

**Die problematiese afbakening tussen
sommige kortverhaalbundels en die roman
in Afrikaans, aan die hand van
geselekteerde tekste**

deur
Hendrik-Muller Uys

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die
graad Magister Artium (Afrikaans en Nederlands) aan die Fakulteit
Lettere en Sosiale Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch*



Studieleier: prof. Louise Viljoen
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe
Departement Afrikaans en Nederlands

Maart 2012

Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Maart 2012

Abstract

Since the sixties many short story collections referred to as ‘*eenheidsbundels*’ (‘unified volumes’) have appeared in Afrikaans. Especially those collections published since the eighties and nineties prominently display an overall unity suggestive of the greater unity found in the novel. These collections are usually characterised by the recurring appearance of characters beyond the borders of the individual stories and the use of themes and recurring motifs that run through the collection. Sometimes the separate stories within a collection share the same time period or geographical space. The same narrator may also appear throughout the collection. Although the individual stories within a volume may be regarded in isolation (or even published in isolation), they will inevitably be deprived of possible interpretations that would otherwise have been evident in relation to the collection as a whole. As a result, it would seem that the boundary between the short story volume and the novel becomes blurred in these unified collections.

The main objective of this thesis is to try to determine whether the short story collections under discussion represent a new genre or subgenre or whether they could possibly constitute a continuation of an existing genre. The point of departure is the suggestion by J.P. Smuts (1989: 23) that the phenomenon is linked to the writers of the sixties’ rebellion against stereotyped literary forms and that these collections appear to represent an intermediate form, something that lies between the traditional short story collection and the novel.

Chapter 2 serves as the theoretical foundation of the research: the traditional characteristics of the short story and novel are investigated. Postmodernism as school of thought associated with the problematisation of the boundaries between genres is also investigated. In Chapters 3 and 4 two unified collections from the nineties are analysed: Jaco Botha’s *Sweisbril* (1999) and S.P. Benjamin’s *Die lewe is ’n halwe roman* (1999). The purpose of these analyses is to determine the extent to which the extensive unity in these collections can be compared to the unity found in the novel.

The secondary goal of the thesis is to suggest (in response to Maritha Snyman’s appeal (2011)) a more suitable Afrikaans name for the study object (“*eenheidsbundel*”). Neil Cochrane and Nina Botes’s proposed term “*kortverhaalsiklus*” (“short story cycle”) (2011) is considered, but André P. Brink’s reference to “*’n soort kortverhaal-roman*” (“a kind of short story novel”) finally takes precedence.

The conclusion finds that the type of collection under discussion does represent a hybrid intermediary form located somewhere between the traditional short story collection and the novel, a form the development of which was probably influenced by postmodernism. The form seems to be

a continuation of the tradition of the short story collection, one that has evolved towards the novel. Cochrane and Botes's term "*kortverhaalsiklus*" is rejected in favour of the proposed term "*kortverhaal-roman*" (with some qualifications). This term can co-exist with terms such as "*hibridiese bundel*" ("hybrid volume") or the more vague "*eenheidsbundel*". The observation that the term "*kortverhaalsiklus*" does not convey the hybrid quality of the form, and the fact that Suzanne Ferguson (2003) points out that not all unified volumes are necessarily cycles, was decisive.

Opsomming

Van die sestigerjare af het daar verskeie kortverhaalbundels in Afrikaans verskyn waarna literatore as ‘eenheidsbundels’ verwys. Veral dié sedert die tagtiger- en neëntigerjare toon ’n opvallende hegtheid wat selfs aan die groter eenheid van die roman herinner. Hierdie bundels word byvoorbeeld gekenmerk deur karakteroorvleuelings oor die grense van die verskillende verhale heen, die gebruik van oorkoepelende temas en die deurgaanse herhaling van motiewe. Soms deel die verskillende verhale in ’n bundel dieselfde tydvak of geografiese ruimte. Dieselfde vertellende instansie kan ook regdeur die bundel voorkom. Alhoewel die aparte bundelverhale in isolasie beskou (of selfs gepubliseer) kan word, word hulle so van interpretasiemoontlikhede ontnem wat slegs binne bundelverband waargeneem kan word. Dit wil gevolglik voorkom of die grens tussen die kortverhaalbundel en die roman in die eenheidsbundel vervaag.

Die hoofdoelwit van hierdie tesis is om te probeer vasstel of die hegte eenheidsbundel van veral sedert die tagtigerjare in Afrikaans ’n nuwe genre of subgenre verteenwoordig en of dit moontlik ’n voortbouing op ’n bestaande genre is. Daar word uitgegaan van J.P. Smuts (1989: 23) se stelling dat die betrokke verskynsel aan die jare sestig se opstand teen geyske literêre vorme te koppel is en dat hierdie bundels ’n tussenvorm is, iets wat tussen die tradisionele kortverhaalbundel en die roman lê.

Hoofstuk 2 dien as die teoretiese basis van die ondersoek: die algemene kenmerke van die tradisionele kortverhaal en roman word ondersoek. Die postmodernisme as denkrigting wat met die opheffing van genregrense geassosieer word, word ook kortliks ondersoek. In hoofstukke 3 en 4 word twee hegte eenheidsbundels uit die neëntigerjare breedvoerig bespreek: Jaco Botha se *Sweisbril* (1999) en S.P. Benjamin se *Die lewe is ’n halwe roman* (1999). Die oogmerk is om vas te stel in hoeverre die uitgebreide eenheid in hierdie bundels aan die hegte eenheid van die roman herinner.

Die sekondêre doelwit van die tesis is om, na aanleiding van Maritha Snyman (2011) se pleidooi, ’n meer geskikte benaming vir die studieobjek (“eenheidsbundel”) te probeer voorstel. Neil Cochrane en Nina Botes (2011) se keuse van die term “kortverhaalsiklus” vir die hegte soort eenheidsbundel word bekyk, maar André P. Brink se verwysing na “’n soort kortverhaal-roman” geniet voorlopige voorkeur.

In die konklusie word bevind dat die bespreekte bundels wel ’n hibridiese tussenvorm verteenwoordig wat iewers tussen die tradisionele kortverhaalbundel en die roman geleë is en waarvan die ontstaan en ontwikkeling waarskynlik deur die postmodernisme beïnvloed is. Die vorm blyk ’n voortsetting van die kortverhaalbundeltradisie te wees wat in die rigting van die

roman geëvolueer het. Cochrane en Botes se term “kortverhaalsiklus” word afgewys ten gunste van die voorgestelde term “kortverhaal-roman” (met voorbehoude) wat naas terme soos “hibridiese bundel” en die vaer “eenheidsbundel” sou kon bestaan. Die waarneming dat die term “kortverhaalsiklus” niks oor die romanagtigheid of die hibriditeit van die vorm oordra nie, terwyl Suzanne Ferguson (2003) onder andere daarop wys dat nie alle eenheidsbundels noodwendig siklusse is nie, was hier deurslaggewend.

Dankbetuigings

Hartlike dank aan:

- my studieleier, prof. Louise Viljoen, vir waardevolle leiding en ondersteuning deur die jare;
- prof. D.P. van Zyl (Stellenbosch) en prof. H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit) vir die eksaminering van die tesis en aanbevelings gemaak;
- die Universiteit van Stellenbosch vir die gebruik van sy studiefasiliteite;
- my familie vir hulle belangstelling in die onderwerp.

'n Spesiale dankie gaan aan my ma, Helen Eksteen (gebore Slabbert), vir haar volgehoue belangstelling en ondersteuning. Ek dra hierdie werk in liefde aan haar op.

INHOUDSOPGAWE

Hoofstuk 1	
PROBLEEMSTELLING EN INLEIDENDE OPMERKINGS	10
Hoofstuk 2	
TEORETIESE AGTERGROND	17
2.1 Tradisionele afbakenings	17
2.1.1 Algemene kenmerke van die tradisionele kortverhaal	17
2.1.2 Algemene kenmerke van die tradisionele roman	29
2.2 Die postmodernisme en die eenheidsbundel in Afrikaans	38
2.3 Samevatting	48
Hoofstuk 3	
DIE UITGEBREIDE TEKSTUELE EENHEID IN JACO BOTHA SE BUNDEL, SWEISBRIL	51
3.1 Die skep van eenheid in <i>Sweisbril</i> deur gemeenskaplike temas en motiefstrukture	51
3.1.1 'n Maatskaplike tema	51
3.1.1.1 Die <i>Sweisbril</i> -leefruimte as eenheidskeppende element in die bundel: Voorstedelike wit Suid-Afrika aan die einde van die 20ste eeu, middel- tot werkersklas	52
3.1.1.1.1 Die fisiese ruimte: 'n wêreld van eenvoud en alledaagsheid	52
3.1.1.1.2 Die maatskaplike ruimte	57
3.1.1.1.3 Die politieke ruimte	61
3.1.1.2 Die <i>Sweisbril</i> -karakters as eenheidskeppende element in die bundel	63
3.1.1.2.1 Die karakters as slagoffers van 'n geroetineerde bestaan	64
3.1.1.2.2 Die karakters se soeke na lewensin en eiewaarde	67
3.1.1.2.3 Die karakters se verval in kunsmatige ontvlugting	72
3.1.2 Die tema van insig- en uitsigloosheid, soos geskep deur 'n uitgebreide en eenheidskeppende motiefstruktuur: die motief van sig	80
3.1.3 Die tema van die ontmaskering van manlikheid	85
3.2 Strukturele eenheid in <i>Sweisbril</i>	93
3.2.1 "Aparte" verhale met eenwoordtitels	93
3.2.2 Die afwesigheid van sluiting in die verhale	96
3.2.3 Kruisverwysings tussen die verhale in <i>Sweisbril</i> as eenheidskeppende element in die bundel	107
3.3 Die verteller as eenheidskeppende element in <i>Sweisbril</i>	113
3.4 Samevatting	116

Hoofstuk 4	
DIE UITGEBREIDE TEKSTUELE EENHEID IN S.P. BENJAMIN SE BUNDEL, DIE LEWE IS 'N HALWE ROMAN	118
4.1 Die skep van eenheid in <i>Die lewe is 'n halwe roman</i> deur gemeenskaplike temas en motiefstrukture	119
4.1.1 'n Maatskaplike tema: Die gebroke, ellendige wêreld van 'n plakkerskamp	119
4.1.1.1 Die armoedige leefruimte in <i>Die lewe is 'n halwe roman</i> , gekenmerk deur aspekte van uiterlike verval en verwaarlosing, as eenheidskeppende element in die bundel	119
4.1.1.1.1 Die gebruik van koue as 'n motief van armoede en ellende in die bundel	131
4.1.1.1.2 Die gebruik van honger as 'n motief van armoede en ellende in die bundel	134
4.1.1.2 Die politieke werklikheid agter die verhale as 'n deurlopende element in die bundel	136
4.1.1.3 Morele en sedelike verval as 'n deurlopende element in die bundel	146
4.1.2 Die motief van engele (en ander gevlerktes) as eenheidskeppende element in die bundel	158
4.1.3 Die motief van drome as eenheidskeppende element in die bundel	189
4.1.4 Die motief van musiek as eenheidskeppende element in die bundel	210
4.2 Strukturele eenheid in <i>Die lewe is 'n halwe roman</i>	214
4.2.1 Kruisverwysings tussen die verhale in <i>Die lewe is 'n halwe roman</i> as eenheidskeppende element in die bundel	214
4.2.1.1 Die gebruik van 'n gemeenskaplike geografiese ruimte in die bundel	215
4.2.1.2 Die gebruik van oorvleuelende karakters in die bundel	220
4.3 Die vertelsituasie in <i>Die lewe is 'n halwe roman</i> as eenheidskeppende element in die bundel	246
4.4 'n Vergelyking: Die klassieke tragedie en die strukturele en inhoudelike karakter van <i>Die lewe is 'n halwe roman</i>	257
4.5 Samevatting	264
Hoofstuk 5	
KONKLUSIE	265
Bronnelys	270

HOOFSTUK 1: PROBLEEMSTELLING EN INLEIDENDE OPMERKINGS

Sedert die sestigerjare het daar verskeie kortverhaalbundels in Afrikaans verskyn wat in plaaslike literêre kringe as ‘eenheidsbundels’ bekend staan. Hierdie bundels word van die tradisionele bundel kortverhale onderskei op grond van “’n hoër graad van integrasie van die onderdele by die [bundel in sy] geheel” ... “Dié onderdele kry dan ’n wyer resonansie binne die geheel as daarbuite” (Smuts 1989: 23). Dit beteken dat die verhale in hierdie bundels onderling met mekaar skakel, en dat die interaksie wat tussen die verhale plaasvind, so ’n eenheidsbewerkende invloed op die werk as geheel uitoefen dat dit in werklikheid ’n ‘groter organisme’ skep. Dit hou in dat enige verhaal wat uit die bundel verwyder word en in isolasie beskou word, steeds ’n afgeronde geheel vorm, maar dat daardie verhaal se interpretasiemoontlikhede dan ingeperk word deur die verlies aan wisselwerking met ander verhale in die bundel. Dit is dus eers wanneer die verhaal as ’n onderdeel van die groter geheel erken word dat dit tot sy volle reg kom.

J.P. Smuts sonder aan die einde van die tagtigerjare ’n paar werke uit as opvallende voorbeelde van hierdie verskynsel: Chris Barnard se *Duiwel-in-die-bos* (1968), Alexander Strachan se *’n Wêreld sonder grense* (1984), Fransi Phillips se *Sewe en sewentig stories oor ’n clown* (1985) en André le Roux se *Sleep vir jou ’n stoel nader* (1987). Neil Cochrane en Nina Botes (2011) identifiseer ook ander eenheidsbundels uit hierdie jare: Henriette Grové se werke *Jaarringe* (1966) en *Winterreis* (1971) asook Breyten Breytenbach se *Katastrofes* (1964). Hulle verduidelik dat die verhale in byvoorbeeld Grové en Breytenbach se bundels afgeronde eenhede vorm, maar dat daar tóg strukturelemente teenwoordig is wat suggereer dat hierdie bundels, bewustelik of onbewustelik, as ’n eenheid saamgestel is (Cochrane en Botes 2011). (By wyse van terugskouing verwys Maritha Snyman (2011) ook na Jan Lion Cachet se *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (1905) as ’n vroeë eenheidsbundel, en in navolging daarvan betrek Cochrane en Botes (2011) hierdie werk by hulle eie bespreking van die onderwerp.)

Smuts (1989: 23) verbind die eenheidsbundel-verskynsel met die rebellie teen geïkonneerde vorme wat kenmerkend is van die periode sedert sestig en verwys daarna as ’n tussenvorm. Vir Smuts (1989: 23) speel die verhale in *’n Wêreld sonder grense* byvoorbeeld “so sterk opmekaar in dat dié versameling tekste in die rigting van ’n nuwe kategorie beweeg wat ’n noue ooreenkoms toon met die siklus en selfs met die episodiese roman.” Ook vir H.P. van Coller (1999: 623) skep die “duidelike tematiese en tydseenheid” tussen die verhale die indruk van “’n eenheidsbundel wat ’n novelle/roman nader”. Stellings soos hierdie wys vooruit na ’n probleem wat mettertyd al meer relevant word – die kategorisering en/of selfs die benoeming van ‘eenheidsbundels’ – wat uiteindelik in die konkluderende hoofstuk van hierdie bespreking ter sake sal kom.

Die neëntigerjare en die eerste dekade van die 21ste eeu lewer toenemend werke op wat onder die vaandel ‘eenheidsbundel’ gegroepeer word. Cochrane en Botes (2011) noem in hierdie verband werke soos Chris Pelser se *Soveel nagte plotseling* (1991), George Weideman se *Die donker melk van daeraad* (1992), Fransi Phillips se *Herfsverhale* (1992) en Johann Botha se *Groot vyf* (1997). Reg voor die eeuwending verskyn daar ook twee bundels wat tematies baie met mekaar gemeen het, soos dat die bestaan van die protagoniste in beide bundels deur sosiale verval en ’n uitsiglose bestaan gekenmerk word: Jaco Botha se *Sweisbril* (1999) en S.P. Benjamin se *Die lewe is ’n halwe roman* (1999) – hierdie twee werke word nie genoem in Cochrane en Botes se artikel oor eenheidsbundels nie. Op die oog af is baie van hierdie werke bloot kortverhaalbundels en soms word hulle ook só vir die leser aangebied (dikwels met ’n inhoudsopgawe van die verhale soos in tradisionele kortverhaalbundels), maar sodra daar van naderby na die struktuur en die inhoud van hierdie werke gekyk word, vervaag die grens tussen die kortverhaalbundel en die roman.

Nog werke volg, soos Tom Dreyer se *Polaroid* (2007) en, in die daaropvolgende jaar, Willemien Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) en Corlia Fourie se *Alle paaie lei deur die Strand* (2008). Cochrane en Botes (2011) identifiseer ook Anna Kemp se *Op reis met ’n hond* (2010), Nicole Jaekel Strauss se *Maal* (2010), Paul C. Venter se *In die mond van die wolf* (2010) en Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) as “tekste wat opgebou is uit ’n aantal korter tekste wat elk ’n afgeronde geheel is, maar tog op een of ander wyse met mekaar skakel sodat die korter tekste saam ook een of ander tipe geheel vorm”.

Brümmer en Fourie se 2008-bundels, wat albei die komplekse verhouding tussen ouers en kinders verken en ’n soortgelyke deurlopende spanningslyn openbaar wat hul tot eenheidswerke saamnoer, word in 2011 die onderwerp van ’n artikel deur Maritha Snyman (2011), waarin sy ’n behoorlike term vir hierdie nuwe, hibridiese genre in Afrikaans bepleit. Dit is van die begin af duidelik dat die kategorisering van eenheidsbundels problematies is – kritici kom nie altyd oor die terminologie ooreen nie en vermy soms kategorisering deur omskrywings te gee. Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak het* word byvoorbeeld om die beurt ’n “kortverhaalbundel” (Snyman 2011), ’n “besondere roman” (Susanne Harper in Snyman 2011), “’n soort mini-roman” (Annemarié van Niekerk in Snyman 2011) en ’n “bundel”, “met aaneengekoppelde verhale” (Annemarié van Niekerk 2008b) genoem. *Alle paaie lei deur die Strand* deur Corlia Fourie word soms ’n “kortverhaalbundel” (Snyman 2011), soms ’n “roman” (Stoffel Cilliers 2008) of “kort roman” (Harper 2008) asook ’n “novelle” (Van Niekerk 2008a) genoem. Snyman (2011) wys daarop dat die omslag van die werk daarna as ’n roman verwys, maar die meeste resensente lê klem op die verhale/hoofstukke as selfstandige eenhede. Harper (2008) sien elke hoofstuk eintlik as ’n aparte kortverhaal, maar terselfdertyd verwys sy ook na die werk in geheel as “die verhaal”.

Op dieselfde wyse gebruik resensente die terme “debuutroman” (Hough 1998) én “debuutbundel kortverhale” (Nieuwoudt 1998) om te verwys na Johann Botha se *Groot vyf*. Danie Jordaan (1998), wat na die werk as “die boek” verwys, vra of die vyf dele nie moontlik “lang kortverhale” is nie. Hy verduidelik dat die boek hom nie maklik laat kategoriseer nie en aangesien “’n wroegery oor genrekategorisering ’n *hangup* van die strukturalisme is”, hou hy by die outeur se stelling dat die werk “bloot die ‘spoor van ’n dekade’ in die Suid-Afrikaanse geskiedenis is.” Ook Merwe Scholtz (1998) verwys na *Groot vyf* as “’n huisvol verhale”, waarna hy die afdelings (aparte) “verhale” noem.

Snyman (2011) berig dat die Engelse literatuur hierdie selfde benoemingsprobleem ervaar: daar word om die beurt na ‘eenheidsbundels’ verwys as “‘linked novels’, ‘connected stories’, episodic novels’, ‘story cycles’, ‘composite novels’, ensovoorts”. Wanneer die dele van die teks (verhale/hoofstukke) chronologies gestruktureer is, word die term “sequentially related short stories” ook soms gebruik. Suzanne Ferguson (2003) gebruik ook die terme “(short story) sequence” en “anti-sequence”. Laasgenoemde verwys na “stories that obviously *do* fit together, or *could* fit together in a sequential pattern, but whose authors have refused to put them together or allow them to be put together” (haar nadruk).

Oor die aard van die eenheidsbundel is daar ook al baie geskryf. Snyman verwys hier na die werk van Susan Garland Mann (*The short story cycle: a genre companion & reference guide*) asook James Nagel (*The contemporary American short-story cycle*) en David Jauss (*Stacking stories: building a unified short story collection*). Vir Mann is hierdie genre “’n teks met afsonderlike stories wat selfstandig kan bestaan, maar ook ineengewef is” (Snyman 2011). Jauss voel dat die verhale binne so ’n bundel nie “na willekeur rondgeskuif [moet] kan word sonder om skade aan die eenheid te doen nie” (Snyman 2011) en dat dit ’n aanduiding van suksesvolle vervlegting, al dan nie, is. Hennie Aucamp (1978: 151) waarsku dat die ‘ware’ eenheidsbundel nie iets is wat “gemaak” of geskep word om aan kritici se verwagtinge of voorskrifte te voldoen nie – “verhale en gedigte groei na ’n bundel toe”. Hy meen ook dat ’n eenheidsbundel stuk-stuk gelees moet word: ’n mens het tyd nodig om eers elke verhaal op sy eie te internaliseer voordat jy die inspelings wat die verhale op mekaar het, kan waardeer. Wanneer ’n mens (bundel)verhale wat aan mekaar verwant is onmiddellik ná mekaar lees, gaan daar iets van daardie verwantskap verlore (Aucamp 1978: 150). Uiteindelik moet die verhale geniet kan word as selfstandige tekste, maar ook deel wees van ’n groter eenheid wat eienskappe van die roman toon.

Cochrane en Botes (2011) wys ’n belangrike aspek van eenheidsbundels uit, naamlik dat “die mate van outonomie (van die afsonderlike kortverhale) en koherensie (van die groter geheel) in ’n groot mate [van eenheidsbundel tot eenheidsbundel] wissel”. Hulle toon aan die hand van voorbeelde dat

die graad van eenheid in sommige bundels meer prominent as in ander is en ook spesifiek dat daar soms veral wisselwerking “tussen *sekere* verhale in een bundel” (Cochrane en Botes 2011, hul aksent) is, terwyl die res van die verhale blykbaar minder onderlinge skakeling toon. So byvoorbeeld kan ’n mens in Jaekel Strauss se bundel *Maal* verhaalgroepe identifiseer waarin die verhale sterker met mekaar skakel: verhale waarin dieselfde karakters voorkom en verhale waarin die moederskaptema voorop staan. In die lig van hierdie “wisselende mates van koherensie tussen verhale” in eenheidsbundels bevraagteken Cochrane en Botes (2011) die bundeleenheid – en eintlik ook die benaming “eenheidsbundel” – van sulke werke. Sommige eenheidsbundels maak blykbaar ook staat op ’n sterker tematiese binding tussen verhale as ander eenheidsbundels.

Deel van die probleem is waarskynlik ook dat die meeste kortverhaalbundels in elk geval ’n mate van eenheid deur tema en styl toon (Cochrane en Botes 2011), maar dan word hulle nie noodwendig eenheidsbundels genoem nie. Smuts (1989: 23) noem byvoorbeeld dat elemente van die eenheidsbundel-verskynsel ook teenwoordig is in die bundels van skrywers soos Hennie Aucamp, Abraham H. de Vries, Petra Müller en T.T. Cloete, maar hy verbind hulle nie direk met die verskynsel nie. Die manier waarop André P. Brink (2000: 13-14) in die “Oopmaakwoord” tot Jan Rabie se *21+* berig oor die voorkoms van die liefde in al sy vorme asook “die besef van die Ander”, wat regdeur die bundel reik en “op die een of ander manier elkeen van Rabie se een-en-twintig prosas bepaal”, sluit nou aan by die idee van deurlopende temas en motiewe in ’n bundel kortverhale. Tóg word *21* nie geopper wanneer die eenheidsbundel ter sprake is nie. Thys Human (2007) verwys na “die huidige tendens” of “mode” “om ’n kortverhaalbundel rondom ’n sentrale tema of ordende beginsel saam te stel”. Hy verwys daarmee klaarblyklik na kortverhaalbundels in die algemeen, nie spesifiek na die hegte eenheidsbundel nie. Moontlik is dit ’n aanduiding dat die gewildheid van die eenheidsbundel in so ’n mate oorgespoel het na die ‘algemene’ bundel dat skrywers ook hiér (’n mate van) tematiese ordening oorweeg.

’n Mens word uiteindelik deur Cochrane en Botes se waarnemings daaraan herinner dat die term “eenheidsbundel” breedweg beskou eintlik ’n wye spektrum kortverhaalbundels akkommodeer wat as’t ware op ’n kontinuum van eenheid lê – dit bemoeilik die kategorisering van eenheidsbundels selfs verder. Aan die een uiterste van die kontinuum is daar eenheidsbundels wat nader aan die tradisionele kortverhaalbundel staan, maar met genoeg eenheidselemente tussen die verhale (soos ’n losse deurlopende tema, stemming of verteller) om nie tradisioneel te wees nie en, aan die ander uiterste is daar eenheidsbundels wat veel nader aan die roman staan, wat die “grys gebied tussen kortverhaal[(bundel)] en roman verken” (Snyman 2011). Laasgenoemde bundel toon ’n baie meer bewustelik integrale wisselwerking tussen die afsonderlike verhale en die geheel en word deur sterk romanagtige karaktertrekke, tematies en struktureel, gekenmerk. Dit is na hiérdie soort

eenheidsbundel waarna Smuts (1989: 23) as 'n 'tussenvorm' verwys wat "in die rigting van 'n nuwe kategorie beweeg". Dit is 'n soort eenheidsbundel wat veral sedert die tagtiger- en neëntigerjare in Afrikaans verskyn het, waarskynlik onder invloed, en 'n direkte voortsetting, van die vernuwing wat in die Afrikaanse én wêreldliteratuur sedert die sestigerjare plaasgevind het. Die vorm is steeds besig om te evolueer. Talle Afrikaanse skrywers eksperimenteer op die oomblik met die moontlikhede wat hierdie nuwe vorm bied (Snyman 2011). Dit is die "mode" waarna Thys Human (2007) hierbo verwys. Wanneer Brink in 2008 oor Brümmer se bundel *Die dag toe ek my hare losgemaak het* skryf, is dit na hierdie tendens (waaroor Smuts reeds in 1989 berig) wat hy verwys: "Dit behoort tot 'n genre wat die *afgelope paar dekades* in die wêreldliteratuur al meer prominent geraak het: op die oog af 'n versameling kortverhale wat elkeen afsonderlik kan bestaan, maar wat ook as 'n groeiende groter geheel saamgelees kan word" (Brink 2008, my klem).

Steeds bestaan daar egter onsekerheid of 'n vaagheid rondom 'n benaming vir 'n entiteit waaroor daar al dekades lank in die Afrikaanse (en internasionale) literatuur berig word. Baie kritici is blykbaar daarvan oortuig dat hierdie entiteit wel 'n nuwe literêre genre verteenwoordig. So byvoorbeeld verwys Brink (2008) daarna as "'n gewilde nuwe vorm" en "'n genre", Smuts (1989) noem dit 'n interessante tussenvorm en Snyman (2011) praat van 'n "hibridiese genre" (vergelyk Ferguson 2003). Meestal word daar egter in Afrikaans teruggeval op die term "eenheidsbundel", wat eintlik baie vaag gebruik word omdat dit enige graad of aard van eenheid suggereer en daarom nie regtig bevredig nie. Boonop word hierdie term ook in Afrikaans gebruik om na sekere poësieversamelings te verwys (Snyman 2011). Cochrane en Botes (2011) bepleit die gebruik van die term "kortverhaalsiklus" vir hierdie soort eenheidsbundel. Hulle grond dit op kritiek (die werk van Forrest L. Ingram, Susan Garland Mann, Maggie Dunn en Ann Morris, James Nagel en R. Lundén) in verband met "short story cycles", wat volgens hulle die internasionale ekwivalent is van die bundelvorm waaroor Smuts, Brink en andere in Afrikaans skryf. Snyman (2011) se beswaar teen die term "eenheidsbundel" geld egter ook ten opsigte van die term "kortverhaalsiklus": dit sê absoluut niks oor die romanagtigheid van die 'genre' nie, wat myns insiens deel is van die saak dat 'n mens hier met 'n hibriede vorm te doen het. So beskou, maak die gebruik van die term "kortverhaalsiklus" in hierdie verband nie juis sin nie. Miskien is Brink (aangehaal in Snyman 2011) se sobere benadering wanneer hy na Brümmer se bundel *Die dag toe ek my hare losgemaak het* verwys as "'n soort kortverhaal-roman" nader aan die kol, omdat dit die eienskappe van beide genres waarop die vorm trek, in ag neem. Die hibriditeit van die vorm word hierdeur uitgelig. Dit is egter 'n kwessie wat later weer aan bod sal kom.

Die soort kortverhaalbundel waaroor dit in hierdie bespreking gaan, vertoon kenmerke wat sterk aan dié van die roman herinner. Tekstuele en strukturele eenheid word in die bundels teweeg gebring

deur karakteroorvleueling en duidelike tematiese skakelings tussen verskillende verhale, ook deur middel van die herhaling van dieselfde motiewe oor verhaalgrense heen. Ook die vertellende instansie mag bydra tot die algehele bundeleenheid. Gevolglik blyk individuele verhale nie regtig afgeslote gehele te wees nie (alhoewel hulle selfstandig kan bestaan), maar dele van 'n groter geheel – iets ingewikkelder as blote kortverhale en selfs as komponente wat saam 'n kortverhaalbundel vorm. Hierdie bundels laat 'n geheelindruk, want dit vertoon inhoudelik en struktureel 'n hegte eenheid wat klaarblyklik in 'n kategorie tuishoort wat iewers tussen die roman en die kortverhaalbundel lê.

Hierdie verhandeling sal probeer om die eienskappe van twee 'eenheidsbundels' teen die tradisionele kenmerke van die roman en die kortverhaal op te weeg: Jaco Botha se *Sweisbril* en S.P. Benjamin se *Die lewe is 'n halwe roman*, albei in 1999 gepubliseer. Die uiteindelige doel is om te probeer vasstel of hierdie werke moontlik 'n nuwe genre of subgenre verteenwoordig of dalk 'n voortbouing op 'n bestaande genre is, wat die kategorisering daarvan, en van soortgelyke publikasies, kan bepaal. Moontlik kan 'n meer genuanseerde benaming ook vir die studieobjek voorgestel word, aangesien die term "eenheidsbundel" (alhoewel nie onvanpas nie) te vaag is en nie die aard van die eenheid spesifiseer nie.

Verskeie bundels is vir hierdie ondersoek oorweeg. Daar is aanvanklik op vyf of ses titels besluit, waaronder Alexander Strachan se *'n Wêreld sonder grense* (1984) en Johann Botha se *Groot Vyf* (1997). Die keuse het egter geval op Jaco Botha en S.P. Benjamin as jong, opkomende skrywers wat heeltemal onafhanklik van mekaar in dieselfde jaar bundels opgelewer het wat tematies heelwat gemeen het, terwyl hulle stilisties radikaal van mekaar verskil. Die uitsiglose bestaan van Jaco Botha (*Sweisbril*) se wit, voorstedelike, werkers- of middelklas-protagoniste sorg vir 'n interessante parallel met die hopelose bestaan van S.P. Benjamin se bruin en swart plakkers (*Die lewe is 'n halwe roman*). Daarby daag die hooflettergedeelte in Benjamin se voorblad- en rugtitel (die woorde "HALWE ROMAN") die ondersoeker uit om vas te stel waarom die bundel letterlik iets soos 'n roman is. Dit was verder van die begin af duidelik dat beide bundels sterk met simboliek omgaan en 'n groot hoeveelheid ondersoekmateriaal sou oplewer. Albei bundels verskyn ook binne die tydperk waarna Brink (2008) in sy resensie verwys (vergelyk "die afgelope paar dekades") as 'n periode wat toenemend voorbeelde van hierdie "gewilde nuwe vorm" oplewer. Afgesien van die resensies wat destyds die verskyning van hierdie twee bundels vergesel het, word *Sweisbril* en *Die lewe is 'n halwe roman* interessant genoeg glad nie in bronne soos Snyman (2011) en Cochrane en Botes (2011) se artikels, wat 'n blik op die Afrikaanse eenheidsbundel bied, gemeld nie. Dit op sigself bepleit 'n ondersoek van hierdie aard.

Om die twee bundels struktureel en inhoudelik te kan beoordeel, is dit belangrik om eers 'n teoretiese grondslag te lê waaraan hulle gemeet kan word. In die volgende hoofstuk word daar gekyk na die algemene kenmerke van die genres wat in die betrokke bundels blyk saam te kom, naamlik die kortverhaal en die roman. Daar word ook kortliks besin oor die invloed van die postmodernisme as 'n beweging wat waarskynlik 'n rol gespeel het in die ontstaan en voortgaande ontwikkeling van die 'eenheidsbundel'-verskynsel.

HOOFSTUK 2: TEORETIESE AGTERGROND

2.1 Tradisionele afbakenings

Ten einde die problematiese afbakening van die bundels hier aan bod sinvol te bespreek, is dit nodig om eers te kyk na tradisionele literêre omskrywings van die kortverhaal en die roman. Met “tradisioneel” word bedoel dat die omskrywings betrekking het op klassieke of modernistiese beskouings van die verhaal, soos die bronne ook weerspieël. So ’n oorsig bied ’n belangrike teoretiese grondslag met behulp waarvan kommentaar gelewer kan word op spesifieke eienskappe van die bundels wat in hoofstukke 3 en 4 bespreek word. Uiteraard kan ’n bespreking van tradisionele literêre genres moontlik ook uiteindelik ’n bydrae lewer tot die meer akkurate benoeming van die soort bundel hier ter sake en die vraag of dit ’n nuwe genre verteenwoordig.

2.1.1 Algemene kenmerke van die tradisionele kortverhaal

Wat definisies betref

Die *HAT* (2005: 619) beskryf die kortverhaal as ’n verhaal van “geringe omvang waarin gewoonlik een enkele hoofgedagte uitgewerk word” en dat “’n beslissende oomblik”, die “krisis van ’n (hele) lewe” daarin gekonsentreer is. Die klem val hier op die beperkte ruimte wat tot die skrywer se beskikking is en die bondigheid waarmee hy sy materiaal moet aanbied. So ’n definisie is goed genoeg vir ’n woordeboek wat daarop gemik is om enige konsep so bondig en terselfdertyd so sinvol as moontlik aan die algemene leser te probeer beskryf, maar hiermee is die saak van die kortverhaal nog nie afgehandel nie. Vir die onthalwe van groter helderheid, is dit nodig om meer genuanseerd na die kortverhaal te kyk. Soos die voorbeeldsinne in die *HAT*-definisie wel uitlig, is die kortverhaal meer as ’n verhaal wat toevallig kort is; dit is ’n eie genre.

Dit blyk dat dit in werklikheid nie so eenvoudig is om die kortverhaal te definieer nie, omdat die genre ’n nogal uiteenlopende karakter toon. Van Gorp *et al* (1993:369) gebruik die term om in die breë sin te verwys na enige verhaal wat kort is, maar as genre (of in die engere sin) wil hulle die kortverhaal versigtig afbaken as ’n verhalende werk tussen die anekdote en die novelle. Hulle wys egter dadelik daarop dat die uiteenlopende aard van die moderne kortverhaal téén so ’n definisie indruis. Daarby kan die term ‘kortverhaal’ in die Engel-Saksiese tradisie gebruik word om sowel die kortkortverhaal as die lang ‘novelette’ te beskryf. Elize Botha (1992:236) definieer die kortverhaal as “’n kort verhalende werk in prosa, waarvan die verhaalmatigheid daarvan [...] dit onderskei van ander kort vorme soos die essay en die skets.”

Dominic Head (1992: 2) wys daarop dat literêre vorms voortdurend ontwikkel. Dit maak die definiëring van die kortverhaal moeilik. Om ’n enkele definisie vir die kortverhaal te wil gee, sal

onakkuraat en onvanpas wees, want definisies moet die heelyd tred hou met nuwe verwickelinge. 'n Geldige definisie van 'n literêre vorm moet let op heersende neigings eerder as essensiële eienskappe. Soveel pogings om moderne prosavorme te sistematiseer, het al in die verlede gefaal, juis omdat daar nie ten volle rekening gehou is met die feit dat genres evolusie ondergaan nie (Head 1992: 3).

'n Kort oorsig van die oorsprong en ontwikkeling van die kortverhaal

Die kortverhaal, skryf Elize Botha 1992: 236), is eintlik “een van die oudste literatuurvorme”. Soos vir B.M. Ejxenbaum (1968: 4), wat daarna verwys as 'n “fundamental, elementary [...] form”, val die kortverhaal vir haar binne dieselfde veld as die sprokie, die fabel, die volksoorlewering, die anekdote, die gelykenis, ensovoorts. Hennie Aucamp (aangehaal deur Botha 1992: 236) sluit hierby aan deur daarop te wys dat die verhaal reeds lank voor die ontwikkeling van skrif bestaan het en beoefen is “in [...] rotstekeninge”, in “mondelinge vertellings op die markplein” en “rondom veldvure”. Gevolglik kan hierdie tradisies beskou word as vroeë vorme van die kortverhaal en daarom kry ons vandag elemente van hierdie ou vorme van die vertelkuns in die moderne kortverhaal, dinge soos die raaisel, die grap en die spreekwoord.

Die modernistiese kortverhaal het in die eerste helfte van die 19de eeu ontstaan, onder andere via koerante en die tydskrifwese, veral in Amerika (Van Gorp *et al* 1993: 369; Botha 1992: 236). Die Amerikaanse “short story” was dadelik baie gewild, alhoewel 'n selfstandige tradisie ook gedurende hierdie tyd in Europa ontstaan het. In Amerika trek Washington Irving se *The Sketch Book* (1819-1820) aanvanklik die aandag, maar dit is Edgar Allan Poe, teoretiese baanbreker van die genre, wat algemeen as die ‘uitvinder’ van die kortverhaal beskou word. Ejxenbaum (1968: 2) beklemtoon dat die ontwikkeling van die Amerikaanse kortverhaal deur die hele 19de eeu loop, nie as 'n geordende, aanmekeer ontwikkeling nie, eerder as 'n proses wat voortdurend uitbrei op die verskeie moontlikhede wat die genre bied. In die Engel-Saksiese literatuur staan James Joyce se *Dubliners* (1914) en Katherine Mansfield se verhale voorop en hulle begin 'n tradisie waar die klem op die psigologiese moment val eerder as op (uiterlike) handeling. Die kortverhaal ontwikkel in die verskillende Europese literatuur (vergelyk Duitsland, Frankryk, Nederland, Rusland) uit eie bestaande verhaalvorme, aanvanklik losstaande van die Amerikaanse “short story” (Van Gorp *et al* 1993: 369).

Botha (1992: 236) verwys ook na Washington Irving (in Amerika), Sir Walter Scott (in Engeland) en Europese skrywers soos Anton Tsjechov, Guy de Maupassant en E.T.A. Hoffmann as baanbrekers op die gebied van die kortverhaal. Volgens haar het die Naturalisme 'n bydrae gelewer wat tegnieke en die keuse van stof betref. Sy meen die kortverhaal is ook verwant aan die fiktiewe,

moraliserende vertellinge (*conte*) van Voltaire en dat dit ook ontleen het aan Boccaccio se *Decamerone*.

Wat die Afrikaanse kortverhaal betref, skryf Botha (1992: 237) dat die ontwikkeling van hiërdie sterk tradisie histories nagespeur kan word: koerantbriewe en vertellings in tydskrifte uit die vroeë 19de eeu bevat baie “kortverhale-in-die-kiem”. Die “lang kortverhaal”, meen sy, is gevestig deur die verskillende aflewings van Jan Lion Cachet se *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (in die laat 19de eeu in *Die Patriot* en *Ons Klyntji*), ’n vorm wat later beoefen is deur Henriette Grové (*Winterreis*, 1971) en Elsa Joubert (*Die Wahlerbrug*, 1969). In 1909 kom die bewus-artistieke deurbraak vir die kortverhaal met Gustav Preller se “Moedersmart” (Botha 1992: 237).

Dit blyk uit al hierdie menings dat die oorsprong en ontwikkeling van die kortverhaal geensins ’n enkelvoudige saak is nie. Ook hier is dit nodig om daarop te let dat verskeie invloede betrokke kon gewees het, selfs dat verskillende kortverhaaltradisies verskillend, maar tog parallel aan mekaar, ontwikkel het in aparte dele van die wêreld. Dit bring ’n mens by die kwessie van algemene kenmerke vir so ’n wydgewortelde tradisie.

Algemene kenmerke van die kortverhaal

Wat presies die kortverhaal van ander prosavorme onderskei, verg ’n intense ondersoek, want in werklikheid het hierdie vorme soveel met mekaar gemeen. Elize Botha (1992: 236) dui aan dat ’n mens by die kortverhaal – soos by alle verhalende fiksie – te doen kry met tyd, ruimte, karakters en gebeure, dat vertelwyse en taalgebruik ’n groot rol speel en dat die materiaal op ’n verskeidenheid maniere aangebied kan word, byvoorbeeld komies, tragies, realisties, mities of simbolies. Hennie Aucamp (1978: 135) bekén dat “’n konsentrasie of verdigting om ’n kern” – vroeër vir hom ’n onderskeidende kenmerk van die kortverhaal – na regte alle kunsvorme geld en dat dit dalk afhang van wat met “kern” bedoel word. Eenheid (rondom ’n kern) is nie die alleenreg van die kortverhaal nie (Aucamp 1986: 94). Dit blyk duidelik uit die groot getal goed gestruktureerde romans wat daar bestaan. Gevolglik is daar heelwat vae uitsprake oor die aard van die kortverhaal, soos dat dit meestal korter as die roman is (Aucamp 1978: 136), of dat dit minder gestruktureerd maar meer suggererend as die novelle is (Van Gorp *et al* 1993: 369). Aucamp noem daarby dat die term “kortkuns” ’n sambreelterm geword het vir enige kort prosateks (1978: 149) en dat die korthed van die teks dan blykbaar meer tel as die eintlik kunswaarde daarvan. Wat die kortverhaal van ander kort prosavorme onderskei, is moeilik om te sê, skryf Aucamp (1978: 149-150): “Ek kan dié andersheid nie bevredigend omskrywe nie.” Die onderskeid gaan blykbaar nie oor tydshantering nie en die “keerpunt” of “verandering” kan by sowel die skets as die essay voorkom, nie net by die kortverhaal nie.

Wanneer die kortverhaal egter naas die roman of ander kort(er) vorme geplaas word, word dit duidelik dat die “artistieke organisasie” (Botha 1992: 236) van die kortverhaal baie meer opval. Hierdie organisasie draai rondom die ekonomiese gebruik van literêre middele (Van Gorp *et al* 1993: 369).

Die kortverhaal is, wat intrige en aksie betref, baie beperk in omvang; gevolglik val die klem eerder op nadruk deur middel van patroonvorming (Head 1992: 5). So beskou, skryf Dominic Head (1992: 5), behels die kortverhaal slegs ’n enkele dramatiese gebeurtenis, met ondergeskikte gebeure wat die hoofgebeurtenis ondersteun. Van Gorp *et al* (1993: 369) verwys na die klem op ’n enkele gegewe, terwyl Botha (1992: 236) die “eenlynigheid van handeling” in die kortverhaal uitwys. B.M. Eijxbaum (1968: 4, 5) stel dit só: by die kortverhaal gaan dit oor ’n enkele vergelyking wat in verhouding geplaas word met ’n enkele onbekende – die kortverhaal is ’n raaisel. Hierteenoor sou die roman verskeie reëls behels wat opgelos word met ’n hele stelsel vergelykings met verskeie onbekendes, waarin die tussenstappe belangriker as die finale antwoord is – die roman is iets soos ’n woordraaisel (“charade”) of ’n prentraaisel (“rebus”). Weens die beperking in omvang, het die kortverhaal net plek vir ’n beperkte getal personasies en die aandag moet tipies op ’n enkele personasie gerig wees (Van Gorp *et al* 1993: 369; Botha 1992: 236). Head (1992: 1-2) beklemtoon dat die kortverhaal ongewone konsentrasie of ’n unieke soort aandag van die leser vereis – die beperkte omvang van die verhaal dwing die leser om deurgaans stip te lees, omdat spanning en afwagting voorop gestel word. Dit word verbind met twee hoofelemente van die kortverhaal, naamlik intensiteit en oordrywing. Aucamp (1978: 142) verwys na hierdie oordrywing met verwysing na Oscar Wilde se uitspraak dat alle kuns oordrywing is en beaam dat hierdie aspek beslis voorop staan in die kortverhaal.

Die kortheid of beperkte omvang van die kortverhaal beteken dat daar baie min ruimte vir foute is. Daar moet dus fyn gelet word op woordkeuses – “min maar suiwer woorde” (Aucamp 1978: 136). Die skrywer moet ligloop vir kunsmatigheid, oordadige of vals beeldspraak en ritmiese ontsporings wat die “artistieke effek” van die verhaal kan benadeel (Aucamp 1978: 136, 148). (Dit kom voor of die roman in hierdie opsig genadiger is.) Afgesien van vormdisipline, gaan dit ook vir Aucamp (1978: 151) in die kortverhaal oor suggestie, fantasie en poësie. Hy wys op die verwantskap tussen die kortverhaal en die poësie (Botha 1992: 237), dat die twee vorme juis aspekte soos sorgvuldige komposisie en taalgebruik gemeen het, dinge soos “klank- en beelddisiplinêre en woordpresisie”. Dít kan natuurlik ook belangrike elemente in die roman wees, maar weens die sorgvuldige komposisie wat vereis word deur die ingeperkte omvang van die kortverhaal, is hierdie aspekte geneig om meer voorop te staan as in die roman. Boonop gaan dit in die kortverhaal, soos by die

gedig, ook oor die vasvang van 'n oomblik, die illusie dat jy “vir 'n oomblik beheer gekry het oor die vervlietende” (Aucamp 1978: 140).

Struktureel is die kortverhaal ook onderhewig aan 'n groot mate van vormdisipline. So byvoorbeeld behoort daar 'n sorgvuldige verhouding te wees tussen die titel, die aanvangsin en die slotsin van die verhaal (Botha 1992: 236). Die impak van die heel eerste sin is baie belangrik. Aucamp (1978: 136) verwys daarna as die oomblik waarop die skrywer “sy leser ontmoet” en noem dat die perfekte aanvangsoomblik beslis 'n vereiste van die kortverhaal is (iets wat 'n mens nie soseer van die roman sou verwag nie). Die skrywer moet as't ware toor met tyd, “want 'n verhaal kan te vroeg of te laat begin”. Ejxenbaum (1968: 6) beklemtoon Edgar Allan Poe se sienings van die kortverhaal. Hiervolgens moet die outeur eerstens 'n enkele effek bedink wat aan die kern van die verhaal staan en dan gebeure skep wat hy kombineer om daardie vooraf uitgedinkte effek te vestig. Die beplande effek moenie die gebeure akkommodeer nie. As die verhaal se aanvangsin dan nie daarin slaag om hierdie effek uit te bring nie, het die skrywer in sy doel misluk. Daar moet in die hele verhaal nie 'n enkele woord staan wat nie direk of indirek na die vooraf gevestigde sentrale effek teruggevoer kan word nie. Dít verg groot sorg en vaardigheid van die skrywer. Daarby moet die slot deeglik rekening hou met alles wat dit vooraf gegaan het. Ook Aucamp (1978: 136, 139) beklemtoon die trefkrag van die slot. Oorbodige reëls aan die einde kan die kortverhaal te lank laat aanhou, maar die kortverhaal kan ook te kortaf eindig en so byvoorbeeld die oop slot verongeluk.

Aan die kern van die kortverhaal lê daar dikwels “gedramatiseerde konflik” of die botsing van opponerende magte (Botha 1992: 236). Die verhaal word gebou op die basis van die een of ander weerspreking, fout, kontras of raaisel (Ejxenbaum 1968: 4, 6). 'n Personasie bevind hom/haar tipies in 'n “skynbaar willekeurige, alledaagse situasie wat 'n essensiële moment impliseer” (Van Gorp *et al* 1993: 369), dit wil sê, die situasie verteenwoordig 'n breuk in die lewensloop van daardie personasie. Die breuk kan 'n verandering in perspektief wees, of die personasie (of die leser) ondergaan 'n bewuswording (James Joyce se term “epiphany”), 'n oomblik van verheldering of insig (Botha 1992: 236) om 'n enkele effek aan die einde van die verhaal te verkry. Die beginsel van epifanie is 'n sentrale aspek van die modernistiese kortverhaal (Ferguson 2003). Daar vind dus van die eerste sin af 'n opbou van spanning plaas wat sy hoogtepunt aan die einde van die verhaal bereik, of soos Ejxenbaum (1968: 4) dit stel: “the story [...] amasses its whole weight toward the ending”. Dit sorg tipies vir 'n maksimaal onvoorspelbare slot. Volgens Ejxenbaum verwys die term kortverhaal uitsluitlik na plot: korthed en die plot se impak op die slot lewer 'n vorm waarvan die oogmerk en middele heeltemal van dié van die roman verskil. In teenstelling met die roman, wat tipies 'n afloop ná die hoogtepunt het, is dit natuurlik vir die kortverhaal om eerder 'n

hoogtepunt te bereik en dan daar te bly (Ejxenbaum 1968: 4). Die kortverhaal is dus soos 'n klimtog teen 'n berg uit, met die doel om uiteindelik die toneel van bo af te besigtig, terwyl die roman eerder 'n lang staptog deur verskeie liggings is, met die verwagting van 'n rustige terugtog aan die einde. Die rol van die slot in die roman is dus nie soseer ontknoping nie, eerder epiloog (Ejxenbaum 1968: 6). Die kortverhaal daarenteen het dikwels 'n skielike, verrassende einde (Van Gorp *et al* 1993: 369), soos algemeen aangetref in die vroeë Amerikaanse “short stories” (vergelyk Poe en O. Henry). Die slot hoef egter nie 'n verrassingslot (of knalslot) te wees nie, alhoewel dit algemeen met die tradisionele kortverhaal verbind word. Botha (1992: 237) merk op dat kritici soos Krywalski die oop, meerduidige slot (eerder kenmerkend van die postmodernistiese teks) met die latere kortverhaal verbind.

Die intensiteit van die kortverhaal hou verder ook nou verband met die skrywer se hantering van karakter, ruimte en tyd (Aucamp 1978: 148). Weens die ingeperktheid van die vorm, bevat die kortverhaal meestal net 'n enkele hoofkarakter en “selde meer as twee” (Aucamp 1978: 143). Verdere karakters is tipies randfigure. Daar is ook nie tyd vir lang persoonlike geskiedenis nie. Die kortverhaal begin gewoonlik *in medias res* (die leser tref die karakter(s) midde-in 'n bepaalde situasie aan), sonder 'n inleiding of aanhef (Van Gorp *et al* 1993: 369) wat die agtergrond of verlede uitlê. Dit impliseer dat die karakter(s) en ruimte reeds bestaan het voor die vertelde tyd waarvoor dit in die verhaal gaan. Die beperkte vertelruimte bepaal dat daar slegs beperkte karakterontwikkeling sal plaasvind; die skrywer beperk hom/haar tot dit wat funksioneel nodig is vir die verhaal om te vlot (Van Gorp *et al* 1993: 369). As gevolg hiervan vertoon die hoofkarakter dikwels groter as die werklikheid (Aucamp 1978: 143) en beskik oor unieke eienskape. Daar is die opvatting dat kortverhale veral rondom uitsonderings- en afsonderingsmense draai (Aucamp 1978: 145), dat dit gaan oor “outsiders”, eksentriekes, eensames, kinders, oumense, ensovoorts. Vanweë die ruimte- en tydsbeperking kom hierdie karakters dan soms oorbeklemtoon en oorvereenvoudig voor, grotesk of karikatuuragtig (vergelyk konstantes soos die neurotiese oujongkêrel, die bedelaar of die prostituut). Dit skep die skyn van meerdimensionele karakters. Volgens Aucamp (1978: 145) het die kortverhaal nie so baie tyd en ruimte vir die kompleksiteit van die sosiale wêreld soos die roman nie, maar “dit kan wel intense eietydse diagnoses en profiele bring”, wat tog aansluit by daardie kompleksiteit. Die hoofkarakter se uniekheid word tipies uitgelig deur die tweedimensionele karakters rondom hom, maar “om 'n tragiese dimensie te bereik” – 'n meerdimensionele belewenis – het 'n mens 'n “hoofkarakter [nodig] wat tyd, ruimte en medekarakters volledig ervaar” (Aucamp 1978: 150).

Aucamp, in reaksie op J.P. Smuts se *Karakterisering in die Afrikaanse roman* (1975), besin verder oor karakterontwikkeling by die kortverhaal. Die kortverhaalkarakter, meen hy, kan, as konstante,

nie noemenswaardig verander nie, maar hy kan wel tydelike karakteraanpassings ondergaan (Aucamp 1978: 145-146). Daarnaas kan totale karakterverandering wel plaasvind, maar dit gebeur wanneer die personase die slagoffer word van situasies waarvoor hy geen beheer het nie, soos dat hy gebreinspoel word of onder die invloed van 'n siektetoestand of die een of ander geesverdorwende middel verkeer. Tradisioneel veronderstel geslaagde karakterontwikkeling 'n geleidelike karaktergroeï van die begin tot die einde van 'n verhaal – die karakter is aan die einde nie meer dieselfde as aan die begin nie. Die ontwikkeling bou spanning op en dit boei die leser. Aucamp (1978: 146) wys egter daarop dat karaktervaste karakters, dit wil sê, die hardkoppige karakter, die een wat nie verander nie, ook 'n boeiende uitwerking kan hê. Daarnaas ondergaan ook nie alle ontwikkelende romankarakters noodwendig ontwikkeling nie. Karakterontwikkeling by die roman behels dikwels net dat 'n karakter blootgestel word aan 'n reeks opeenvolgende momente of openbarings en dat dit dan die leser toelaat om hom geleidelik beter te laat ken, “sonder dat hy noodwendig ‘ontwikkel’”. Hierdie soort “ontwikkeling”, meen Aucamp, kry 'n mens tog ook in die kortverhaal. Uiteindelik behoort karakterontwikkeling nie aan die roman alleen nie; in teendeel, dit kom in baie kortverhale voor: “Die populêre opvatting dat die kortverhaal net karakteropenbaring kan bring, teenoor die roman wat opsluit karakterontwikkeling bring, is dus 'n halwe waarheid” (Aucamp 1986: 94).

Die kortverhaal laat slegs beperkte omgewingsbeskrywing toe (Van Gorp *et al* 1993: 369). Soos met woordkeuse, geskied die aanbieding van ruimte op 'n ekonomiese, suggestieryke wyse (vergelyk Botha 1992: 236). Omdat die kortverhaal minder inligting kan gee as die roman, word karakters se binnelandskap (hul psigiese of gedagte-wêreld) oorvleuelend met die buitelandskap gebruik (Aucamp 1978: 147).

Aucamp (1978: 142) merk op dat logiese, chronologiese tyd klaarblyklik minder ten opsigte van die kortverhaal (as die roman) geld. Hy wys onder andere daarop dat die onderskeid tussen die roman en die kortverhaal tyds hantering betref: by die kortverhaal gaan dit minder oor ‘panoramas’ en meer oor ‘scenes’ (Aucamp 1978: 141, sy terminologie). (Dit raak 'n ander aspek aan: die definiëring van die kortverhaal aan die hand van die roman, waarna weer later gekyk word.) Aucamp verwys na Frank Maatje se drie prinsipiële tydsverhoudings in literêre werk: die kortverhaal neig soms sterk na liriese tyd (die ervaring van 'n enkele oomblik; 'n toestand van tydloosheid), en soms na liriese tyd in kombinasie met epiese tyd (waar meganismes soos vertraging en versnelling aan bod kom). Vir Aucamp (1978: 141) gaan dit gevolglik nie soseer oor tydsverloop nie, eerder oor “die verdieping van 'n stemming of gevoel” – die kortverhaal as “stemmingskuns”. Hy wys egter daarop dat dit nie alle kortverhale geld nie. Kortverhale maak ook gebruik van epiese tyd, maar dan is dit iets anders as by die roman: verhale waar tyd baie versnel, selfs só versnel dat tyd tot stilstand

kom, of waar die verlede en die hede tydloos inmeekaarskuif. Die verlede, hede en toekoms kan ook saamgetrek word in 'n enkele oomblik. Volgens Botha (1992: 237) is hierdie verdigting in tydshantering 'n tipiese kenmerk van die kortverhaal – die epifanie of verhelderende oomblik behels 'n sametrekking van die verlede, hede en toekoms van die bepaalde karakter. In hierdie opsig toon die kortverhaal die sterk invloed van die filmbedryf: tegnieke soos die dialoog, die droom, die terugflits, die nabyskoot, die wisseling van tyd, ensovoorts kom algemeen voor sedert die begin van die 20ste eeu. 'n Verhaal kan selfs deur 'n reeks gebare vertel word, sodat die vertelling eerder deur middel van suggestie as deur verduideliking plaasvind (Botha 1992: 236). Hierdie filmiese tegnieke dra alles by tot 'n “maksimale densiteit van betekenis” (Van Gorp *et al* 1993: 369), wat so belangrik is in die kortverhaal.

Die 20ste-eeuse kortverhaal toon tipies 'n belangstelling in die psigologie van die karakter. Dit kan waargeneem word in die afskaling van handeling, wat dikwels die indruk van 'n statiese verhaal laat (Botha 1992: 237). 'n Verteltegniek soos die innerlike monoloog (die bewussynstroomtegniek) is hier van belang: die leser kry insae in die bewussyn van karakters, sodat die rol van uiterlike handeling, byvoorbeeld as middel waardeur karakterisering plaasvind, ingeperk word.

Wat betref die korthed van die kortverhaal (as onderskeidende kenmerk)

Presies hoe lank of hoe kort die kortverhaal behoort te wees, is lank reeds 'n sentrale vraag in die prosateorie. Elize Botha (1992: 237) skryf dat teoretici die saak deur die jare verskillend benader het. Edgar Allan Poe dui die lengte van die kortverhaal aan in terme van die tyd wat dit 'n mens behoort te neem om die verhaal te lees: binne 'n halfuur tot twee ure, met ander woorde, in een sitting. Sommige meet weer die korthed van die kortverhaal aan die getal woorde, naamlik tussen 100 tot 1 500 woorde (kortkortverhaal) en 20 000 woorde (novelle). Norman Friedman en ander dui aan dat die korthed van die kortverhaal eerder saamhang met 'n verskeidenheid moontlike kombinasies. Die kortverhaal kan kort wees omdat daar nie veel in die verhaal gebeur nie (dat daar nie baie is om te vertel nie), maar dit kan ook kort wees omdat grootskaalse gebeure ingeperk word (deur middel van byvoorbeeld seleksie, inkrumping of perspektief). Dominic Head (1992: 4) sluit aan by hierdie siening en stem saam dat dit misleidend is om op grond van die hoeveelheid woorde wat 'n teks beslaan te oordeel of dit 'n kortverhaal is of nie.

Van Gorp *et al* (Botha 1992: 237) koppel die korthed van die kortverhaal aan die moderne tydsgees, naamlik die gejaag na tyd, die min tyd tot ons beskikking. Botha verwys ook hier na Hennie Aucamp, wat hierdie korthed verbind met intensiteit, spanning en afwagting. Volgens Aucamp (1978: 140) is “die kortverhaalskrywer [...] die prooi van tyd: hulle moet hul paniekerig haas om hul openbaring te bestendig” – die storie moet sy hoogtepunt bereik voordat die spanning

taan en die leser belangstelling verloor. Vir Aucamp (1978: 150) is dit “sielkundig en artistiek gewens” om ’n kortverhaal in ’n enkele sitting te lees. Hy verduidelik dat daar ’n natuurlike versadigingspunt in die kortverhaal ingebou is (Aucamp 1978: 139) wat die skrywer met sy ekonomie van woorde help. ’n Mens sou wel aan die voltooide kortverhaal kon snoei, maar om dit te ver te voer, lei tot die versteuring van die verhaal se interne ritme en tekstuur, sodat dit gedwonge voorkom: “’n Verhaal is ’n verhaal, en nie ’n opsomming nie” (Aucamp 1978: 139). Om dieselfde redes is dit ook moeilik om ’n voltooide verhaal te belas met nuwe sinne wat ná die tyd ingeskryf word – ’n voltooide verhaal verwerp ekstra materiaal. Hierdie oordeelkundige omgang met woorde en sinne hou ’n intellektuele uitdaging in en vir Aucamp (1986: 93) is dit duidelik dat dit nie net die getal woorde is wat van ’n kortverhaal ’n kortverhaal maak nie; hierdie korthed is relatief. Hy verwys na die verskynsels van die lang kortverhaal (nie die novelle nie) én die kort kortverhaal en stem saam met Friedman dat ’n kortverhaal kort kan wees omdat daar min materiaal is of omdat ’n groot hoeveelheid materiaal doelbewus ingeperk word ter wille van artistieke effek (Aucamp 1986: 94).

Die lengte van die kortverhaal kan ook bepaal word deur handeling, afhangende of dit staties of dinamies is (Aucamp 1986: 95). Handeling kan eenvoudige of komplekse verandering behels. Min verandering het minder verteltyd nodig, terwyl groot verandering baie verteltyd kan eis, alhoewel laasgenoemde situasie wel deur middel van doelbewuste inkorting (vorige paragraaf) beheer kan word. Daarby kan skaal en proporsie ook die omvang van die kortverhaal beïnvloed; dit hang van die skrywer af hoeveel verteltyd aan verskillende dele van die verhaal afgestaan word (Aucamp 1986: 96). Ook die vertelhoek kan die lengte van die verhaal bepaal. Die alomteenwoordige verteller kan byvoorbeeld by wyse van ontleding en kommentaar heelwat op die verhaal uitbrei, maar hy kan ook deur middel van opsomming en weglating weer die verhaal inkort.

Is die kortverhaal minderwaardig teenoor die roman?

In die ouer Afrikaanse literatuur is die kortverhaal meestal as minderwaardig teenoor die roman beskou, as ’n neweproduk van die romanskrywer (Botha 1992: 237). Met die vernuwing van die Afrikaanse literatuur rondom 1956 kom daar egter ’n neiging onder sekere skrywers in Afrikaans om op die korter vorm te konsentreer (byvoorbeeld Henriette Grové, Hennie Aucamp en P.J. Haasbroek), sodat die idee van die gevestigde kortverhaalskrywer ook meer en meer na vore getree het. Ook in byvoorbeeld die Russiese literatuur is die kortverhaal aanvanklik eintlik net as ’n tussenvorm (of oefening) tot die roman – “the more dignified species” – beskou (Ejxenbaum 1968: 2). Terwyl die Britse literatuur besig was om die roman te vestig, word die 1830’s en 1840’s in Amerika gekenmerk deur ’n duidelike neiging om die kortverhaal as genre te ontwikkel, wat selfs gepaard gegaan het met ’n afkerigheid teenoor die roman (Ejxenbaum 1968: 5). Dit was Poe wat

hom toe uitgelaat het oor die ongegronde vooroordeel wat sy kop uitgesteek het, die idee dat 'n werk met baie bladsye ("bulk") meer meriete sou dra as 'n werk wat kleiner in fisiese grootte of gewig is.

Dominic Head (1992: 6) is dit eens dat die moderne kortverhaal glad nie 'kleiner en minderwaardig' in enige tegniese sin teenoor die roman is nie. Volgens Head word die kwessie rondom die lengte van die kortverhaal dikwels aangepak deur die kortverhaal lengtegewys met die roman te vergelyk. Hierdie vergelyking veroorsaak egter 'n verwronge definisie van die kortverhaal (1992: 4), want dit laat maklik die indruk dat dit hier oor hiërargie gaan, dat die lengte van die kortverhaal onderhewig is aan sy 'ondergeskikte' verhouding tot die roman, dat die kortverhaal die kleiner en minderwaardige genre is. Die opvatting dat die lengte van die kortverhaal relatief gesien moet word ten opsigte van slegs die roman, is ontoereikend. Die kortverhaal is tog kort in verhouding met baie ander dinge, waarvan die roman maar één is. Die kwessie van lengte moet ondergeskik wees aan die oorweging van tegniek – dit is eers as tegniek en lengte ("quantity") saam bekyk word as wedersyds afhanklike faktore dat die kwessie van lengte sin maak. Soms word die kwessie van aksie (handeling) en skaal ook gebruik om 'n hiërargiese vergelyking tussen die kortverhaal en die roman te tref (Head 1992: 5, 6). Die waarneming dat daar in die kortverhaal 'n enkele hoofgebeurtenis is, lei tot die gevolgtrekking dat die 'oomblik van waarheid' ("the moment of truth") 'n model vir die kortverhaal is, terwyl die lewe (of 'die deurslaggewende jaar') die model vir die roman is. Die neiging is dan om die beperkte aksie van die kortverhaal te sien as 'n swak nabootsing van (die uitgebreide aksie) wat 'n mens in die roman kry.

Aucamp (1978: 134) stem saam dat die kortverhaalbundel dikwels minderwaardig geag is. Hy noem dat die term "kortkuns" (Ernst van Heerden) vroeër gebruik is om sekere waardeoordele oor tekste te maak, sodat die skets beskou is as 'n "voorstudie vir die kortverhaal" en die kortverhaal as 'n "oefenloopie vir die roman" (Aucamp 1978: 148). Dit het die "outonomie van 'n teks" in gedrang gebring, want 'n teks word dan nie meer "op sy eie aard en bedoeling af beoordeel nie". Dit is onregverdig om literêre genres teen mekaar op te weeg, "asof dié genres in 'n wedren betrokke is" (Aucamp 1978: 134). Volgens Aucamp (1986: 94) kan die vorm van die kortverhaal nie sommer gedefinieer word deur dit teenoor die roman te stel nie, want die organisasie van die materiaal by hierdie twee genres verskil nie wat soort betref nie, hoogstens in graad. Aan die einde van die sewentigerjare is Aucamp (1978: 134) optimisties dat die houding teenoor kortverhaalbundels aan die verbeter is. Dit wil selfs vir hom lyk of oorskating 'n nuwe gevaar geword het.

Wanneer 'n mens egter in 2011 oor die vorige nagenoeg dertig jaar van Afrikaanse letterkunde terugkyk, wil dit voorkom of Aucamp se optimisme vroegetydig was. Gemeet aan die hoeveelheid

kortverhaalbundels wat sedert 1980 met belangrike literêre pryse bekroon is, teenoor die getal romans wat oor dieselfde tydperk met die louere weggestap het, is die roman beslis nog die voorkeur literêre vorm in Afrikaans. Wat die Hertzog-prys vir prosa (elke derde jaar toegeken) betref, was die laaste bekroning van 'n kortverhaalbundel dié van Chris Barnard se *Duiwel-in-die-bos* in 1973 (dus nog enkele jare voor Aucamp se stelling hierbo). In 1992 het hierdie toekenning wel aan 'n novelle gegaan, Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*, en in 1982 is Hennie Aucamp se prosawerk in geheel bekroon. Die toekenning aan Aucamp is 'n belangrike erkenning van die kortverhaal, maar dit sonder nie 'n spesifieke kortverhaalbundel uit nie. Boonop is die Hertzog-prys naas hierdie gevalle sedert 1917 nog net één ander keer aan 'n kortverhaalbundel toegeken, naamlik in 1957 aan Elise Muller se *Die vrou op die skuit*. Die Universiteit van Johannesburg Literêre Pryse (of UJ-prys, van 2001 tot 2004 bekend as die RAU-prys) vir skeppende skryfwerk in Afrikaans het wel onlangs 'n kortverhaalbundel vereer: die 2011-toekenning het gegaan aan Marlene van Niekerk se eenheidsbundel *Die sneeulaper*. Die UJ-prys gaan ook onderskeidelik in 2004 (Abraham de Vries se *Tot verhaal kom*) en 2002 (Rachelle Greeff se *Merke van die nag*) aan kortverhaalbundels, maar kortverhaalbundels verteenwoordig skaars dertig persent van die toekennings sedert 2001 toe die hoofprys vir die eerste keer toegeken is. Die ATKV-prosaprys, alhoewel gemik op populêre prosa, kan ook hier as verwysing dien. Tussen 1984 en 2011 is die prys nog net drie keer aan kortverhaalbundels toegeken: in 1988 vir Etienne van Heerden se *Liegfabriek*, in 1990 vir Riana Scheepers se *Die ding in die vuur* en in 1991 vir Corlia Fourie se *Liefde en geweld* – geen bekroning van 'n kortverhaalbundel oor die laaste twintig jaar nie.

Nogal bemoedigend is die hoeveelheid kortverhaalbundels wat deur die jare met die Eugène Marais-debuutprys bekroon is: 10 uit die 36 toekennings sedert 1980, waarvan die mees onlangse in 2011 was vir Nicole Jaekel Strauss se *Maal*. Hierdie bundel word ook in dieselfde jaar met die UJ-debuutprys vereer, wat vantevore reeds aan die bundels *Stoornis* (Nini Bennett, 2003) en *Om te vlerk* (Nanette van Rooyen, 2002) toegeken is. Ten spyte van die groter hoeveelheid debuutpryse wat aan kortverhaalbundels toegeken word, kry 'n mens egter in terme van die geheelbeeld die indruk dat debuutpryse 'n soort aanmoedigingsprys is, terwyl die eintlike swaargewig toekennings meerendeels vir die roman gereserveer word.

Aucamp (1978: 134) se opgewondenheid oor die toekoms van die kortverhaalbundel aan die einde van die sewentigerjare hou waarskynlik verband met die vernuwende invloed wat die Sestigbeweging op die Afrikaanse letterkunde gehad het (sien afdeling 2.2). 'n Direkte gevolg daarvan was juis 'n toename in die publikasie van kortverhale in letterkundige tydskrifte, maar ook van kortverhaalbundels as sodanig (Smuts 1989: 21, 22). Daar het 'n gees van eksperimentering

geheers wat selfs ‘romanskrywers’ geprikkel het om die kortvorm te verken. Wanneer J.P. Smuts, hierdie keer aan die einde van die tagtigerjare, oor die opkoms van ’n opwindende nuwe tussenvorm skryf, is daardie selfde gees van vernuwing en die opstand teen geykte literêre vorme steeds duidelik teenwoordig. Hierdie tussenvorm, of die eenheidsbundel, soos dit genoem is, het die afgelope dekades baie gewild geword (hoofstuk 1). Presies hóé gewild, kan gesien word in die wennerlyste van die literêre toekennings waarna hierbo verwys word. Sowel Van Niekerk se *Die sneeuslaper* as Jaekel Strauss se *Maal*, onderskeidelik die UJ-prys- en UJ-debuutprysweners van 2011, is eenheidsbundels. Chris Barnard se *Duiwel-in-die-bos*, die mees onlangse bundel (afgesien van Aucamp se oeuvre-toekenning) om die Hertzog-prys vir prosa te ontvang, is ’n eenheidsbundel. Vier van die tien kortverhaalbundels wat sedert 1980 met die Eugène Marais-prys bekroon is, is eenheidsbundels: Jaekel Strauss se *Maal* in 2011, S.P. Benjamin se *Die lewe is ’n halwe roman* in 2000 (een van die bundels wat breedvoerig in hierdie tesis bespreek word), Johann Botha se *Groot vyf* in 1998 en Alexander Strachan se *’n Wêreld sonder grense* in 1985. Miskien sou ’n mens kon vra of dit hierdie eenheidsbundels se romanagtigheid is wat hulle prys-waardig maak, of dalk mag ’n mens wonder of die outeure van hierdie werke hul bundels meer romanagtig gemaak het omdat romans blykbaar meer pryse wen. Hoe dit ook al sy, dit wil lyk of die eenheidsbundel ’n nuwe soort literêre belangstelling geprikkel het wat vandag nog steeds lewendig is.

Opsommend

Dit is nie maklik om ’n enkele definisie vir die kortverhaal te gee nie, want ’n mens moet hierin rekening hou met die uiteenlopende karakter van die kortverhaal en die feit dat genres voortdurend bly ontwikkel. Die kortverhaal het baie gemeen met ander literêre vorme, en dit is soms moeilik om dit van ander kort vorme te onderskei, maar wanneer dit naas die roman geplaas word, staan ’n sorgvuldige artistieke organisasie dadelik voorop. Die klem val hier op die ekonomiese gebruik van middele ten einde ’n sentrale effek te verkry. Beperkte omvang beteken ’n eenlynigheid van handeling, min personasies met beperkte karakterontwikkeling, beperkte omgewingsbeskrywing, noukeurige woordkeuse, sorgvuldige komposisie, verdigte tydshantering en ’n belangrike verband tussen titel, aanvangsin en slot om aan die einde ’n sentrale effek te verkry. Die lengte van die kortverhaal kan nie omskryf word met ’n vaste woordtelling nie; die lengte is relatief tot die hoeveelheid materiaal wat aangebied word en hoe dit gebruik word om die verhaal effektief te vertel. Alhoewel die kortverhaal(bundel) in die verlede dikwels as minderwaardig teenoor die roman beskou is, het die volgehoue ontwikkeling daarvan getoon dat enige vergelyking met ander literêre vorme onregverdig is en dat dit op eie meriete beoordeel moet word. Dit wil voorkom of die ontwikkeling van die eenheidsbundel veral sedert die tagtigerjare die weg baan vir ’n opwindende nuwe literêre vorm.

2.1.2 Algemene kenmerke van die tradisionele roman

Daar word voorts stilgestaan by spesifieke eienskappe van die roman. Die fokus is veral op daardie aspekte van die roman wat groter eenheid in die vorm bewerkstellig en met behulp waarvan 'n kontras met die tradisionele kortverhaalbundel geskep kan word, waarin die verhale afgeslote eenhede is. Daar sal aangetoon word dat die hibridiese vorm waaroor daar in die probleemstelling berig is, van 'n kombinasie van roman- én kortverhaal(bundel)elemente gebruik maak om self samehang tussen die onderskeie onderdele (of verhale) te skep wat saam 'n groter geheel (of eenheidsbundel) vorm. Daar word ter wille van oriëntasie eers gekyk na aspekte rondom die definiëring van die roman sowel as die historiese agtergrond van die vorm.

Wat definisies betref

Die *HAT* (2005: 945) beskryf die roman as 'n “[v]erdigte prosaverhaal van betreklik groot lengte, waarin 'n aantal verbandhoudende episodes behandel word”. Die klem val op die lengte van die werk sowel as die aanbieding daarvan in onderdele wat in 'n sekere verbintenis met mekaar staan. Die implikasie is dat die onderdele of episodes 'n groter geheel vorm. Dit is 'n uiters basiese definisie van die roman as literêre vorm en dien bloot as 'n hulpmiddel vir die deursnee-spreker van Afrikaans.

Verskeie literêre kritici wys egter daarop dat die roman 'n uiters komplekse genre is (B.M. Eijzenbaum (1968: 4) noem dit 'n sinkretiese vorm) en dat dit moeilik of miskien onmoontlik is om dit presies of bondig te definieer (Scholtz 1992: 437-438; Van Gorp *et al* 1993: 353; Smuts 1998: 7). Die term “roman” het in die loop van die geskiedenis al soveel betekenisverskuiwings ondergaan – iets wat steeds voortduur – dat dit al “het meest vormeloze van alle genres” (Van Gorp *et al* 1993: 353) en “the most protean of literary forms” (Shipley (red.) se *Dictionary of literary terms* aangehaal in Scholtz 1992: 438) genoem is. Gevolglik word die roman meestal breedweg omskryf as 'n redelike lang fiktiewe (prosa)werk (Smuts 1998: 6) – E.M. Forster het eens aangevoer dat enige stuk fiksie wat meer as 50 000 woorde beslaan, as 'n roman kan deurgaen (Head 1992: 4), maar in werklikheid is daar verskeie faktore wat 'n invloed op die lengte van 'n literêre werk kan hê, soos die outeur se hantering van tyd en ruimte asook die verwickeldheid van die intrige. Bestaande definisies van die roman is veralgemenend en nie baie informatief nie, sodat dit nie regtig die roman van ander epiese subgenres onderskei nie (Scholtz 1992: 438).

In plaas daarvan om die roman as literêre tipe te beskryf, vind 'n mens in die meeste definisies en teorieë 'n indeling van die roman in verskillende tipologieë (Scholtz 1992: 439; Van Gorp *et al* 1993: 353), oënskynlik in 'n poging om sin te gee aan 'n moeilik oorskoubare genre. Gevolglik kom besprekings van die roman dikwels neer op 'n indeling in soorte. Daar is egter nie 'n enkele

‘formule’ waarvolgens hierdie indelings gemaak word nie – verskillende kritici het deur die jare van verskillende maatstawwe gebruik gemaak, soos tema, struktuur of aspekte van die vertelinstansie om soorte romans van mekaar te onderskei. Georg Lukács maak vroeg in die 20ste eeu ’n onderskeid tussen die abstrak-idealitiese roman, die desillusierroman en ’n vermenging van die twee. Percy Lubbock, wat gelei word deur die vertelsituasie, onderskei in ongeveer dieselfde tyd tussen panoramiese en toneelmatige romans, terwyl Edwin Muir die genre in dramatiese en karakter- en kroniekromans indeel (Scholtz 1992: 438). Later onderskei die Duitse skool vier romantipes: die avontuurroman, die ontwikkelingsroman, die tydroman en die eksperimentele roman. Vroeë vorme van die avontuurroman sluit onder meer die hoofse of ridderroman, die herdersroman en die pikareske of skelmroman in, terwyl die sogenaamde Robinsonades, die reisroman en die swerwersroman later volg. Die ontwikkelingsroman word weer onderverdeel in die leerjareroman (Bildungsroman), die psigologiese en die pedagogiese roman. Voorbeelde van die tydroman is die staatsroman, die sleutelroman, die historiese roman, die grootstadroman en vaderlandsroman (Scholtz 1992: 439-440). Wolfgang Kayser onderskei op sy beurt, aan die hand van dominante strukturelemente, tussen die gebeure-, die karakter- en die ruimteroman (Scholtz 1992: 444). Indelings kan ook byvoorbeeld gemaak word op grond van tematies-strukturele oorwegings, naamlik in die avontuur-, sielkundige, tyd- en ruimteroman, asook, op grond van vormlik-strukturele kriteria, in die ek-roman en die hy-roman (Van Gorp *et al* 1993: 353). Die ek-roman is onder meer onderverdeelbaar in die briefroman, die dagboekroman, die outobiografie en die memoire, terwyl die hy-roman verder ingedeel kan word op grond van die vertelsituasie.

Dit is egter belangrik om te beseft dat hierdie indeling in tipologieë bloot kategorieë is wat ondersoekers maak in ’n poging om orde te probeer skep in die beskrywing van ’n komplekse genre wat voorsiening maak vir ’n verskeidenheid tegnieke en aanbiedingswyses. Hierdie indelings is geensins finaal of voorskriftelik nie (Scholtz 1992: 439; Smuts 1998: 6). Die kategorieë kan aangepas en vervang word. Elke ondersoeker het ’n unieke benadering en sy of haar kriteria is relatief met betrekking tot dié van die volgende ondersoeker. Die Duitse skool se indeling hierbo staan byvoorbeeld naas ’n indeling soos: die probleem-, die sosiologiese, die psigologiese, die filosofiese en die realitiese roman (Scholtz 1992: 439).

Alhoewel nuttig, slaag die indeling van romans in tipologieë nie daarin om sekere vernuwende, 20ste-eeuse verskynsels bevredigend te akkommodeer nie, waaronder aspekte rakende die ‘bewussynstroom’, die montagetegniek en die ondermyning van die tradisionele benadering van personasies, tyd en ruimte (Van Gorp *et al* 1993: 354).

Die roman, soos enige literêre genre, is die heelyd besig om te ontwikkel. “Elke nuwe literêre werk is ’n oorspronklike taalskepping en is in meerdere of mindere mate anders as sy voorgangers”

(Smuts 1998: 7) en daarom bly dit so te sê onmoontlik om 'n kort, noukeurige definisie van die roman te gee. So 'n definisie kom in die gedrang elke keer as 'n nuwe werk die lig sien. Selfs die soeke na onderskeidende kenmerke of die indeling van die roman in verskillende tipologieë om sin uit die kompleksiteit te probeer voortbring, is dikwels problematies. Dit verhinder egter nie dat kritici hulle menings oor die roman as literêre vorm gee nie. Uiteindelik behoort teorieë oor die roman die genre sowel diachronies as sinchronies te benader (Scholtz 1992: 438). Kennis oor die voortdurende historiese ontwikkeling van die roman bied perspektief op die innerlike en strukturele werkinge van die genre en sy verskillende elemente.

'n Kort oorsig van die oorsprong en ontwikkeling van die roman

In hierdie kort bespreking van die oorsprong en ontwikkeling van die roman wat nodig is om my uiteindelijke argument te ondersteun, maak ek veral gebruik van die oorsigte van Scholtz (1992), Smuts (1998) en Van Gorp *et al* (1993). Van die drie hoofgenres in die literatuur het die verhalende prosa (naas die poësie en die drama) heel laaste in die Westerse wêreld ontwikkel. Boonop het die roman soos ons dit vandag ken, eers gedurende die afgelope paar eeue beslag gekry (Smuts 1998: 5-6). Nogtans sou antieke beskawings stories gehad het wat baie moontlik vandag as “romans” geklassifiseer kon word (Scholtz 1992: 437).

Die term “roman” is aanvanklik in die 12de eeu gebruik om geskifte wat in die Romaanse volkstaal geskryf is, te onderskei van geskifte wat in Latyn geskryf is. In die 13de eeu word die term gebruik in verwysings na avontuurlike hoofse verhale – Middeleeuse verhalende gedigte, waarin die 12de- en 13de-eeuse hoflewe geïdealiseer is (Van Gorp *et al* 1993: 353). Hierdie eposse het onder meer gehandel oor ridderlike heldedade, liefde en trou, oor deug en kuisheid en het hoofsaaklik gesteun op ou sages. Die roman word algemeen beskou as “die historiese voortsetting van die epos” (Scholtz 1992: 437). Die oorgang na die roman sou baie geleidelik plaasgevind het, sonder definitiewe grense wat die begin of einde daarvan aandui. Die twee vorme kan egter inhoudelik van mekaar onderskei word. Die epos bied 'n idealistiese, harmonieuse wêreld, waarin die held die gemeenskap verteenwoordig, sodat daar nie juis ruimte vir individuele karakterontwikkeling is nie. In die roman, daarenteen, bots die mens met sy omgewing (byvoorbeeld op sosiale en godsdienstige vlak). Die held is 'n individu met 'n eie stem (ook letterlik) en persoonlikheid. Tydens die Renaissance vorm die vervreemding tussen die mens en die wêreld die sentrale romantema: die held is die “ontwrigte soeker” (Scholtz 1992: 437) na antwoorde op lewensvrae. Karakterontwikkeling word dus 'n belangrike aspek van die roman.

Miguel de Cervantes se *Don Quijote*, wat aan die begin van die 17de eeu verskyn, word gewoonlik as die eerste ‘moderne’ roman beskou, maar dit is veral in die 18de eeu, in Engeland, dat die roman

as literêre vorm opgang maak, onder meer in die werke van Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding en Laurence Sterne (Smuts 1998: 6). Agtiende-eeuse romanteorie word nog sterk oorheers deur die epos, terwyl daar op die roman neergesien word as 'n minderwaardige vorm (Scholtz 1992: 438). Hierdie siening begin egter kwyn, sodat die roman as literêre vorm in aansien toeneem. Dit blyk ook dat die individuele mens en die ontbloting en ontwikkeling van sy innerlike 'n belangrike aspek van die roman geword het. F. Schlegel verklaar byvoorbeeld aan die einde van die 18de eeu dat die roman “'n bedekte belydenis van die outeur” is (Scholtz 1992: 438). Die siening dat die mens die eintlike tema van die roman is, is ook sigbaar aan die einde van die 19de eeu met die opkoms van die naturalisme. Gedurende hierdie tyd, maar veral in die 20ste eeu, begin die aksent in die romanteorie toenemend op aspekte rakende struktuur en verteltegniek val (Scholtz 1992: 438). Die tradisionele romanvorm word bevraagteken: struktuurbeginsels word oorboord gegooi, sodat daar nie meer sprake is van 'n chronologiese aanbieding van kousaal opeenvolgende gebeure nie, maar eerder verhaalsegmente wat onverwags begin en eindig (Scholtz 1992: 443). Daar is baie belangstelling in die vrye direkte rede, die innerlike monoloog en die bewussynstroomtegniek, waardeur die menslike psige in die teks op die voorgrond geskuif word sodat die indruk geskep word dat die tradisionele verteller afwesig is. Die roman word tematies oorheers deur die vervreemding tussen die mens en die werklikheid - die mens is 'n soeker na betekenis. Die onsekere verhouding met die werklikheid kom ook struktureel tot uiting in die metaroman, waarin die probleem van romanskryf aan bod kom (Scholtz 1992: 439, 443).

Algemene kenmerke van die roman

In hierdie afdeling word die algemene kenmerke van die roman met dié van die kortverhaal gejuksaponeer om aan te dui hoe die werking van sekere aspekte in die twee genres verskil. So 'n ondersoek is nodig, omdat dit uiteindelik insig in die spesifieke aard van die hibridiese vorm kan verleen, wat tussen hierdie twee vorme lê. Daar word veral sterk op die werk van J.P. Smuts (1998) en André P. Brink (1989) gesteun.

In breë terme kan 'n mens sê dat die roman meer inligting as die kortverhaal gee (Aucamp 1978: 148). Dit is oor die algemeen 'n veel langer werk, waarin baie meer dinge kan gebeur. Aucamp (1978: 136) meen dat die roman minder stilistiese eise aan die outeur stel as wat die gedrongenheid van die kortverhaal andersins sou. Dit is duidelik 'n aanvegbare stelling, maar moontlik moet 'n mens dit in verband bring met die sterk parallel wat hy tussen die kortverhaal en die gedig trek (sien afdeling 2.1.1), waar die kompaktheid van die vorm bepaal dat (onder andere) woordkeuses baie noukeurig oorweeg moet word. Aucamp (1978: 136-137) se standpunt dat die openingsreëls van die roman, anders as dié van die kortverhaal, nie perfek hoef te wees nie, kan dan ook in hierdie lig beskou word. Die tradisionele roman begin dikwels met 'n beskrywing van die omgewing of

karaktars of gee historiese informasie rakende die twee, terwyl die kortverhaal uit die aard van sy korter vorm, oënskynlik strenger ingestel is op die “meer onmiddellike” band wat daar tussen die opening- en slotsinne van die verhaal gelê moet word.

In kontras met die enkellynigheid van die handeling in die kortverhaal, kan intrige by die roman heelwat meer kompleks wees. Die aansienlike langer lengte van die werk beteken dat meerdere intriges parallel met mekaar of in kontras met mekaar kan voorkom (Ejxenbaum 1968: 4, Smuts 1998: 88). Uiteenlopende materiaal word met mekaar in verband gebring en deur middel van episodes aanmekaar gelas, waardeur spanning ontwikkel en gehandhaaf word. Die tradisionele roman behels die skepping van verskillende verhaallyne wat elk deur verskillende hoofstukke of afgebakende dele van die teks kan loop (soms met sylyne wat weer daarvan weg vertak) en dan aan die einde van die roman ’n oplossingspunt bereik (vergelyk Ejxenbaum 1968: 5). Hierteenoor bestaan die tradisionele kortverhaalbundel uit onafhanklike verhale, waarvan elk sy eie losstaande intrige en ontknoping het. Vanweë die kortheid van die verhale is die intrige gewoonlik nie kompleks nie. In die hibridiese bundel, waar daar wisselwerking tussen verskillende verhale plaasvind en karakterlyne dikwels nie tot ’n aparte verhaal beperk is nie, kan intrige meer breedvoerig deur die loop van die bundel uitgewerk word. Aangesien verskillende intriges op hierdie manier kan kruis, herinner die verhale, wat nou nie meer geslote eenhede is nie, baie aan verbandhoudende romanepisodes. Die opbou en handhawing van spanning is dus in die hibridiese bundel nie soos in die tradisionele bundel beperk tot aparte verhale nie, maar kan oor die loop van verskeie verhale heen opgebou word voordat dit ’n hoogtepunt bereik en oplossing vind. Dit is soortgelyk aan die hantering van spanning oor die lengte van verskeie episodes in die tradisionele roman, soos teweeg gebring deur die opeenvolging van gebeure.

Logiese, chronologiese tyd geld oënskynlik minder ten opsigte van die kortverhaal as vir die tradisionele roman (Aucamp 1978: 142) – slegs oënskynlik, want daar is wel talle romans wat die teendeel bewys. Die ouer Afrikaanse roman, soos die vroeë plaasromans, vertoon inderdaad hoofsaaklik ’n chronologiese verloop van gebeure, alhoewel tydsafwykings ook voorkom (Smuts 1998: 18). By die latere (nuwer) roman speel chronologie nie meer so ’n groot rol nie en word dit dikwels met opset omvergewerp. Die verhaal kan byvoorbeeld op die sentrale oomblik, wat eintlik aan die einde van die verhaal lê, begin. Verskillende vertellers wat opeenvolgend oor die gebeure berig, veroorsaak ook dat die verhaal van ’n chronologiese verloop afwyk. Tydsafwykings, wat meestal deur middel van terugflitse teweeg gebring word, bring ook noodwendig ’n vertraging van gebeure te weeg, ’n belangrike tegniek in die roman, waarmee die spoed waarteen die handeling plaasvind, fyn beheer kan word (Ejxenbaum 1968: 4). In hibridiese bundels sou ’n chronologiese verloop van gebeure moontlik makliker kon voorkom waar hoofsaaklik dieselfde hoofkarakter(s)

deur die loop van die bundel voorkom, soos wel die geval in Willemien Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) en Corlia Fourie se *Alle paaie lei deur die Strand* (2008) is (vergelyk Snyman 2011). Dit lyk egter meer waarskynlik dat 'n mens 'n achronologiese aanbieding van gebeure sal aantref in hibridiese bundels waar die verskillende verhale of verhaalgroepe hulle eie hoofkarakters en -intriges het en waar hierdie karakters as ondergeskikte karakters in ander verhale optree. Vertraging word dan ook maklik verkry deur sekere verhaallyne in die lug te laat hang voordat dit later in 'n verbandhoudende verhaal opgelos word.

In die tradisionele roman, waaronder die ouer Afrikaanse plaasroman, asook in latere romans soos die grensverhaal, speel bepaalde ruimtes 'n aktiewe rol in die identiteit en ervaring van die hoofkarakter. Hierdie ruimtes word grondmotiewe wat karakters beïnvloed, of, soos in die geval van die grensverhaal, “metafore vir meer abstrakte kwessies” (Smuts 1998: 43), soos die grense (ook politieke grense) tussen mense of die grens tussen normaal en abnormaal. Gevolglik werk hierdie ruimtes verdiepend op die verhaal in en gaan dit nie net meer om 'n fisiese beskrywing van die omgewing nie. In die lig van die beperkte rol wat uiterlike handeling in sommige latere romans speel, verkry ruimte ook dikwels daar 'n belangrike verdiepende funksie, soos die voorstelling van sekere kleiner ruimtes as mikrokosmosse wat hele wêreld simboliseer (Smuts 1998: 43-44). Terwyl ruimte 'n kleiner rol in die tradisionele kortverhaal(bundel) speel, omdat daar nie baie ruimte vir ruimtebeskrywing in die kortvorm is nie (Van Gorp *et al* 1993: 369), wil dit egter lyk of die ruimte in die hibridiese bundel baie soortgelyk aan dié in die roman hanteer kan word. Dit is veral die geval wanneer die verskillende verhale almal in dieselfde ruimte afspeel, aangesien die leser dan vir hom in die loop van die bundel algaande 'n geheelbeeld van die omgewing kan skep. Dié ruimte kan dan 'n samebindende funksie verrig deurdat dit byvoorbeeld 'n bepaalde politieke of sosiale ruimte verteenwoordig waarbinne die karakters van die verskillende verhale iets met mekaar gemeen het, selfs al ken hulle nie mekaar nie. Die groter geografiese ruimtes in sowel Jaco Botha as S.P. Benjamin se bundels (sien hoofstukke 3 en 4) kan hier as voorbeelde dien. Die voorstedelike ruimte wat regdeur Botha se *Sweisbril* gebruik word, is 'n uitsiglose, gebroke wêreld waarin die karakters tevergeefs probeer om van die harde werklikheid af weg te vlug. Op soortgelyke wyse bind die Happy Valley-plakkerskamp in Benjamin se *Die lewe is 'n halwe roman* al die karakters in hulle ellende en armoede saam – dit is 'n simbool van die ongenaakbare Suid-Afrikaanse politieke werklikheid waaraan hulle nie kan ontsnap nie.

Weens die groter omvang van die roman kan dit heelwat meer karakters as die kortverhaal akkommodeer. Die tradisionele kortverhaal beskik meestal oor 'n enkele hoofkarakter, dalk twee, terwyl die roman verskeie hoofkarakters kan hê. Anders as in die kortverhaal, wat nie veel tyd vir karakterisering toelaat nie (afdeling 2.1.1), het die leser in die roman heelwat meer tyd om hierdie

karakters te beleef. Die karakterisering van hoofkarakters in die roman behels 'n proses wat “oor die grootse gedeelte van die teks voltrek” word (Smuts 1998: 63). Die karakter ontstaan as 'n akkumulاسie, 'n geleidelike bymeekaarmaak, van eienskappe (Brink 1989: 70, 73). Die leser leer ken dus die karakter oor 'n periode waartydens nuwe inligting voortdurend ingewin word. 'n Personاسie sal tipies aan die begin van die roman benoem word – 'n naam word aangebied. Hierdie naam is gewoonlik aan die begin 'n oop ruimte of plekhouer (Brink 1989: 74), 'n “absolute nulpunt” (Smuts 1998: 62), wat dan geleidelik deur middel van 'n konstruksieproses ingevul word. Die naam wat gebruik word, mag dalk soms reeds konnotاسies hê (soos Romeo of Lear), maar hoogstens die karakter tipeer, of wanneer dit 'n bynaam is, moontlik bloot 'n enkele aspek van die karakter belig (vergelyk Smuts 1998: 65). Hierdie eienaam dien dan as die versamelpunt (Brink 1989: 74) van al die eienskappe wat in die loop van die teks rondom die betrokke personاسie teëgekوم word. Dit impliseer dat daardie naam, byvoorbeeld op 'n gevorderde stadium in die roman, die eienskappe wat tot op daardie stadium versamel is by die leser sal oproep. 'n Hele konteks of lewe word uiteindelik in so 'n naam saamgevat. Die leser bou algaande 'n kennisverhouding met die karakter op (Brink 1989: 79) – 'n vertroudheid met sy persoonlikheid en manier van doen – sodat die optrede van 'n karakter later as natuurlik of onnatuurlik aangevoel kan word. Die hibridiese bundel kan oor verskeie hoofkarakters beskik, maar in plaas daarvan dat hierdie karakters tot 'n enkele verhaal beperk is soos in die tradisionele kortverhaalbundel, tree hulle oor die grense van individuele verhale binne die bundel op. Aangesien elke nuwe verskyning van so 'n karakter gewoonlik met nuwe kennis rondom hom of haar gepaardgaan, groei daar dikwels, soos in die roman, 'n duideliker beeld van die karakter in die loop van die bundel aan. Uiteindelik kan die verskillende karakters in die hibridiese bundel dus saam optree asof hulle karakters in dieselfde roman is en selfs geleidelike, voortgaande karakterisering ondergaan.

Dit is belangrik om ook iets te sê oor die rol van die vertelsituاسie as 'n bindende element in die roman. 'n Bekende manier om eenheid in die roman te verkry, is om dieselfde verteller deurgaans te laat optree of om die verhaal die heelyd uit dieselfde perspektief aan te bied (Smuts 1998: 88). Dit is dikwels die geval in die tradisionele roman. In die nuwer roman word hierdie patroon egter gereeld deurbreek (Smuts 1998: 109), soos byvoorbeeld blyk in André P. Brink se *Die ambassadeur*, waar verskillende dele van die verhaal uit verskillende oogpunte aangebied word. Deur van meerdere vertellers en perspektiewe gebruik te maak, verkry die outeur dikwels tydoorvleuelings in verskillende dele van die roman. Die gevolglike herhaalde oorvertelling van die gebeure help die leser om geleidelik nuwe informاسie in te win, wat hom of haar dan 'n kennisvoorsprong gee (bo die verskillende vertellers) om die gebeure vollediger te interpreteer (Smuts 1998: 37, 95). Alhoewel elkeen van die afsonderlike verhale in die tradisionele kortverhaalbundel oor die algemeen van sy eie verteller en perspektief gebruik maak, is dit

moontlik om dieselfde verteller deurgaans in 'n hibridiese bundel aan te tref, selfs al beskik die verskillende verhale of verhaalgroepe oor verskillende hoofkarakters. Dit is byvoorbeeld die geval in Benjamin se eenheidsbundel *Die lewe is 'n halwe roman* (sien afdeling 4.3), waar al die verhale deur dieselfde interne verteller aangebied word, alhoewel verskillende karakters deurgaans as fokalisators optree.

'n Gewilde, samebindende vertelstrategie in die vroegste lang prosaverhale (wat later in die roman ontwikkel het), is die inbedding of "nesting" van verhale binne-in ander verhale. Dit is 'n ou, bekende manier om die intrige van die verhaal mee uit te bou en te verwickel (Brink 1989: 154). Bekende voorbeelde hiervan is die *Duisend-en-een nagte*, Boccaccio se *Decamerone* en Chaucer se *Canterbury Tales*. 'n Storie word vertel waarbinne daar 'n karakter of karakters is wat weer op hulle beurt stories vertel. Hierdie scenario kan 'n hele paar keer herhaal word sodat verskeie verhaalvlakke geskep word. Dit mag dalk met die eerste oogopslag lyk of die ingebedde verhale niks met die hoofverhaal te doen het nie, maar in werklikheid kan die verhale tematies aan mekaar verbind wees en so deel hê aan die verwickelingsplan van die groter verhaal (Brink 1989: 155). Soms is daar 'n verduidelikende band tussen die hoofverhaal en 'n ingebedde storie: 'n storie word vertel om die heersende omstandighede in die ander verhale te verklaar, waardeur daardie storie dan deel van die eksposisie word (Brink 1989: 155). Deur die aparte verhale op hierdie wyse met mekaar te verbind, word daar dus 'n groter eenheid in die werk geskep. Weereens blyk dit dat hierdie soort eenheid ook in die hibridiese kortverhaalbundel teenwoordig kan wees. Inbedding as verteltegniek sal later 'n rol speel in die bespreking van die vertelsituasie in S.P. Benjamin se bundel *Die lewe is 'n halwe roman* (afdeling 4.3).

Opsommend

Die roman is 'n komplekse genre wat steeds ontwikkel en dit is baie moeilik, dalk onmoontlik, om 'n kort, noukeurige definisie daarvoor te gee. Bestaande definisies is nie baie informatief nie en ontaard meestal in die een of ander tipologiese indeling, ten spyte van die feit dat sekere romans gemaklik tot verskeie kategorieë sou kon behoort. Die roman, aanvanklik as 'n minderwaardige genre teenoor die epos beskou, het eers die afgelope paar eeue sy beslag gekry en op die voorgrond geskuif. Die 20ste eeu lewer allerlei nuwe strukturele en verteltegniese aksente op. Die roman gee meer inligting as die kortverhaal. Intrige by die roman is heelwat meer kompleks as by die kortverhaal. Anders as by die tradisionele kortverhaalbundel, wat uit selfstandige, afgeslote verhale bestaan, is daar wisselwerking tussen die verskillende verhale in die hibridiese bundel, sodat die intrige in hierdie soort bundel as geheel heelwat meer kompleks daar uitsien. Logiese, chronologiese tyd kom blykbaar meer dikwels by die tradisionele roman as by die kortverhaal voor, alhoewel dit oënskynlik ook nie 'n groot rol by die latere roman speel nie. Dit blyk dat die

hibridiese bundel beide die chronologiese en achronologiese aanbieding van gebeure ondersteun, maar dat dit waarskynlik afhang van aspekte soos die hoeveelheid hoofkarakters en of hulle deurgaans as die sentrale figure in die verhale optree. Waar hoofkarakters geneig is om ook afwisselend in ander verhale as ondergeskikte karakters op te tree, is die moontlikheid waarskynlik groter dat die gebeure achronologies aangebied sal word. Dit sluit egter nie die moontlikheid uit dat daar 'n achronologiese aanbieding van gebeure in hibridiese bundels sal wees waar dieselfde hoofkarakter(s) deurgaans in die verhale optree nie (vergelyk Alexander Strachan se *'n Wêreld sonder grense*, 1984). Terwyl daar in die tradisionele kortverhaalbundel as 'n reël nie sprake is van 'n samebindende ruimte wat die verskillende karakters en hulle storielyne met mekaar verbind nie, kan hierdie aspek wel in die hibridiese bundel voorkom. Dit wil voorkom of ruimte, as 'n element wat karakters as 'n groep identifiseer, soos dit in die hibridiese bundel kan voorkom, baie soortgelyk funksioneer aan die manier waarop ruimtes soms in die roman gebruik word om karakters te beïnvloed en saam te snoer. Die roman kan heelwat meer karakters as die kortverhaal akkommodeer. Terwyl die kortverhaal, anders as die roman, nie veel karakterisering toelaat nie, blyk dit dat die hibridiese bundel wel 'n proses van karakterisering oor verhale heen akkommodeer in die herhaalde verskyning van karakters, aangesien die leser telkens 'n vollediger beeld van sulke karakters kry. In die tradisionele roman word eenheid algemeen bewerkstellig deur deurentyd van dieselfde verteller en vertelperspektief gebruik te maak. Terwyl die tradisionele kortverhaalbundel tipies van verskillende vertellers en perspektiewe in al sy verhale (as afgeslote eenhede) gebruik maak, kan hibridiese bundels wel soos die tradisionele roman oor die loop van al die verhale heen van dieselfde verteller gebruik maak. Verder blyk dit dat die hibridiese bundel hom goed leen tot die verteltegniek bekend as inbedding, wat eintlik algemeen met 'n ou vorm van die roman verbind word.

Dit wil dus uiteindelik voorkom of die hibridiese kortverhaalbundel, hoewel dit tipiese kortverhaalelemente bevat, ook heelwat samebindende eienskappe besit wat algemeen met die roman verbind kan word en daarom wel in sommige opsigte soos 'n roman funksioneer. So 'n kombinasie van kortverhaal- en romanelemente dui op die oorskryding van die grense van die betrokke literêre genres en suggereer dat die hibridiese bundel moontlik wel 'n nuwe genre of tussenvorm verteenwoordig. Om die totstandkoming van so 'n tussenvorm te probeer verklaar, word daar vervolgens na die postmodernisme gekyk as 'n denkrigting wat geassosieer word met die opheffing van genregrense.

2.2 Die postmodernisme en die eenheidsbundel in Afrikaans

Hierdie afdeling is nie 'n volledige bespreking van die postmodernisme as beweging nie. Alhoewel daar op bepaalde postmodernistiese beginsels en tegnieke ingegaan word, verteenwoordig dit eerder 'n kort oorsig met spesifieke klem op aspekte van die beweging wat waarskynlik die ontwikkeling van die hedendaagse eenheidsbundel kon beïnvloed het. J.P. Smuts (1989: 23) se stelling dat die eenheidsbundel-verskynsel verbind kan word met die rebellie teen geykte vorme wat kenmerkend is van die periode sedert sestig, word as uitgangspunt geneem.

Die publikasie van saamgegroepeerde verhale is geen nuwerwetse verskynsel nie; dit is beslis nie eie aan die postmodernisme nie. Ons hoef maar net te dink aan werke soos Geoffrey Chaucer se *Canterbury Tales* en Boccaccio se *Decamerone*. Die teenwoordigheid van raamverhale in sommige van hierdie ou publikasies illustreer selfs iets van 'n groter eenheid. Ten spyte hiervan is die eenheidsbundel ("short story cycle / sequence") soos ons dit vandag ken, eintlik 'n modernistiese uitvinding (Ferguson 2003), vergelyk byvoorbeeld James Joyce se *Dubliners* (1914), Sherwood Anderson se *Winesburg, Ohio* (1919), Ernest Hemingway se *In our time* (1925) en William Faulkner se *The Unvanquished* (1938). Hierdie werke toon relatiewe losse verbintenisse tussen die onderskeie verhale. Die soort eenheidsbundel waaroor dit egter in hierdie bespreking gaan, beskik oor 'n uitgebreide tekstuele eenheid en verskyn in Afrikaans veral sedert die tagtigerjare (soos aangedui in hoofstuk 1). Die sleutelpunt is dat laasgenoemde soort eenheidsbundel, en die verhale daarin, nie inpas by tradisionele beskouings van die kortverhaal(bundel) nie. Hulle word van ander bundels onderskei vanweë sterk romanagtige eienskappe. Dit is hierdie opheffing van genregrense wat die ondersoeker aan die postmodernisme laat dink, want laasgenoemde word veral met die omverwerping van allerlei konvensies en grense, spesifiek ook in die letterkunde, geassosieer. Die prominente voorkoms van die gebruik van intertekstualiteit, 'n sentrale aspek van die postmodernistiese teks, om wisselwerking tussen die verskillende bundelverhale teweeg te bring (vergelyk die oorvleuelende gebruik van karakters en hul storielyne), val ook op.

J.P. Smuts (1989: 21-23) wys daarop dat die Sestigerbeweging in Afrikaans ook 'n rigtinggewende bydrae tot die plaaslike letterkunde gelewer het. Dit het onder andere gelei tot 'n groter belangstelling in die kortverhaal en 'n opbloeï in die produksie van kortverhaalbundels, asof dié vorm skielik "'n buitengewone aanloklikheid vir 'n aantal uiteenlopende skrywers ontwikkel het'" (Smuts 1989: 22). Tematies en tegnies gesproke verskyn daar ook 'n uiteenlopende verskeidenheid kortverhale. Dit sluit 'n klomp tussenvorme in wat so opvallend van die geykte Afrikaanse kortverhaal verskil het dat gepaste benamings daarvoor gesoek moes word, soos die terme "prosas" of "prosasketse", vir die verhale in Jan Rabie se bundel *21* (1956). Breyten Breytenbach se *Katastrofes* (1964) met sy nie-tipiese (kort)kortverhale, sowel as Hennie Aucamp se "Vir vier

stemme” en Ina Rousseau se “Die swerms” verteenwoordig ook ooglopende afwykings van die konvensionele vorm van die Afrikaanse kortverhaal. Hierdie vernuwende verwickelinge in die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde kan nie buite rekening gelaat word wanneer die Afrikaanse eenheidsbundel van ná 1980 bespreek word nie. Sekerlik sou die gees van eksperimentering en ontwikkeling wat die Sestigterbeweging in die letterkunde gebring het vandag nog steeds aangevoel kon word. Sover dit egter die hibridiese aard (die vermenging van genres) van die eenheidsbundels onder bespreking betref, sowel as die groot rol wat intertekstualiteit in hierdie bundels speel, wil dit voorkom of die postmodernisme ’n belangrike faktor in die “verhaal” van die nuwer soort eenheidsbundel is. Daar word vervolgens oorsigtelik na die postmodernisme as kultuurbeweging gekyk in ’n poging om substansie te gee aan die aanname dat daar ’n verbintenis tussen die postmodernisme en die hedendaagse, hegte eenheidsbundel is.

Die postmodernisme as ondermyner van tradisionele literêre konvensies

Die postmodernisme is ’n denkrigting, “een ideologisch en cultureel paradigma” (Van Gorp *et al* 1993: 316) wat in die vroeë sestigerjare ontstaan het. Dit word verbind met verskeie kulturele verskynsels in onder andere die literatuur, argitektuur, beeldende kunste, musiek, die teologie en die politieke wetenskap (Van Heerden 1997: 12). Die presiese betekenis en reikwydte van die beweging is onseker (Van Gorp *et al* 1993: 315), maar dit word algemeen aanvaar dat dit ontwikkel het in reaksie op die modernisme van die vroeë 20ste eeu. Die postmodernisme word dus dikwels in die literêre gemeenskap gedefinieer in terme van sy verhouding tot die modernisme, alhoewel kritici nie almal oor die aard van die verhouding saamstem nie: vir sommige is die postmodernisme ’n voortsetting van die modernisme, vir ander verteenwoordig dit ’n breuk daarmee (Van Gorp *et al* 1993: 316). Joan Hambidge (1995: 41, 76) verduidelik dat die postmodernisme dieselfde literêre tegnieke as die modernisme gebruik, behalwe dat hierdie tegnieke teen hulleself gedraai word om die beperkings daarvan bloot te lê. Op hierdie manier word “die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer” (Hambidge 1995: 9). Vir sommige literêre kritici is die postmodernisme nie soseer ’n tydvak wat chronologies gedefinieer moet word (dat dit sou volg op die modernisme) nie, maar eerder ’n skryf- en leeswyse, ’n strategie of ’n manier van kyk na ’n teks (Van Heerden 1997: 15, 18, 35), wat dan eintlik in enige tydvak kan geld. Ronel Foster (2001) wys daarop dat die modernisme nie in 1960 tot ’n einde gekom het nie, maar dat dit daarná steeds naas die postmodernisme voorkom. Sy beklemtoon dat belangstelling in die modernisme én die postmodernisme as literêre strominge so te sê op dieselfde tyd ontwikkel het (laat-sewentiger- en vroeg-tagtigerjare). Die invloed van die postmodernisme is egter nie altyd ewe sterk in verskillende dele van die wêreld, ook ten opsigte van verskillende literêre vorme, ervaar nie en dit is nie orals

dieselfde benader nie – daar bestaan “eintlik ’n pluraliteit van postmodernismes en [...] postmoderniteite” (Foster 2001).

Die postmodernisme word gekenmerk deur ’n wantroue in die groot ordende beginsels (Van Gorp *et al* 1993: 316), waaronder godsdiens, politiek, wetenskap en kuns. Die beweging staan skepties teenoor tradisionele opvattinge en waardes en bevraagteken die sogenaamde vaste en ewige norme wat aan ons voorgehou word (Foster en Viljoen 1997: xxvi). Dit beskou die ontologie (die wordingsleer, die syn) en die epistemologie (die kennisleer) met agterdog, so ook diskoers en betekenis (Van Gorp *et al* 1993: 316). Volgens die postmodernisme is die “werklikheid” of die “geskiedenis” nie vaste waarhede nie, maar menslike skeppings en daarom beskik dit nie oor universele of ewigheidswaarde nie. Dit bevraagteken en ontken die bestaan van “’n enkele allesomvattende waarheid” (of meesterverhaal) wat sou voorskryf hoe die bestaan en samehang van alle verskynsels verstaan moet word (Foster en Viljoen 1997: xxvi). Die denkrigting opponeer dus stelsels wat op die beginsel van eenduidige betekenis gebaseer is en staan gevolglik ’n veelheid van gesigspunte (Van Gorp *et al* 1993: 316), of pluraliteit, voor sowel as die gelykstelling van fragmente (sonder die aanduiding van rangorde en ondergeskiktheid). Die postmodernisme bevraagteken daarom ook bekende hiërargieë (Hambidge 1995: 11). Enige diskoers wat mag bekom deur waarheid-aannames te maak, word gekritiseer, maar ironies genoeg moet die beweging dan ook die hele tyd sy eie aannames omverwerp om te voorkom dat ook dít absolute waarhede word (Van Heerden 1997: 19).

Die postmodernistiese teks vra vrae oor die teks se verhouding met die wêreld of werklikheid en oor hoe betekenis daaraan toegeken word (vergeelyk Hambidge 1995: 34). Dit is daarop uit om aan te toon dat konvensionele literêre teorie ontoereikend is, sodat alle bekende opvattinge met betrekking tot ’n teks en wat die funksie van ’n teks is, ondersoek word (Hambidge 1995: 39, 43). Die postmodernistiese teks bevraagteken dus die konvensionele siening van literatuur en wys die beperkinge daarvan uit. Enige bekende voorstelling van orde of samehang word omvergewerp. Alle literêre konvensies, waaronder leeskonvensies en konvensies van kennis, word so doelbewus ontmasker (Hambidge 1995: 18, 32). Postmodernistiese literatuur word algemeen gekenmerk deur teenstrydighede: paradokse of die byeenbring van uiteenlopende dinge wat oënskynlik onversoenbaar is. Hierdie tegnieke word ingespan om samehang en logika in die teks te ondermyn (Hambidge 1995: 76). Dit maak van die teks ’n spanning van opposisies (Hambidge 1995: 20). Stellings word gemaak, maar dan weer afgebreek. Gevolglik kan die teks nooit op die volle of die finale waarheid aanspraak maak nie. Die postmodernisme wil ons onder andere hiermee daarop wys dat ons interpretasie en waarneming van die werklikheid dikwels deur leuens en versinsels beïnvloed word en dat die geskiedenis nie objektief daaroor kan oordeel nie, al verwag ons dit

(Hambidge 1995: 39-40). Die parodie word dikwels ingespan om die bekende op 'n nuwe manier voor te stel: die beperktheid van 'n stylfiguur of skryfmode word blootgelê, of die bekende (dikwels beroemde) kunswerk word belaglik gemaak – “[v]erhewe estetisisme word noodwendig speelse banaliteit of alledaagse kommersialisme” (Hambidge 1995: 19). Die oerteks of die oorspronklike kunswerk word besmet deur 'n sekondêre teks of kunswerk. Weens die dubbelkantige aard van die parodie word die ondermynde teks of kunswerk egter ook terselfdertyd gehuldig omdat die relevansie daarvan erken word (Hambidge 1995: 19). Die parodie, maar ook ander teenstrydighede in die postmodernistiese teks, lewer uiteindelik sosiale kommentaar of literêre kritiek; dit is altyd intertekstueel verbind met die geparodieerde teks (Hambidge 1995: 30).

Die verhouding tussen taal en die werklikheid asook die onsekere grens tussen feit en fiksie

Die postmodernisme openbaar 'n wantroue in taal se weergawe van die werklikheid. Die werklikheid is eerder onbereikbaar en onbespreekbaar (Van Gorp *et al* 1993: 316; Van Heerden 1997: 27). Daar is geen eksterne waarheid waaraan taal getoets kan word nie, daar is net selfreferensie, wat veronderstel dat “taal nie direk met die werklikheid skakel nie, maar dat dit ewiglik heen- en terugwys na sigself” (Hambidge 1995: 11). Die werklikheid, of ons begrip van die werklikheid, is ook 'n teks of 'n talige konstruksie of ervaring (Van Gorp *et al* 1993: 316; Hambidge 1995: 12). Die postmodernistiese skrywer, onder invloed van 'n stukkende wêreldbeeld en 'n chaotiese lewenservaring skep 'n teks wat nie samehangend en hiërargies gestruktureer is nie (Van Gorp *et al* 1993: 316; Van Heerden 1997: 23). Gevolglik is die teks, soos die werklikheid, gebroke, ondeurdringbaar, onlogies en nooit finaal of afgehandel nie. Die leser kan slegs die gebrokenheid van die teks begryp omdat die werklikheid ook gebroke is (Hambidge 1995: 12). Die gebrokenheid van die teks dui egter nie op betekenisloosheid nie, maar op “die onsekerheid of onmoontlikheid om die werklikheid te ken” (Hambidge 1995: 11). Die werklikheid word nie altyd verstaan in terme van samehangende, logiese prosesse nie (Hambidge 1995: 37). So word die opvatting dat die letterkunde 'n (outonome) wêreld-in-woorde is, omvergewerp – die postmodernisme beklemtoon dat die letterkunde van die wêreld afhanklik is: wêreld-in-woorde word vervang met wêreld-in-woorde = woorde-in-wêreld (Hambidge 1995: 38).

Aangesien die werklikheid dan volgens die postmodernisme 'n talige konstruksie is, word die verhouding tussen werklikheid en fiksie in die teks ook problematies. Die postmodernistiese skrywer eksperimenteer met die grens tussen die twee. Gevolglik word werklike gebeure of werklike persone, soos bekende historiese figure of soms die outeur self, deel van die fiktiewe wêreld wat in die teks geskep word (Foster en Viljoen 1997: xxx). Die parodie word dikwels ingespan om die grens tussen fiksie en werklikheid te ondersoek en te verskuif: die “suspension of disbelief” van die realistiese teks word doelbewus omvergewerp om die leser op die fiksionaliteit

van die teks te wys (Hambidge 1995: 23). Soms word die indruk geskep dat die teks sowel as die werklikheid self fiktief is. So vervaag die skeidslyn tussen werklikheid en illusie, tussen droom en fantasie op radikale wyse (Foster en Viljoen 1997: xxx). Die grens tussen werklikheid en fiksie in die postmodernistiese teks bly onseker en arbitrêr – die postmodernisme probeer nie die presiese verhouding afbaken nie; dit word bloot as probleem voorgehou (Hambidge 1995: 40; Foster en Viljoen 1997: xxix).

Postmodernistiese tekste sal dikwels die leser se aandag op hul eie kunsmatigheid vestig. Hulle is gemoeid met hul eie struktuur en tydelikheid en reflekteer hulself “soos in ’n spieël” (Foster en Viljoen 1997: xxvii, xxix). Hierdie selfbewustheid “ondermyn samehang en binding, problematiseer leseridentifikasie én is al skrywende besig om die outentisiteit [van die teks] te vernietig” (Hambidge 1995: 18-19).

Die postmodernistiese teks ondersoek en bevraagteken. Enige antwoorde wat opduik, is egter tydelike antwoorde en geen definitiewe oplossings nie (Hambidge 1995: 17). Die proses (van vrae vra) is uiteindelik belangriker as die produk (finale antwoorde). Gevolglik is die postmodernistiese teks nie ’n geslote voorwerp nie, maar ’n oop teks. Die teks self het daarom nie wesentlike waarde nie. Omdat die teks oor homself reflekteer, verteenwoordig dit nie ’n getroue weergawe van die werklikheid nie. Dit is eerder besig om deel te neem aan die skep van die werklikheid – die werklikheid word verliteratuur (Hambidge 1995: 17) – en so word die werklikheid ondersoek. Die postmodernistiese teks is egter daarop uit om die leser te verwar (Hambidge 1995: 36, 38). Dit wil eindigheid (vergelyk samehang, finale waarheid) omskep in kompleksiteit (’n veelheid van standpunte, vae grense, tydelike antwoorde en teenstrydighede). Wat op die oog af as die waarheid of werklikheid aangebied word, is dikwels doelbewuste feitefoute (Hambidge 1995: 35). Die postmodernisme fokus ons aandag op die verhouding tussen teks en die lewe of werklikheid en laat ons vrae daarvoor vra. Die antwoorde bly egter onseker, want die werklikheid is ondeurdringbaar en die grens tussen feit en fiksie is vaag.

Die komplekse verhouding tussen die outeur en die leser

Die postmodernistiese teks problematiseer die skryf- en leesproses. Enige vorm van outoriteit word ontken, sodat die bekende voorstelling skrywer-teks-leser omvergewerp word. Roman Jakobson se model van hoe kommunikasie tussen skrywer en leser plaasvind, bepaal dat die skrywer (via ’n verbindingskanaal) ’n boodskap, in ’n kode (byvoorbeeld taal) geformuleer, aan die leser rig. Vir die boodskap om sin te maak, moet dit na ’n konteks verwys wat deur sowel die sender as ontvanger verstaan word (Smuts 1998: 10-11). Die postmodernisme problematiseer egter die verhouding tussen die skrywer (die produseerder van die teks) en die leser (die ontvanger van die

teks), sodat dit net betekenis dra in die leesaksie: enige teks is betekenisloos totdat die leser daaraan betekenis toeken (Hambidge 1995: 10, 13).

Die modernistiese opvatting dat die skrywer (as die subjek wat 'n stelling of uiting maak) die kern van waarheid, outoriteit of beheer is, word deur die postmodernisme ontken (Hambidge 1995: 10). Die outeur is nie meer die eenaar of finale outoriteit oor die teks nie, want dit is nie meer daartoe in staat om die werklikheid enkellynig te interpreteer nie (Foster en Viljoen 1997: xxvii). Die skryfaksie word eerder “'n kastrasie van realiteit” (Hambidge 1995: 19). Hierteenoor is die leser nie meer 'n passiewe ontvanger nie, maar as prosesseerder van die teks word hy 'n aktiewe medeskrywer daarvan (Foster en Viljoen 1997: xxvii; Van Heerden 1997: 29) – die leser raak betrokke by die interpretasie van die teks en dus die toekenning van betekenis daaraan. Die leser word as't ware binne die skrywer se werkwinkel toegelaat om die skryfproses waar te neem. Die proses word dan net so belangrik soos die eindproduk (Hambidge 1995: 51). Die postmodernistiese teks het 'n leser en 'n konteks nodig; die leser aktiveer die kontekstuele netwerk (Hambidge 1995: 14). Die skrywer word bloot 'n kodeskepper en die oomblik as hy terugkeer na die teks wat hy geskep het, is hy, soos enige ander leser, 'n gas van daardie teks (Foster en Viljoen 1997: xxviii).

Die postmodernistiese leeservaring is kompleks. Die konvensionele opvatting dat die lees van 'n teks in die eerste plek daardie teks moet duidelik maak of ontsluit, word omgekeer, want die postmodernisme wil ons daarop wys dat ons leesstrategieë tekortskiet (Hambidge 1995: 39). Die literêre teks is nie 'n geslote objek nie, maar 'n oop proses en dit verander met elke nuwe leser, want elke leser se ideologiese posisie, leeservaring en leesverwagting verskil. Dit beteken dat daar 'n veelheid van interpretasiemoontlikhede vir dieselfde teks is. Die teks kan ook téén die bedoeling van die outeur in gelees word (Hambidge 1995: 14). Boonop lees die teks eintlik ook sy leser, juis omdat die leesproses ons ideologiese vooroordele blootlê (Hambidge 1995: 17, 39, 43). Die leser van die postmodernistiese teks moet verder baie goeie lesersvernuf aan die dag lê. Hy moet uit die teenstrydige elemente van die teks, wat eintlik daarop uit is om sy (lees)verwagting te ondermyn, gevolgtrekkinge oor die teks maak (Hambidge 1995: 52). Omdat die postmodernisme met dubbelsinnigheid werk, kan die posisie van die leser (sowel as die outeur) teenstrydig of vaag voorkom. Ook die skeidslyn tussen teks en leser kan vaag wees, want die leser se oordele word reeds deur die teks bepaal (Hambidge 1995: 44).

Aangesien elke leser 'n unieke leeservaring het en die teks dus oneindige interpretasiemoontlikhede bied, is die idee van sluiting nie meer 'n voorvereiste nie (Foster en Viljoen 1997: xxvii, xxviii). Sluiting impliseer dat die leeservaring by 'n finale, afsluitende betekenis kan uitkom wat dan die “korrekte” interpretasie van die betrokke teks sou wees. In die postmodernistiese leeservaring is

daar egter geen einde aan die proses wat betekenis toeken nie. ’n Enkele korrekte interpretasie is nie moontlik nie.

Die postmodernistiese teks verduidelik hoe ons betekenis toeken. “Betekenis is nie ’n universele, ewigdurende waarheid nie, maar ’n hoogs individuele proses waaraan ons almal deel het. Die wêreld is nie betekenisloos nie, maar ons gee daaraan betekenis. Die teks is dus nie sonder betekenis nie, maar die leser gee betekenis aan daardie teks wat deur ’n volgende leser ondersteun of verwerp kan word” (Hambidge 1995: 23-24). Die leesdaad word ook in die proses blootgelê: dit manipuleer en is gelaai met ideologiese en persoonlike vooroordele.

Grensoorskrydings tussen genres en die vermenging van hoë en lae kultuurvorme

Mieke Bal (1981: 7) vertel dat die grotendeels Duitse literatuurondersoekers van voor die Tweede Wêreldoorlog en kort daarna op soek was na “vaste, ontologies verankerde kenmerke die elk genre ondubbelzinnig zouden bepalen”. Die ondersoek is dus gekenmerk deur ’n soeke na “universalia”, eienskappe wat vir ewig onveranderlik sou bly en wat finaal sou bepaal hoe die verskillende literêre genres lyk. Dit is teen modernistiese opvattinge soos hierdie dat die postmodernisme reageer. Gérard Genette se verdere bestudering van Aristoteles se *Poëtica*, waarop sterk gesteun is vir klassieke definisies van literêre genres, bring byvoorbeeld aan die lig dat die Griekse wysgeer se formulerings grotendeels nie as universele standpunte beskou kan word nie, dat sy teks bloot ’n willekeurige bron is en “niet een soort eeuwigte waarheid” (Bal 1981: 8-9). In plaas van ewige waarhede, beskou die postmodernisme literêre genres as histories veranderlike kategorieë.

Die postmodernisme se wantroue in hiërargieë en vaste kodes lei tot ’n herinterpretasie van skeidslyne en uiteindelik ook die vermenging van genres, sodat nie net die grense tussen verskillende literêre genres vervaag nie, maar ook die grens tussen literatuur en kritiek (Foster en Viljoen 1997: xxix). Alexander Strachan se roman *Die jakkalsjagter* (1990) bevat byvoorbeeld verwysings na literêr-teoretiese werke (Hambidge 1995: 23) en briewe wat gebaseer is op werklike briewe wat Rachelle Greeff aan Strachan geskryf het (Human 2006: 313). Ook Riana Scheepers se verhaal “Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: ’n outobiografiese steekproef” (uit die bundel *Die ding in die vuur*, 1990) maak sterk aanspraak op die leser se kennis van die Afrikaanse letterkunde (Hambidge 1995: 51). Tradisionele opvattinge van wat saamgaan verval en die houding vat pos dat álles met alles gekombineer kan word (Van Gorp *et al* 1993: 316), selfs teenstrydige voorwerpe, gebeure, stemme en diskoerse. Hierdie spel met kombinasies illustreer hoe ingewikkeld die begryp van ’n teks in werklikheid is (Hambidge 1995: 38). Die gevolg is dat verregaande grensoorskrydings tussen genres en tussen media plaasvind. Selfs genres wat op die

oog af onverenigbaar is, word gekombineer (Van Gorp *et al* 1993: 316), soos tekenverhale (“comics”), speurverhale, die “western”, wetenskapsfiksie, ensovoorts. Verskeie ou genres (byvoorbeeld Bybelverhale of die ridderroman) word teruggebring in ’n geparodieerde vorm, deurspek met dinge uit die hedendaagse populêre kultuur. Ook vorme soos dans, musiek, teater, literatuur en skilderkuns word vermeng.

Die minagting van hiërargieë het ook noodwendig tot gevolg dat die grens tussen sogenaamde hoë en lae kultuurvorme vervaag. Dit word algemeen verbind met die postmodernisme se verset teen die dooernstige, elitistiese intellektualiteit van die modernisme en die soeke na ’n nuwe spontaneïteit in die literatuur, wat “’n soort religieuse status” bekom het (Van Heerden 1997: 24). Kultuurvorme waarop voorheen neergekyk is, of wat minder belangrik geag is, tree gevolglik op die voorgrond. Skrywers en digters wend hulle tot die massakultuur en inkorporeer elemente uit die verbruikerswêreld, populêre literatuur, popmusiek, films, selfs advertensies, in hul werk (Foster en Viljoen 1997: xxix). Dit gaan gepaard met ’n voorliefde vir ikone uit die pop- en rock-wêreld (soos Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean en Jim Morrison) asook gewilde skrywers (soos Emily Dickinson, Sylvia Plath en Dr. Seuss, en in Afrikaans Ingrid Jonker, Breytenbach en Leipoldt). Joan Hambidge (1995: 54) illustreer hoedat ’n oënskynlik kinderlike strokiesprent soos Charles M. Schultz se *Peanuts* eintlik ’n intelligente teks is wat ’n filosofiese beskouing van die mens vasvang en dikwels van literêre intertekste gebruik maak. Die vervaging van die grens tussen hoë en populêre kultuur maak die letterkunde as’t ware meer toeganklik of populêr en in die proses ondermyn dit vroeëre kultuurdefinisies wat elitisties en onderdrukkend voorkom (Foster en Viljoen 1997: xxix). Hierdie soort praktiese aanpassing van literêre grense bewys ook dat konvensionele literêre teorie onvoldoende is (Hambidge 1995: 56).

Vanweë die postmodernisme se bevraagtekening van ’n allesomvattende waarheid, kom dit verder ook in opstand teen die hoofstroom en toon belangstelling in kwessies wat voorheen in die literatuur gemarginaliseer is. Gevolglik word literatuur waarin byvoorbeeld die feminisme, die ekologie, die “struggle” teen apartheid en die gay-kwessie aangespreek word meer prominent. In Afrikaanse literatuur, teater en musiek word verskillende variante van die taal (vergelyk Kaaps, township-Afrikaans, Griekwa-Afrikaans, ensovoorts) ook deel van die hoofstroom (Foster en Viljoen 1997: xxxi-xxxii). In hierdie verband kan ook verwys word na die skokkende uitbeelding van eties korrupte jong, voorstedelike wit karakters met hulle bar, rassistiese taalgebruik in Jaco Botha se *Sweisbril* (1999) en die pleidooi van die verstote, arm plakkersgemeenskap in S.P. Benjamin se *Die lewe is ’n halwe roman* (1999), wat in die volgende twee hoofstukke bespreek word, as kwessies wat voorheen op die randgebied van die Afrikaanse letterkunde sou lê.

Die vervaging van die grens tussen hoë en lae letterkunde mag dalk 'n meer toeganklike letterkunde skep, maar ironies genoeg maak dit ons juis ook bewus van die verskillende hiërargieë in die letterkunde (Hambidge 1995: 37). Op dieselfde manier beklemtoon die radikale opheffing van tradisionele genregrense eintlik ook die konsep van generisiteit: “Enige poging om anti-generies te wees en om in verset te kom teen die reëls en konvensies van 'n spesifieke genre, getuig juis van die belangrikheid van daardie genre; antigenres is ook genres [...]. Hierdie soort selfweerspreking is tipies van die postmodernisme” (Foster 2000: 284, 286 – in navolging van 'n uitspraak deur Jan van Luxemburg).

Intertekstualiteit

Die modernistiese siening dat die kunstenaar of outeur die bron van 'n teks se betekenis is, word omvergewerp deur die postmodernisme se ondermyning van die idee van die objektiewe referent ('n buitetalige faktor). Dit is nie meer die menslike gees of die verbeeldingskrag van die outeur wat betekenis aan 'n literêre werk gee nie, maar die medium oftewel taal. Sonder taal is daar nie betekenis nie (Van Boheemen 1981: 122-124). Die bron van literêre betekenis lê in die wese van taal (woorde, sinsbou, semantiek, ensovoorts) – nóg die spreker, nóg die denker, nóg die outeur het beheer daaroor. Taal het 'n lewe en beweeglikheid van sy eie waaraan die gebruiker geen aandeel het nie (Foster en Viljoen 1997: xxviii).

'n Teks het verder ook sy betekenis te danke aan sy verhouding met ander tekste en húl betekenis. Tekste spruit uit ander tekste en daarom moet alle tekste beskou word as onderdele van 'n groter netwerk van tekste. Die begrip “intertekstualiteit” verwys daarom na die opvatting dat enige teks “onherroepelijk beïnvloed is door andere teksten”, bewustelik óf onbewustelik (Van Boheemen 1981: 122) en dat so 'n teks se betekenis dan bepaal word deur verskille en ooreenkomste met die ander tekste binne sy domein.

Intertekstualiteit speel 'n sentrale rol in die manier waarop die postmodernisme die literêre teks benader. Die postmodernisme laat tekste met mekaar “praat” en maak ook tipies gebruik van die verhaal-in-verhaal-in-verhaal om die teksbesef te problematiseer (Van Gorp *et al* 1993: 317). Die postmodernistiese gedig is dikwels in gesprek met voorloperfigure (byvoorbeeld Opperman en Eybers), sodat hierdie digters en hul werk intertekstueel betrek word. Die parodie wys ook byvoorbeeld daarop dat kuns representasie is en dat dit na ander bestaande tekste verwys (Foster en Viljoen 1997: xxviii; Hambidge 1995: 27). Skrywers neem mekaar se woorde, idees en frases oor asof hulle doelbewus kopiereg minag (Foster en Viljoen 1997: xxviii; Hambidge 1995: 18). Die outeur het nie eiendomsreg oor sy eie teks nie en word eerder gesien as 'n soort “vertaler” of interpreteerder, want selfs sy posisie as die *oorspronklike* skepper van 'n bepaalde teks word

bevraagteken: alles is reeds geskryf (Van Gorp *et al* 1993: 317), of anders gestel: “books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told” (Umberto Eco aangehaal in Hambidge 1995: 41). Dat geen kuns meer oorspronklik is nie, word byvoorbeeld ook uitgebeeld in die tegniek bekend as “rewriting” of herskrywing. Dit behels dat bekende tekste, ook klassieke tekste, as modelle ingespan word en herhaaldelik herinterpreteer word (dikwels om ideologiese swakhede of leuens bloot te lê). Die parallelle teks het net waarde danksy die oorspronklike, maar dit is nie minder gesaghebbend as kunsvorm nie. Hierdie tegniek is ook algemeen in die beeldende kunste: enige “herskrywing” van byvoorbeeld die *Mona Lisa* is nêr so geldig soos die oorspronklike, miskien selfs meer (Hambidge 1995: 15).

Elke enkele teks (voor)veronderstel ’n interteks. Gevolglik word ’n teks (vergelyk ’n literêre werk) “nie meer begrens deur sy twee buiteblaaie nie” en selfs iets so eenvoudigs soos ’n feëverhaal is vooraf met baie intertekste gelaai (Hambidge 1995: 16, 25, 37). Daarby “leen” postmodernistiese tekste tipies doelbewus karakters uit ander werke (’n sekere bekende romankarakter word byvoorbeeld in ’n ander roman gebruik) of werklike figure word soms as karakters ingespan en dan buite hul bekende omgewing en gedrag voorgestel as deel van die postmodernisme se strategie om leesverwagtinge uit te daag (Hambidge 1995: 34, 35).

’n Prominente impak van intertekstualiteit op literêre werke is die ondermyning van opvattinge rondom die geslote of die oop teks. As selfstandig funksionerende eenheid kan die teks (gedig, kortverhaal, roman) beskou word as ’n geslote entiteit, maar wanneer daardie teks gekonfronteer word met sy intertekste en selfreferensialiteit word dit ’n oop teks. Hierdie aspek tree baie duidelik op die voorgrond wanneer ’n mens met kortverhaal- en digbundels te doen het, veral as dit boonop “eenheidsbundels” is. Die teks (kortverhaal of gedig) se posisie as afgeslote geheel word dan noodwendig binne bundelverband ondermyn (vergelyk Hambidge 1995: 32). So vind ’n verhaal of ’n gedig dikwels nie sluiting voordat dit intertekstueel benader word nie.

Die woorde “interteks” en “intertekstueel” word hier in ’n algemene hoedanigheid gebruik om aan te dui dat tekste na ander tekste verwys en dat ’n teks se betekenis daarom van sy verhouding met ander tekste afhang. Dit is hier egter nodig om die gebruik van die term “intertekstualiteit” met betrekking tot die eenheidsbundel te kwalifiseer. Wanneer ’n mens die verskillende verhale in ’n eenheidsbundel as outonome tekste benader wat in isolasie gelees en geniet kan word en dus, los van die bundelkonteks, ’n eie betekenis openbaar, sou “interteks” en “intertekstueel” enige wisselwerkende verhouding tussen die verhale kon beskryf. Wanneer daar egter geargumenteer word dat die verhale in die bundel saam ’n hegte eenheid vorm waarin die verskillende verhale deel uitmaak van ’n netwerk van groter betekenis – waarvan individuele verhale ontnem word indien hulle buite die konteks van die bundel beskou word – dit wil sê, dat die bundel dus eintlik één

integrale teks is, sou “*intrateks*” en “*intratekstueel*” die wisselwerkinge tussen die onderdele (verhale) beter beskryf. Indien my ondersoek dus daarop sou dui dat die hibridiese bundels wat in hoofstukke 3 en 4 bespreek word, inderdaad ’n tussenvorm verteenwoordig wat ’n sterk integrale geheel vorm, sou dit myns insiens meer sin maak om van die onderskeie verhale as *intratekste* te praat wat mekaar *intratekstueel* beïnvloed.

Opsommend

Daar is heelwat aspekte van die postmodernisme se beskouing van die werklikheid en die literatuur wat daarop dui dat dit ’n beduidende invloed op die ontwikkeling van die hibridiese kortverhaalbundel in Afrikaans sou kon gehad het. Die eerste leidrade lê in die postmodernisme se bevraagtekening en ondermyning van tradisionele opvattinge en die bestaan van ’n enkele allesomvattende waarheid wat die orde en samehang van alle verskynsels sou verklaar. Hierdie beskouing loop byvoorbeeld direk oor in die omverwerping van hiërargie en kodes soos literêre genres. Die postmodernisme is daarop uit om aan te toon dat konvensionele literêre teorie – gevul met “finale waarhede” en sinvolle orde – tekortsiet.

Die postmodernisme se verset teen vaste strukture en die spel met teenstrydighede en kombinasies kom duidelik na vore in die hibridiese aard van die hedendaagse Afrikaanse eenheidsbundel. Hierdie soort bundel blyk die produk van ’n versoening van uiteenlopende elemente te wees: ’n opsetlike eksperimentering met die grense tussen genres as ’n verontagsaming van literêre konvensie. Die postmodernistiese opvatting dat daar intertekstuele verhoudings tussen tekste is en dat hulle van mekaar afhanklik is vir betekenis, sluit ook nou aan by die eenheidsbundel se gebruik van ’n netwerk van betekenisgewende kruisverwysings tussen die verskillende verhale in die bundel. Die verskynsel in postmodernistiese tekste om karakters uit een werk in ’n ander oor te neem, herinner verder aan die herhalende voorkoms van karakters binne bundelverband. Boonop gaan die oorvleuelende gebruik van karakters en hul storielyne in verskillende verhale dikwels gepaard met die vertraging van sluiting in sekere verhale, net om elders in die bundel sluiting te vind. Dit maak oop (onafgeslote) tekste van die betrokke verhale en herinner sterk aan die postmodernistiese gebruik om die gebroke werklikheid, of die onmoontlikheid om die waarheid te ken, in die literêre teks te weerspieël deur die afwesigheid van sluiting. Alles in ag genome, wil dit dus voorkom of daar ’n definitiewe band tussen die postmodernisme en die hibridiese aard van die hegte eenheidsbundel sedert die tagtigerjare in Afrikaans bestaan.

2.3 Samevatting

In die inleidende hoofstuk is daar verwys na Neil Cochrane en Nina Botes (2011) se bespreking van die Afrikaanse eenheidsbundel. Hulle neem waar dat daar verskillende grade van samehang binne

verskillende eenheidsbundels bestaan. Soms is die onderlinge skakeling tussen verhale byvoorbeeld minder opvallend of selfs beperk tot sekere verhale en in sommige gevalle is daar slegs 'n losse binding tussen die verhale op grond van 'n breë tema, stemming of verteltegniek wat deur die loop van die bundel gehandhaaf word. Na aanleiding van internasionale kritiek onderskei hulle dan tussen “eenheidsbundels” en “kortverhaalsiklusse”. Hiervolgens sou “eenheidsbundel” dui op 'n bundel waarvan die interne samehang minder prominent is, waar die bindende elemente tussen die verhale eerder 'n losse geheelindruk skep, sonder dat die aparte verhale betekenis buite bundelverband verloor. Daarteenoor gebruik hulle die term “kortverhaalsiklus” om te verwys na bundels met 'n meer opvallende interne samehang, waar die skakeling tussen die verhale deurlopend heg en funksioneel voorkom, sodat die geïsoleerde verhaal buite bundelverband van betekenis en interpretasiemoontlikhede ontnem word. Met “kortverhaalsiklus” verwys Cochrane en Botes dus ook na die meer onlangse, hegte ‘eenheidsbundel’ in Afrikaans, soos geïllustreer in hulle bespreking van Willemien Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008).

Hierdie tesis wil egter die eenheidsbundel op 'n alternatiewe wyse benader. Dit wil voorkom of die term “eenheidsbundel” 'n groot verskeidenheid kortverhaalbundels insluit waarin 'n mindere of meerdere mate van samehang tussen die onderskeie verhale bespeur kan word. 'n Mens sou dit as 'n kontinuum van eenheid kon voorstel: aan die een uiterste is daar bundels wat nader aan die tradisionele kortverhaalbundel lê, met eenheidselemente wat die verhale op 'n losse manier met mekaar verbind, terwyl die bundels aan die ander uiterste nader aan die roman lê, gekenmerk deur 'n sterker en hoogs funksionele wisselwerking tussen die afsonderlike verhale, met prominente romanagtige eienskappe wat die bundel op verskeie vlakke tot 'n integrale geheel saamsnoer. Laasgenoemde soort eenheidsbundel – waarvoor Cochrane en Botes (2011) die term “kortverhaalsiklus” voorstel – is 'n hibridiese vorm wat in Afrikaans veral sedert die tagtigerjare verskyn. Dit wil voorkom of die postmodernisme (en verder terug ook die Sestigerbeweging) 'n belangrike rol in die ontwikkeling van hierdie nuwe vorm gespeel het. Dit bevat kenmerke van sowel die ‘gewone’ kortverhaalbundel as die roman, maar is nóg die een nóg die ander. Die vorm verteenwoordig iets van 'n voortbouing op die bestaande kortverhaalbundel-tradisie, maar met 'n doelbewuste oorskryding van genregrense, sodat dit in werklikheid as 'n tussenvorm (vergelyk Smuts 1989: 23) beskou kan word. Vanuit hierdie oogpunt word Cochrane en Botes se term “kortverhaalsiklus” problematies en daarom word 'n alternatiewe term in die konklusie voorgestel.

In die eerste twee afdelings van hierdie hoofstuk het die klem geval op tradisionele beskouings van die kortverhaal en die roman, die twee genres wat in die hibridiese vorm herken kan word. Die bespreking fokus vervolgens op die twee Afrikaanse eenheidsbundels wat in die probleemstelling geïdentifiseer is. Die ondersoek het dit ten doel om die hegte funksionele eenheid in hierdie

bundels bloot te lê en sodoende aan te dui dat hulle 'n literêre tussenvorm verteenwoordig, iets wat tussen die kortverhaalbundel en die roman lê. Jaco Botha se bundel *Sweisbril* (1999) is eerste aan die beurt en daarna S.P. Benjamin se *Die lewe is 'n halwe roman* (1999).

HOOFSTUK 3: DIE UITGEBREIDE TEKSTUELE EENHEID IN JACO BOTHA SE BUNDEL, *SWEISBRIL*

Met die verskyning van Jaco Botha se boek, *Sweisbril*, in die eerste helfte van 2000, verwys resensente daarna as ’n “bundel” of ’n “kortverhaalbundel” met “verhale” of “miniature” (vergelyk Wasserman 2000c) daarin.¹ Sommige verwys na die interessante struktuurtegniek waarmee Botha werk, waarvolgens verhale by mekaar inskakel deurdat sekere karakters, “in resonans met mekaar” (Lategan 2000), op ander plekke in die bundel opduik.

Waarop die resensente nie ingaan nie, is dat hierdie inmekaarweef van karakters en, uiteindelik, verhale, deel blyk te vorm van ’n groter tekstuele eenheid, waardeur al 15 verhale intiem saamgesnoer word deur verskillende wisselwerkende faktore. Dit is met behulp van ’n werkingsillustrasie van hierdie groter eenheid in die bundel dat ek voorts wil aantoon dat *Sweisbril* meer as bloot ’n kortverhaalbundel met sikliese karakters is; dat daar, in geheel, ’n sterk romanmatige karakter teenwoordig is wat die resultaat is van ’n tematiese en strukturele fusie van twee genres, naamlik die kortverhaalbundel en die roman. Ek fokus vervolgens op deurlopende temas in die teks en die blootlegging van motiefstrukture daarbinne wat saam verantwoordelik is vir ’n oorkoepelende tekstuele eenheid in *Sweisbril*.

3.1 Die skep van eenheid in *Sweisbril* deur gemeenskaplike temas en motiefstrukture

3.1.1 ’n Maatskaplike tema

Uit die lees van *Sweisbril* word dit duidelik dat Botha se karakters sosiaal heelwat gemeen het. Hulle is doodgewone blanke mense uit die middel- en werkersklasse (vergelyk Wasserman 2000c en Scholtz 2000) met alledaagse middel- en werkersklasprobleme.² Marius Crous (2000) wil die groep vaspen tot “die wit man in die hedendaagse Suid-Afrika en die krisis waarmee hy gekonfronteer word”. Dit blyk verder dat hierdie karakters hulle as ’n reël in voorstedelike gebiede bevind, ’n aspek wat uitgelig word deur veral sommige resensente (vergelyk Wasserman 2000b en 2000c, Lourens 2000 en Scholtz 2000, laasgenoemde in verwysing na Raymond Carver se kortverhale oor Amerikaanse voorstedelikheid). Daar is aanduidings dat sommige karakters hulle op plote aan die buitewyke van dorpe bevind wat nie noodwendig strenggesproke *suburbia* is nie, vergelyk die skrootwerfbesigheid buitekant Oudtshoorn in “Bankroof” met ’n gronddam agter die

¹ Ek verwys hier na die volgende resensies: Wasserman 2000b, 2000c; Crous 2000; Venter 2000; Lategan 2000; Lourens 2000; Anoniem 2000.

² Die geraadpleegde resensente bied gemengde aksente ten opsigte van die sosiale groepering van die karakters, maar noem beide middel- en werkersklas, vergelyk “gewone werkersklasmense” (Scholtz 2000); “’n bepaalde kolletjie van klein, voorstedelike lewens... doodgewone mense... middelklasmans” (Wasserman 2000c); “wêreld van die werker... gewone huisvrouens en hul kantoorwerkers” (Lategan 2000). Ek het dus besluit op ’n sametrekking hiervan, met dien verstande dat die groter aksent op die karakters se algemene voorstedelike status rus, sowel as hulle gedeelde, onsekere sosiale omstandighede.

huis (69), ’n mynhuis in “Plaashek”, “na genoeg aan die rand van die dorp dat ’n mens skemertyd die tarentale en fisante in die bossieveld kon hoor” (58) en ’n plot met ’n laning dennebome, ’n motorhek, ’n windpomp en ’n vlei agter die huis in “Grensdraad”, maar die klem blyk in ieder geval te lê op die karakters se status as figure “op die rand van hulle betrokke gemeenskappe”, met ander woorde sosiaal en finansiële van mindere status. Vir die doel van hierdie ondersoek word egter volstaan met die verwysing “voorstedelike Suid-Afrika”, gesien die eksplisiete melding daarvan in resensies – ook met spesifieke verwysing na die outeur se eie aanduiding in hierdie verband in ’n resensie-onderhoud oor *Sweisbril*, vergelyk “‘Ek dink nie die lewe in die suburbs is ’n *song and dance* nie’” (Wasserman 2000b).

Uiteindelik het die karakters en hulle onderskeie maatskaplike omstandighede, asook hulle geestelike uitkyk op die lewe (vergelyk afdeling 3.1.2), soos ek in hierdie afdeling wil aandui, alles gemeen. Die karakters se parallelle lewensomstandighede in die onderskeie verhale in die bundel neem op die mikrovlak ’n sterk *individu*-gerigte fokus in, maar dit groei op die makrovlak uit tot ’n ewe sterk *oorkoepelende* fokus. Met ander woorde, die storie van een karakter word die storie van die volgende karakter en uiteindelik van ’n hele (bundel)gemeenskap. Om hierdie eenheidsbewerkende stelsel van parallelle in die bundel bloot te lê, is dit nodig om die karakters en hulle leefwêreld voorts van naderby te ondersoek. Die deurlopende maatskaplike tema word in *Sweisbril* gevestig deur die plasing van fokus op a) bepaalde ruimtes en b) bepaalde karakters.

3.1.1.1 Die *Sweisbril*-leefruimte as eenheidskeppende element in die bundel:

Voorstedelike wit Suid-Afrika aan die einde van die 20ste eeu, middel- tot werkersklas

3.1.1.1.1 Die fisiese ruimte: ’n wêreld van eenvoud en alledaagsheid

In *Sweisbril* kom allerlei brokkies inligting na vore in die beskrywing van die persoonlike leefruimtes van die onderskeie hoofkarakters. Hierdie inligting getuig deurgaans van ’n gemene faktor omtrent die ruimte in elke verhaal, naamlik ’n soort aardse eenvoud en alledaagsheid waarbinne die karakters leef en werk. Inderdaad vorm hierdie wêreld die domein van “mense wat nie verhale het om te leef nie; mense wat nie groot stellings het om te maak nie” (Botha se voorwoord) – hulle is telkens doodgewone middel- tot werkersklasmense met middel- tot lae-inkomste beroepe. So is sommige hoofkarakters betrokke by vulstasies of garages (Basil en Charlie in “Visblik” (11) asook Frannie en Theo in “Sweisbril” (31)). Frannie se eksvrou in “Sweisbril” is ’n haarkapster (38). Die hoofkarakter van “Hangkas”, Dan, is ’n skakelbordoperateur by ’n provinsiale hospitaal (41). Douw en Ryno in “Bankroof” is eks-polisiemanne met ’n skrootwerfbesigheid. Die hoofkarakter van “Wolfram”, Benji – sy suster is ’n tikster by Old Mutual (120) – is ’n braaier by ’n familierestaurant wat werk aanvaar as ’n elektrisiën by die

stadsraad (120). Die karakters Jeffrey (“Grasperk”), Heinie (“Vosperd”) asook die mans in “Seeboei” is gewone middelklas broodwinners en kantoormense – Heinie het ’n winkel met tweedehandse ware, “[s]y vrou, Janine, was ’n tikster by Bankfin in die stad, en sy kinders was in Bellville Laer” (129). Tertia van “Huisvrou” is, soos die titel aandui, ’n doodgewone huisvrou (100), Johannie van “Grensdraad” is ’n stereotipies vloekende en rokende dienspligtige uit ’n gewone middelklashuis en Paul en Karla van “Teerpad” is gewone pasgetroudes wat ook maar soos ander middelklas-werkendes sukkel om verlof gereël te kry vir hulle wittebrood (142). Die punt is dít: die ruimtes waarin die karakters van *Sweisbril* hulle elke dag bevind, blyk onafwendbaar ’n weerspieëling te bied van die eenvoudige en soms karige hulpbronne wat die gevolg is van die karakters se status as middel- en werkersklasmense, sodat sosiale posisie en algemene leefruimte hier moeilik van mekaar te skei is.

Soos bogenoemde uiteensetting van die karakters se beroepe dan impliseer, behels die *Sweisbril*-ruimte (of –ruimtes, met inagneming van die onderskeie verhale as wêreld van hulle eie) ’n alledaagse fisiese wêreld: “die reuk van sigaretstompies, petrol en rubber” (11) (die vulstasies of garages van “Visblik” en “Sweisbril”), metaal, vonke en “welding rods” (126) (die werkswinkels en sweisapparaat van “Sweisbril” (31), “Bankroof” (72) en “Wolfram” (126)). Dit is ook die wêreld van kragbokse en “’n clipboard vol job sheets” (121), van gloeilampe en ’n foutiewe string Kersboomliggies (“Wolfram”); dit is die wêreld van skrootwerwe (“Bankroof”) en tweedehandse TV-stelle (vergelyk Heinie se winkel met tweedehandse ware in “Vosperd”, Jans se “krakende wit-en-swart TV-stelletjie” (57) in “Plaashek” en die “1978 Telefunken kleur-TV” in “Bankroof” (74)).

Sweisbril behels die wêreld van vibracrete-heinings (vergelyk onderskeidelik die verhale “Pophuis” (22), “Grasperk” (88), “Huisvrou” (102) en “Wolfram” (121)). Dit is die wêreld van plote met perskebome in die agterwerf (“Hangkas” (42) en “Grasperk” (88)), ook asbesplaat-hoenderhokke (“Bankroof” (72)), of hoenderhokke van sinkplaat en ogiesdraad soos die een in Karel-hulle se agterplaas in “Pophuis”, met ’n “Volksie-bonnet op bakstene [...] waaronder die hennetjies kon broei” (23). Dit is ’n plek van strate met blaffende honde (“Hangkas” (42) en “Wolfram” (121)), wasgoeddrade met broekiekouse (“Bankroof” (73)); van ’n straatlamp wat “oor die stil posbus in die voortuin brand” (“Roltrap” (53)), van ’n plot met ’n windpomp en ’n voortuin, ’n motorfiets wat onder ’n afdak staan en na olie ruik (“Grensdraad” (108, 109)). Dit is ook die wêreld van swembaddens en draadtuinstoele (“Huisvrou” (102) – vergelyk ook die draadtafel in “Pophuis” (21) en “Vosperd” se swembad met plastiektuinstoele (136) asook die “swembadpomp [wat] brom in die agterplaas” van Jeffrey se huis in “Grasperk” (89)).

Nog nader aan die huislike front behels *Sweisbril* ook die alledaagse wêreld van sifdeure (vergelyk 41) en sinkdakke (101), van geblomde gordyne (106) en linoleum- en novilon-vloere (vergelyk

onderskeidelik “Sweisbril” (32) en “Grensdraad” (109)). Sommige van die items in die *Sweisbril*-woning is oorblyfsels uit die hoogbloei van ’n ouer geslag, wat ’n soort outydse huislike atmosfeer skep, soos vasgevang sit in woorde soos “bobotie” en “stinkhouthangkas” (“Hangkas” (41, 50)) – ’n deurlopende aspek in die bundel blyk juis die oproeping van ’n idilliese verlede te wees as ’n vergange tyd toe omstandighede vir die karakters beter daar uitgesien het (sien afdeling 3.1.1.2.2). Dit is ook in die lig hiervan dat die verteller in die verhaal “Plaashek” iets van ’n outydse huislike bekendheid en aardsheid deurgee in ’n beskrywing van Jans se ouerhuis: “Die meubels met hul fluweelootreksels en geborduurde armleuninglappies; die skoon glasasbakke en die klein staanhorlosie op die rak” (60). Die verteller eggo hierdie huislike atmosfeer in sy beskrywings van twee aparte huishoudings in “Pophuis”, ’n verhaal wat juis afspeel in 1976 (21) en daarom by implikasie deel vorm van die wêreld van herinneringe van ’n later geslag (aan die einde van die 20ste eeu), soos in terugblik berig word: “In die garage het stringe biltong aan draadhakies gehang; die huis het na lemoene en pytabak geruik” (21), “Uit die rigting van die kombuis kon hulle pampoen, aartappels en Blue Surf ruik” (22) en “Die hele huis het geruik na gemmerkoekies en skons. Teen die muur het ’n tros plastic-vrugte gehang en op die vensterbank het twee porseleinpoppies gestaan” (24). Dit is dan interessant om hierdie wêreld van sogenaamde outydse dinge te plaas newens die beskrywing van “Heinie se wêreld” in “Vosperd”: “Droëwors en pool-tafels en bier; swembaddens, lemoene en tweedehandse TV-stelle” (129) – alhoewel daar nog reste van ’n soort outydse Afrikaner-romantiek teenwoordig is in woorde soos “[d]roëwors” en miskien “lemoene” (vergelyk die verwysing na biltong en lemoene in “Pophuis” hierbo), is daar ook iets van ’n finansiële beperktheid te bespeur in die woorde “tweedehandse TV-stelle”, asook ’n soort moderne dekadensie in die blykbaar onskuldige “pool-tafels en bier” (vergelyk hierby die prominente rol wat alkohol en alkoholverwante kuierplekke deurlopend in die bundel speel as middels tot kunsmatige ontvlugting – sien afdeling 3.1.1.2.3). Dit herinner daaraan dat *Sweisbril* verder ook die alledaagse voorstedelike wêreld van kroë (vergelyk “Grasperk” en “Seeboei”) en ontkleeklubs (vergelyk “Vosperd”) en van prostitusie (vergelyk “Hangkas”), seksuele aanranding (vergelyk “Visblik”) en bankroewe is (vergelyk “Bankroef”). In hierdie opsig bied die voorstedelike wêreld van *Sweisbril* dus homself deurgaans aan as sowel die bekende en die alledaagse van Seven Elevens, vulstasies, winkelsentrums met fliëks en restaurante, as die alledaagse werklikhede van sosiale en morele agteruitgang. Crous (2000) som hierdie scenario raak op wanneer hy sê dat *Sweisbril* gaan oor “doodgewone mense wat hou van Rice Krispies, die Snuffelgids en die Playboy lees, wat graag dronk word, rassistiese seksgrappe vertel en hul etensure in ontkleeklubs deurbbring”. As ’n laaste opmerking oor die alledaagse aard van die fisiese *Sweisbril*-leefruimte, wil ek verwys na die wydverspreide voorkoms van handelsname in die bundel. Botha voer in die gang van sy bundel bekende gebruiksgoedere- en ander handelsname in, met ander woorde alledaagse

huishoudelike name. Die sterk verteenwoordiging wat hierdie handelsname geniet, blyk in direkte aansluiting te wees met die sentrale objek van die outeur se bemoeienis: die gewone (voorstedelike) mens, wat deel is van die alledaagse; “mense wat nie groot stellings het om te maak nie” (Botha, voorwoord). Wanneer sommige van hierdie name boonop by herhaling in verskillende verhale voorkom, versterk dit die gevoel van eenvormigheid verder, naamlik die idee dat die werklikheid van een verhaal ook die werklikheid van die bundel is. Maar selfs al kom sekere name net een keer deur die loop van die bundel voor, blyk die feit dat hierdie handelsname, as ’n prominente verskynsel op sigself, gereeld en goedverspreid deur die bundel voorkom, aandag daarop te vestig as ’n eenheidbewerkende element wat die beskeie aard van die karakters se leefruimte wil toelig. Dit is byvoorbeeld interessant om, binne die konteks van die sentrale rol wat alkohol in die leefruimte en lewens van die karakters speel, te let op die eksplisiete voorkoms van sewe verskillende alkoholiese handelsmerke. Dit blyk die rol van hierdie (en die ander) handelsname as leefruimtelike merkers te bevestig.

Vir die onthalwe van ’n illustrasie van die wydverspreide voorkoms van die gebruik van handelsname in die bundel, word die name en hulle verspreidings hier gegee:

- *Poast Toasties* (“Vosperd” (129))
- *Rice Krispies* (“Roltrap” (53), “Huisvrou” (101), “Grensdraad” (117), “Wolfram” (122-123))
- *Marie-beskuitjies* (“Pophuis” (21), “Roltrap” (54))
- *Sunrise-toffies* (“Pophuis” (21))
- *Marmite* (“Plaashek” (61))
- *Kentucky* (“Grasperk” (91))
- *Oros* (“Sonskyn” (155))
- *Coke* (“Hangkas” (42, 46), “Roltrap” (52), “Teerpad” (146))
- *Castle* (“Roltrap” (52))
- *Black Label* (“Roltrap” (52))
- *Amstel* (“Roltrap” (52))
- *Bells* (“Wolfram” (121, 125))
- *J&B* (“Plaashek” (58), “Wolfram” (125))
- *White Horse* (“Wolfram” (125))
- *Klipdrif* (“Bankroof” (79))

- *Pick & Pay*(-sakke) (“Huisvrou” (103), “Vosperd” (130))
- *Seven Eleven(s)* (“Roltrap” (55), “Bankroof” (79), “Vosperd” (131))
- *Spur* (“Roltrap” (55), “Bankroof” (78), “Wolfram” (120), “Vosperd” (137))
- *CNA* (“Vosperd” (131))
- *Bankfin* (“Vosperd” (129))
- *Jack Lemkus* (“Visblik” (11))
- *Ultra City* (“Teerpad” (146))
- *die Pro-Shop* (“Grasperk” (87))
- *Fidelity Guard* (“Bankroof” (74, 77))
- *Blue Surf* (“Pophuis” (22), “Huisvrou” (102))
- *Craven ‘A’* (“Teerpad” (146))
- *Clorets* (“Grasperk” (89))
- *Rennie* (“Bankroof” (78))
- *Die Burger* (“Bankroof” (71))
- *Snuffelgids* (“Plaashek” (64, 66))
- *Playboy* (“Wolfram” (123))
- *P.G. Glass* (“Visblik” (16))
- *AVIS* (“Bankroof” (73))
- *BMW* (“Bankroof” (76))
- *Jetta* (“Vosperd” (135))
- *Corolla* (“Teerpad” (144))
- *Telefunken* (“Bankroof” (74))

Dit wil uiteindelik blyk dat die gereelde en goedverspreide voorkoms van bekende handelsname ’n unifiserende bydrae lewer tot die uitgebreide beskrywing van die leefruimte in *Sweisbril* aangesien dit as ’n groepverskynsel die aandag vestig op die teenwoordigheid van ’n alledaagse lewenstyl binne hierdie ruimte, waardeur die karakters en hulle onderskeie werklikhede opnuut met mekaar verbind word.

3.1.1.1.2 Die maatskaplike ruimte

In die bundel, *Sweisbril*, word baie van die hoofkarakters in die verskillende verhale gekonfronteer met alledaagse sosiale probleme, spesifiek huishoudelike en finansiële eise (vergeelyk Lourens 2000, Wasserman 2000c en Crous 2000), waaronder armoede (vergeelyk beperkte fondse en werkloosheid) en huwelikverwante probleme (eensaamheid, gesinsverbokkeling en die vervreemding van geliefdes en van ouers van hulle kinders). Alkoholmisbruik het in dit alles ook 'n groot rol te speel – 'n aspek wat uitvoerig bespreek word in afdeling 3.1.1.2.3. In hierdie sin gaan die bundel grootliks oor individue wat hulle plek in gevestigde strukture kwyt is (Lourens 2000) – vergeelyk ook die bespreking hieronder oor die karakters se posisie as blankes in die politieke omstandighede van die laat neëntigerjare in Suid-Afrika. In oorskoue blyk dit dat die karakters in die bundel as geheel 'n bestaan probeer maak in 'n kromgetrekte wêreld sonder vaste sekerhede - 'n stelling wat hierdie afdeling voorts sal probeer verantwoord.

'n Komponent wat direk verband hou met die *Sweisbril*-karakters se laer sosiale status (vergeelyk hulle lae-inkomste beroepe) en wat verklap word deur die aard van hulle fisiese omgewing (eenvoud en alledaagsheid), is die algemene teenwoordigheid van armoede en finansiële nood. Dit gaan in die bundel juis oor mense wat dit finansiël minder breed het; sommige sukkel, ander doen beter en kom verby. So berig die verteller in die verhaal “Sweisbril” dat Frannie, nadat hy sy aandeel in die garage aan sy broer, Theo, verkoop het, “nog net los werkies [...] vir van sy ou kliënte [gedoen het] – eintlik maar vriende wat hom wou uithelp” (31). In “Hangkas” bly die blinde karakter Dan in 'n “fucked-up karavaantjie agter in sy ma-hulle se jaart” (40), waarvandaan hy in die week as skakelbordoperateur by 'n provinsiale hospitaal gaan werk. In “Grasperk” is Anne baie ontsteld as haar man, Jeffrey, 'n setstok (teen 'n spesiale prys) koop: “[s]y het hom vir twee dae aanmekaar uitgekak omdat hy so met geld kan mors” (87) – gemeet aan hierdie woorde is Jeffrey-hulle se fondse maar beperk en is aangeleenthede rondom onspaarsamige besteding waarskynlik 'n gereelde kwessie in die huishouding. Die beperktheid van persoonlike hulpbronne blyk ook 'n probleem te wees vir Douw- en Ryno-hulle in “Bankroof”: die twee eks-polisiemanne het hulle pensioengeld gebruik om 'n skrootwerfbesigheid op die been te kry (67) en daar is gesprekke rondom die idee van 'n bankroof, selfs al is dit net om te droom oor wat kan wees: “[D]it sou nogal lekker gewees het om baie geld te hê” (71) en, aan die einde van die verhaal, “Dit sal nogal lekker wees om op 'n eiland te kan bly, of hoe dink jy?” (81). In die verhaal “Grensdraad” kom Johannie se ouers ook darem verby met wat hulle het. Alhoewel hulle geholpe is, leef hulle eenvoudig: Ewie plant tamaties en Gwen bak en “[s]aam met die pakketgeld doen hulle eintlik goed en was selfs verlede jaar vir 'n week Taiwan toe. Hulle het 'n videomasjien en goeie vriende...” (108). Die plasing van “'n videomasjien” in hierdie sin suggereer 'n geliefde en waardevolle besitting; iets wat

aanvanklik vroeër jare ’n luukse item was, maar wat mettertyd ’n baie algemene toevoeging tot huisgesinne geword het. Juis omdat die videomasjien, as hoogs algemene huishoudelike apparaat, dan prominent in die teks aangegee word, versterk dit die indruk van die eenvoud waarin Johanniese ouers leef. Dit suggereer ook dat hulle eintlik baie by die huis bly en maar saans televisie kyk.

Die mees eksplisiete voorbeeld in die bundel van ’n armoedige bestaanswyse is die beskrywing van Jans se omstandighede in die verhaal “Plaashek”. Nadat sy vrou hom verlaat het, bly die werklose Jans steeds aan in ’n karig gemeubileerde huis wat die myn aan hom beskikbaar gestel het – sy vrou het padgegee met “amper al die goed in die huis”, “daar was nie meer gordyne of leunstoel in die son se pad nie” (57). Die huis is verwaarloos en ’n buitekraan, “wat lankal reeds drup” (58), mors water oor die verdroogte grasperk (59). “Saans het hy mieliepap op ’n gasstofie gemaak en aan die lugdraad van die krakende wit-en-swart TV-stelletjie getorring” (57) – let op die afwesigheid van sekere elektriese apparaat en ’n verskeidenheid in sy diëet (of die gebrek aan geld om daarvoor te betaal). Wanneer Jans boonop ’n uitsettingsbevel kry, het hy op sy reis Karoo toe nie altyd geld vir hotelkamers nie: “dit het eenvoudig te duur geraak – gin en tonic het darem gehelp met die koue karslaperij” (59). Die hotelle wat hy wel kan bekostig, ruik na seep en motballetjies: “eenvoudig, maar skoon” (60). Die ontugtering wat Jans se finansiële dilemma meebring, word veral treffend uitgebeeld in die kontrolering van sy oproepgeld terwyl hy reageer op eiendom-advertensies, vergelyk “daar is nog tien oproepe se kleingeld” (65), ’n situasie wat dan ’n klimaks bereik in die ontugtering van die verhaal se slotparagraaf as sy kleingeld opraak: “Hy voel in sy broeksak na nog ’n muntstuk. Sy broeksak is leeg” (66) – solank hy nog kleingeld gehad het om oproepe te maak, kon Jans sy drome op ’n beter lewe (hoe kunsmatig ook al) aan die gang hou (sien afdeling 3.1.1.2.2).

Soos hierbo gemeld is, hou die *Sweisbril*-karakters se swak of gemiddelde finansiële omstandighede direk verband met hulle laer sosiale status as mense uit die middel- en werkersklasse, en die uitbeelding van hulle posisie word versterk deur die element van eenvoud en alledaagsheid wat teenwoordig is in die karakters se fisiese woon- en leefruimtes, soos deurgaans in die bundel ter sprake kom. Alhoewel daar dan in hierdie gedeelte gefokus is op verhale wat die karakters se finansiële situasie meer eksplisiet uitlig, bevind die karakters in die ander verhale hulle ook in soortgelyke situasies. Met behulp van verwysings na karakters se fisiese ruimtes word daar in die bundel dan die indruk geskep van finansiële beperkinge as ’n deurlopende gegewe.

Soos genoem, is probleme rondom die huwelik en die huisgesin ’n ander prominente maatskaplike aangeleentheid in *Sweisbril*. Die bundel lewer deurlopend getuienis van gebroke en onsekere huwelike en daarmee saam die deurbreking van vertrouensbande, nie net tussen eggenotes nie, maar ook tussen ouers en hulle kinders, vergelyk Crous (2000): “huwelike misluk, [mans se] vrouens

irriteer hulle, hul kinders word van hulle vervreem” – die huwelik en die gesinslewe is dus nie ’n ruimte van sekuriteit waaruit gesinslede liefde en vertroue kan put nie. Hierdie verskynsel hang in ’n groot mate saam met ’n klimaat van uitsigloosheid wat geskep word deur die karakters se ontugterende omstandighede, hulle waargenome behoefte aan innerlike vervulling (sien afdeling 3.1.1.2) en die frustrerende inperkinge van hulle geroetineerde bestaanvoering (subafdeling 3.1.1.2.1). Die karakters blyk regdeur die bundel die slagoffers van hulle eie ontmoedigende lewensomstandighede te wees.

In die verhaal “Sweisbril” sukkel die hoofkarakter, Frannie, om sy kinders gesien te kry nadat verhoudinge tussen hom en sy vrou, Gill, versuur het. Die aanname word in “Hangkas” gemaak – wat ’n onderlinge band met “Sweisbril” het – dat Gill ’n buite-egtelike verhouding gehad het: “’n vriendin [...] sê dat die ou en sy vrou uitmekaar is oor die vrou haar eie swaer genaai het” (48). Hierdie aanname blyk te strook met ’n gedeelte in “Sweisbril”, waar op onderbeklemtoonde wyse op die elemente van verrassing en skok gesinspeel word as Frannie deur ’n skrefie in die gordyne loer van die haarsalon waar Gill werk, vergelyk “Hy kon die twee se weerkaatsings in al die spieëls sien” (39) – sien afdeling 3.2.3 vir ’n meer volledige bespreking van die implikasies van hierdie wisselwerking. In “Bankroof” blyk dit ook dat die karakter Ryno stry gekry het met sy vrou (“Ek en my vrou praat nie meer met mekaar nie” (72)) en in “Grasperk” word berig dat “Bankroof” se ander hoofkarakter, Douw, se vrou hom gelos het oor dinge wat hy aangevang het (vergelyk “[Douw] en daai pel van hom, Ryno, [...] het saam net te veel kak gemaak” (86)). Op soortgelyke wyse het die karakters Jeffrey en Anne in “Grasperk” moeilikheid opgetel oor ’n setstok wat Jeffrey gekoop het, maar daar is ook tekens van ’n dieperliggende spanning en ’n vervlakking van hulle huwelik, soos Jeffrey se stille huiwering in sy motor voordat hy huis toe ry van die golfklub af (87), die soortgelyke stilte van sy kinders op pad huis toe in afwagting van ’n versoek wat hy na hulle ma verwys het, en Anne wat toets of Jeffrey luister as sy met hom praat oor hulle siek kind (88). Die omstandighede in die verhale “Huisvrou” en “Seeboei” toon eweneens so ’n vervlakking in die karakters se huwelikslewe. In “Huisvrou” het Tertia se huwelik ’n neerdrukkende, leë bestaan geword wat haar geen vervulling bied nie – sy soek eerder na vervulling in eksterne dinge soos seks met haar sielkundige en haar behoefte om goed te wees vir ’n swart vrou wat by haar voordeur aanklop. Op haar dogter se troue hou sy ’n emosionele front voor (vergelyk “Almal lag wanneer die kamera sê kliek” (106)) en bewaar die skyn van ’n gelukkige huwelik (“Sy haak by haar man in. Hy maak die motor se deur vir haar oop” (107)), terwyl sy in werklikheid onder dit alles diep ongelukkig is. In “Seeboei” toon die manlike karakters by die kroeg irritasie met hulle vrouens en huislike stremminge, soos dat hulle uitgesny voel van die huishouding. Volgens hulle beteken om by die huis te wees ewige konflik, vergelyk “‘I don’t know’, sê Dave, ‘hoekom dit so shitty is nie’ ... ‘To go home, man’” en ’n bietjie verder aan, “‘Ja, effort, maar dan kom ons maar

net weer terug by daai topic.’ [synde vrouens] / ‘Mmm,’ sê almal gelyk” (95-96). In “Vosperd” het Heinie self baie moeite om sy vrou te probeer gelukkig hou: na ’n hele naweek van toegewings en doelbewuste pogings om dáár te wees vir sy gesin, moet hy egter ontnugter die aftog blaas en hulle Sondaguitstappie kortknip (141). In “Plaashek” het ook Jans se vrou hom verlaat: “sy’t die laaste twee dae amper aanhoudend geskreeu en daar was drie gebreekte ruite in die mynhuis toe sy daar uit is” (57). Boonop blyk dit dat Jans sy vrou en kinders mishandel het (vergelyk “‘Ek kan nie dat jy weer aan my of die kinders vat nie”” (61)), sodat ook hierdie verhaal dui op gebroke bande tussen gesinslede – die gebrek van die gesinsruimte en die huwelik as bronne van sekuriteit waarin gesinslede hulle emosioneel kan anker. Die verhale “Roltrap” en “Hangkas”, as voorbeelde van verhale waar kinders as fokalisators optree, bied goeie illustrasies van die gebrek aan veilige bande tussen ouers en kinders en die ontnugterende effek wat dit op die kinders het. In “Roltrap” het die jong Henri (sy ouers is geskei – dus weereens gebroke huweliksbande) behoefte aan die sekuriteit wat hy uit sy pa se teenwoordigheid put (hierdie aspek kom weer in afdeling 3.1.1.2.2 aan bod). Sy pa toon egter ’n gebrek aan betrokkenheid en versuim in die verhaal om Henri na skool op te tel vir hulle gereelde afspraak elke tweede Vrydagaand. Hierdie onbetrokke houding kom reeds aan die begin van die verhaal voor in sy pa se verdeelde aandag tydens ’n vorige afspraak in ’n restaurant, vergelyk “Vir ’n oomblik het hy van die kind oorkant hom vergeet” (51) en “Joseph [...] dwing homself om na die kind oorkant hom te kyk” (52) – dit is interessant om in albei hierdie aanhalings te let op die afstandelikheid in die bewoording “die kind oorkant hom”. Steeds dwaal die volwassene se aandag en hy probeer oogkontak maak met die kelnerin: “Dan kom hy agter dat Henri besig is om iets te sê. ‘Wat sê jy? O...’” (52). ’n Soortgelyke situasie speel hom af in “Hangkas” waar Dan se pa pad gegee het omrede die verantwoordelikhede wat die grootmaak van ’n blinde kind (Dan) inhou (48). Dan se intense behoefte aan sy pa (afdeling 3.1.1.2.2) lei tot groot teleurstelling wanneer sy pa nie opdaag vir sy mondigwording nie. (Sien afdeling 3.1.3 vir ’n meer volledige bespreking van die negatiewe uitbeelding van die vaderfiguur asook die rol van mansfigure in die bundel as geheel.)

Uit hierdie bespreking blyk dit dus dat die verskillende *Sweisbril*-ruimtes grootliks verteenwoordigend is van ’n wêreld sonder vaste sosiale sekerhede: die karakters is, uit die aard van hulle werkers- en lae middelklasstatus, oor die algemeen minder gegoed. Verder blyk dit ook dat hierdie die wêreld van gebroke, onstabiele of onseker huwelike is, waarbinne daar ’n gebrek is aan sekuriteit, vergelyk gesonde verhoudings tussen eggenotes, maar ook tussen ouers (veral vaders – sien afdeling 3.1.3) en hulle kinders. Hierdie omstandighede bied ’n teelaarde vir emosionele probleme en die behoefte aan innerlike vervulling, ’n aspek wat in afdeling 3.1.1.2 bespreek word.

3.1.1.1.3 Die politieke ruimte

Die verhale in Jaco Botha se bundel *Sweisbril* speel af teen die politieke agtergrond van die post-1994-bedeling in Suid-Afrika en wil in hierdie opsig die vrese en posisie van die karakters as blanke Suid-Afrikaners in hierdie nuwe bedeling aan die einde van die 20ste eeu betrek, vergelyk Crous (2000): "...daar [word] ook besin oor die wit man in die hedendaagse Suid-Afrika en die krisis waarmee hy gekonfronteer word". Soos blyk uit die wydverspreide voorkoms van kras, rassistiese opmerkings in die grappe en anekdotes van die *Sweisbril*-karakters, is rassisme 'n algemene karaktereienskap van Botha se personasies. Hierdie ligsinnige omgang met rassistiese benaminge en die rol van rassistiese taalgebruik as 'n deurlopende vergestaltung van die kunsmatige soeke na eiewaarde by die karakters in die bundel, word bespreek in afdeling 3.1.1.2.3. Voorts sal daar egter gefokus word op die voorstelling van die politieke agtergrond in die bundel aan die hand van die verhale "Pophuis", "Plaashek" en "Wolfram".

Die verhale van *Sweisbril* (1999) speel hulle as 'n reël in die "hedendaagse Suid-Afrika" af, maar hier is "Pophuis" die uitsondering. In hierdie verhaal word die Suid-Afrikaanse politieke gebeure van 1976 (die Soweto-opstande) die tydruimtelike werklikheid waarin die eintlike verhaal (dié van 'n jong blanke seun se ontnugtering) ingebed is. Alhoewel hierdie politieke scenario onderbeklemtoon betrek word – daar word nooit in die verhaal direk na die politieke gebeure van 1976 verwys nie – word die leser, wat hom of haar in 'n post-1994-bedeling bevind, wel op 'n manier met die werklikheid van die apartheidsverlede gekonfronteer, op soortgelyke wyse as wat sommige van die bundel se karakters gekonfronteer word met die post-apartheidbestel van gelykberegting tussen rasse. Soos genoem, vorm die 1976-gebeure in Soweto die raamwerk waarbinne die jong karakter, Sagrys, se verhaal vertel word, vergelyk: die verhaal begin én eindig letterlik met verwysings na die jaar 1976: "Dit was winter '76..." (21) en "Dit was 16 Junie van daardie jaar" (30). Dit is veral die verwysing na 16 Junie in die slotsin wat uiteindelik die destydse Soweto-opstande by die skynbaar polities-onverwante verhaal van die blanke kind wil betrek. In "Pophuis" beleef Sagrys 'n persoonlike krisis nadat hy Louanie se hare met 'n kers geskroei en as gevolg daarvan voor die ander kinders 'n vernederende loesing by haar ma op die lyf loop. Van belang is hier sy parmantige maar magtelose verset: "'Net my ma-hulle slaan my. Fokkof!' het Sagrys gegil. / Sy't hom onder haar bene op die sement voor die kombuis vasgedruk. Hy het probeer om haar maag raak te skop, om haar gesig te krap. Die buckle van haar belt het teen sy voorkop gedruk. Hy kon nie asem kry nie ... 'Nou luister jy vir my,' het sy gesê" (28). Sagrys se magteloosheid en die effek wat die negatiewe ervaring op sy gees het, bereik 'n hoogtepunt in die slotgedeelte van die verhaal, wat begin met "Daardie aand het Sagrys gedroom" (29) en dan voortgaan om te beskryf hoe hy in die nag teen Louanie se pophuis staan en urineer. Of Sagrys

hierdie gebeure net droom en of hy werklik by sy kamervenster uitklim (in afdeling 3.2.2 word na hierdie moontlike interpretasies gekyk), dit skilder in beide gevalle 'n beeld van frustrasie en magteloosheid. Die uiteindelijke effek wat Botha hier vermag, is die onderbeklemtoonde naasmekaarstelling van Sagrys se intense persoonlike stryd met die politieke stryd van swartmense, wat op “die 16de Junie van daardie jaar” (30) self 'n klimaks bereik het, maar waarvan die besonderhede in die verhaal onderdruk word. Die erns van die politieke gebeure waarteen Sagrys se verhaal afspeel, werk gevolglik op onderbeklemtoonde wyse in op die nietigheid, selfs bespotlikheid, van die seun se dilemma binne die groter politieke konteks van daardie tyd in Suid-Afrika – Wasserman (2000c) verwys na hierdie scenario as die uitbeelding van 'n onskuldige kinderwêreld te midde van “'n wyer, wreder wêreld”. In die lig hiervan val ook, by implikasie, die jong hoofkarakter se insigloosheid of gebrek aan kennis in hierdie politieke aangeleentheid op (“Dit was winter '76 en Sagrys het eintlik maar fokkol van fokkol af geweet...” (21). Die feit dat hy as jong, blanke kind feitlik nie 'n benul het van die landsake en die rassestryd nie staan in kontras met die werklikheid van soveel swart kinders van sy ouderdom: op 16 Junie 1976 word dit Sagrys gegun om gewoonweg kind te wees met gewone kinderprobleme.

In die verhale “Plaashek” en “Wolfram” gaan dit meer spesifiek oor volwassenes wat probeer vrede maak met hulle nuwe posisie as blankes in 'n veranderde politieke klimaat van gelykberegting tussen rasse. Die apartheidsbedeling het allerlei sekuriteite vir blankes ingehou; dit sou blankes bevoordeel ten opsigte van byvoorbeeld werksgeleenthede, ook spesifiek met betrekking tot ongeskoolde en lae-geskoolde arbeid (die *Sweisbril*-karakters verteenwoordig sowel middel- as werkersklas blanke persone). Gevolglik het die rassediskriminasie van die apartheidsera ook finansiële sekerheid aan mindergegoede blankes verskaf, 'n situasie wat in 'n groot mate verval het met die nuwe politieke bedeling. Dit is in die lig hiervan dat die frustrasie en onsekerheid van die blanke karakters in “Plaashek” en “Wolfram” beskou moet word.

Wanneer die werklose karakter Jansin “Plaashek” 'n kennisgewing ontvang om sy mynhuis te ontruim, protesteer hy teenoor sy buurman, Jeffrey, teen die ras van die bode wat hy in die oë moes kyk: “Kon hulle nie maar 'n wit man gestuur het nie?” (58) – so asof swartmense, op grond van sogenaamd laer status, nie waardig is om 'n blanke persoon te sien swaarkry nie omdat dit vernederend sou wees. Jans is, as blanke persoon wat opgegroeï het met die bevoordeling van die apartheidsstelsel, nou ontnem van sy posisie van “meerderwaardigheid”, soos ook geïllustreer word in sy opmerking “[Die bode] Noem my ‘Sir’, terwyl hy die koevert met die notice na my toe uthou” (58). Die ontevrede verwysing na die aanspreekvorm “sir” staan hier in jukstaposisie met “baas” as vergestaltung van 'n rassistiese posisie van mag oor sogenaamde nieblankes. Die onsekerheid wat die post-apartheidbedeling vir die blanke karakters inhou, is veral sigbaar in

“Wolfram” ná die tydelike skorsing van Japie Mentz vanweë sy rassistiese uitlatings by die werk: “Van die skoonmakers het glo gehoor hoe praat hy van hotnots en meide en sulke goed...” (123). Sommige karakters neem dan ’n versigtige maar eensgesinde houding in: “‘Ons moet maar ons oë oophou, ’n mens kan nie meer praat wat jy dink nie,’ sê Benji” (123) en “[meneer Louw] trek sy kantoordeur toe en sê dat dit vir hom ook nie maklik is nie. ‘Ons moet maar versigtig wees met wat ons sê,’ sê hy, ‘die ander mense het dit in die verlede nie maklik gehad nie. Hulle is maar fyngvoelig’” (124). Soos Jans in “Plaashek” word die blanke karakters in “Wolfram” gekonfronteer met ’n nuwe politieke klimaat in die land, een wat vir hulle vreemd is en waarby hulle nog moeilik berus, omdat dit hulle posisie in die samelewing raak en daarom onsekerheid veroorsaak.

Dit gaan in “Plaashek” en “Wolfram” – baie soortgelyk aan die ontaarding van vaste strukture soos die huwelik, waarna vroeër hierbo verwys is – oor die deurbreking van ’n vaste sekerheid, naamlik die sekuriteit wat ’n politieke bestel vroeër aan blankes gebied het. Die onsekerhede en beperkinge wat die karakters ten opsigte van hulle leefruimtes ervaar, hetsy dit hulle lae sosiale en finansiële status, ’n gebroke huweliks- en gesinslewe of ’n veranderde politieke bestel is, lewer ’n groot bydrae tot die staat van uitsigloosheid waarin karakters in die bundel verkeer (sien afdeling 3.1.1.2 en afdeling 3.1.2). Tot so ver die bespreking van die ruimte in *Sweisbril*. In die res van die hierdie afdeling sal vervolgens meer spesifiek gekyk word na die *Sweisbril*-karakters en die maniere waarop hulle op die werklikhede van hierdie leefruimte reageer.

3.1.1.2 Die *Sweisbril*-karakters as eenheidskeppende element in die bundel

In subafdeling 3.1.1.1 is reeds, as deel van die beskrywing van die *Sweisbril*-leefruimte, verwys na die karakters se sosiale status as middel- tot werkersklasmense wat leef in ’n wêreld waarin hulle omring word deur relatief eenvoudige en alledaagse dinge. Daar sal nie weer hier op hierdie besonderhede ingegaan word nie, behalwe om net te beklemtoon dat die karakters, as ’n direkte uitvloeisel van hulle genoemde sosiale status, hulle ook dienooreenkomstig deur die loop van die bundel besig hou met alledaagse aktiwiteite. Die *Sweisbril*-karakters hou – soos soveel “gewone mense” – ook braaivleis (vergelyk “Hangkas”), sny gras op Saterdag (“Grasperk”), lees die *Snuffelgids*, comics en (selfs) *Playboy* en hulle luister na Radio Kontrei deur die dag (vergelyk “Wolfram” (123)) of Jim Reeves-plate op ’n Sondagaand (“Plaashek” (61)). In *Sweisbril* ry kinders op hulle fietse kafee toe om lekkers te gaan koop (“Pophuis” (21)) en hulle staan soggens op om skool toe te gaan, terwyl ma’s hulle skooltoebroodjies smeer en “[k]oerantjongens op fietse” hulle rondtes doen (“Roltrap” (53)). In “[d]ie oggend het [Heinie] Poast Toasties geëet, in sy kar geklim en oor die snelweg gery op pad werk toe” (“Vosperd” (129)). En ook soos vele ander

voorstedelikes naby die kus gaan Heinie en sy gesin soms op Sondaguitstappies “met surfboards, sambrele, ’n koelerboks en ’n mandjie agter in die *boot*” (139). Die *Sweisbril*-karakters mag ook oor langnaweke op die pad wees, waar hulle stilhou by ’n *Ultra City* vir sigarette, koffie of koeldrank (vergelyk “Teerpad” (142, 146)). Hulle breek weg op visvanguitstappies (“Visblik”) om ontspanning te vind in hoeke, sinkers en geoliede katrolle, weg van die werksituasie – vergelyk hierby die beoefening en bywoning van sportsoorte soos rugby en gholf oor naweke (“Bankroof” en “Grasperk”). Die karakters in Botha se bundel leef uiteindelik eenvoudige, alledaagse lewens, sonder groot stellings om te maak (vergelyk die voorwoord). Dit is egter in hierdie selfde alledaagse bestaan wat die karakters konfronteer met ’n soeke na iets meer, ’n beter, sinvoller lewe van vervulling en geluk. In die res van hierdie afdeling word indringend gekyk na die wyse waarop die *Sweisbril*-karakters op die werklikhede van hulle leefwêreld reageer, beginnende met die inperkinge van ’n dag-tot-dag-roetine.

3.1.1.2.1 Die karakters as slagoffers van ’n geroetineerde bestaan

Botha se karakters is vasgevang in ’n onvervulde, geroetineerde bestaan. Alhoewel die verhale in *Sweisbril* krisismomente in die lewens van die karakters verteenwoordig, is hulle lewens onopvallend, onopwindend en voorspelbaar, ’n aspek wat direk verband hou met die aard van die karakters se leefruimte en hulle status in die samelewing as ’n geheel. Hier kan spesifiek verwys word na die beperkings wat hulle opgelê word deur hulle middel- en werkersklasstatus, onder andere geassosieer met lae-inkomste werksomstandighede soos byvoorbeeld te koppel is aan vulstasies, skrootwerwe, skakelbordwerk en munisipale ambagte soos dié van elektrisiën (vergelyk afdeling 3.1.1.1 hierbo). Die karakters se geroetineerde bestaan hou ook verband met die finansiële en emosionele inperkings wat die gebrek aan vaste sekerhede hulle oplê. Vergelyk hier die invloed van gesinsverbrokkeling, gebroke huwelike en werkloosheid; die gebrek aan vaste strukture, soos bespreek in afdeling 3.1.1.1 hierbo.

Die *Sweisbril*-karakters se roetine behels ’n meganiese (dit wil sê oninteressante) verloop van tyd, sodat dit blyk dat die lewe voortsleep sonder die betrokkenheid of aktiewe deelname van die karakters daarin, vergelyk “soos dinge maar gebeur, het die kinders grootgeraak; die vroue het vet geraak en die besigheid was later ook maar net nog ’n werk” (“Bankroof” (67)). Vergelyk ook die karakter Heinie se oninteressante wêreld in “Vosperd”: “Aan die musiek oor die radio kon hy agterkom dat dit amper Kersfees is. Dis maar hoe goed gebeur” (129). Hierdie twee aanhalings wil ook klem plaas op die noodwendigheid, of die indruk van vanselfsprekende uitsigloosheid, van so ’n meganiesgedrewe, geroetineerde bestaan as iets wat buite die karakters se beheer is (vergelyk weer “soos dinge maar gebeur” (67) en “Dis maar hoe goed gebeur” (129)). Hierdie gebrek aan

menslike beheer, gekoppel aan die oninteressante en noodwendige verloop van tyd, blyk ook duidelik uit die magteloosheid wat die verteller in “Huisvrou” openbaar ten opsigte van Tertia se ouderdom en uiterlike voorkoms: “Daar is diep lyne aan weerskante van haar mond en fyn plooitjies om haar oë – ’n mens kan dit op amper al die foto’s sien” (107). Tertia se magteloosheid lê hier daarin dat sy nie beheer het oor die spoed waarmee die lewe onvervuld verbysleep nie. Vandaar dan ook die staat van magteloosheid waarin die verhaal eindig, vergelyk “Dis maar soos dit is...” (107), asof om te sê: daar is niks aan te doen nie; aanvaar maar die lewe so. Dit wil dan reeds hier blyk dat die konfrontasie met inperkende roetine gekoppel word aan ’n gevoel van magteloosheid by die karakters, met ander woorde die uitsigloosheid van hulle lewensomstandighede.

Die eerste leidraad met betrekking tot hierdie uitsiglose bestaan, as die gevolg van ’n ingeperkte geroetineerdheid, kom in die bundel reeds voor in die eerste sin van die aanvangsverhaal, “Visblik”: “Basil was gatvol vir die reuk van sigaretstompies, petrol en rubber” (11). As aanvangsin van die verhaal impliseer hierdie stelling reeds die teenwoordigheid van onvervullende roetine (meganiese vulstasiewerk, soos verklap word in die daaropvolgende sin: “Die garage het hom in elk geval al lankal ’n breek geskuld...” (11)). Die onvervullende aard van Basil se werk word duidelik uitgedruk in die sterk afkeuring in die woord “gatvol” en die implikasie van langdurige en onvervullende blootstelling aan “die reuk van sigaretstompies, petrol en rubber” (11) as ’n oninteressante manier om tyd te verwyd van een dag tot die volgende. Vergelyk hier ook die uitdrukking van onvervulling in Benji se werk as elektriesien in “Wolfram”: “Dit was maar ’n gewone dag, en die volgende een ook, en so ook die dag daarna” (123).

Die magteloosheid en onvervulling wat die karakters ten opsigte van hulle geroetineerde lewenswyse ervaar, is te koppel aan ’n gevoel van leemte in hulle lewens. Leemte lê byvoorbeeld aan die kern van Tertia se eensame en ingeperkte, huisgebonde lewe, wat sonder veel hoop en verwagtings is (vergelyk uitsigloosheid). Hierdie leemte is juis die gevolg van ’n onvervulde, geroetineerde bestaan, vergelyk “Op vyf-en-dertig het Tertia in die oggende opgestaan om vir haar man en haar twee kinders ontbyt te maak. Op dae wanneer die char nie ingekom het nie, het sy gestofsuig en klere gestryk” (100) – weereens val die klem in hierdie gedeelte op die leë meganiese verloop van so ’n roetine-bestaan. Dit blyk dat die keuse van die openingswoorde hier in “Huisvrou” nie om dowe neutte is nie, vergelyk “Op vyf-en-dertig...” (100), aangesien dit ’n tydsfaktor (Tertia se ouderdom) uitlig en daarmee iets van ’n magteloosheid wil deurgee, ’n magteloosheid wat gekoppel is aan die onvervullende maar gevestigde patroon van haar dag-tot-dag-bestaan. Reeds in die derde sin, wat direk ná die beskrywing van haar geroetineerde dagtaak volg, kry die leser insae in die gevolge van hierdie onvervullende roetine: “Wanneer sy uitspattig

sad gevoel het, het sy [...] aan van haar man se likeurs gesuig of alleen 'n lang ent met die motor gaan ry" (100). Hierin word dit bevestig dat Tertia 'n uitsiglose bestaan voer, dat die volgehoue roetine van haar lewe haar terneergedruk maak en dat sy ontvlugting daaruit soek (vergeelyk die karakter Basil se behoefte aan verlof van sy geroetineerde vulstasiewerk in "Visblik", soos hierbo uitgelig is). Tertia verteenwoordig in die bundel die posisie van die "universele huisvrou" ("Sy was nie 'n ongewone vrou nie" (100)), as deel van 'n vrouemassa wat 'n neerdrukkende, ingeperkte bestaan voer, vasgevang in die roetine van die huishouding, sonder veel hoop op beter lewensvooruitsigte.

Hierdie gevoel van emosionele leemte word ook weerkaats in Benji se soekende bestaan in "Wolfram", vergeelyk "Hy was relatief happy, maar het tog gevoel dat daar miskien iets beter op hom wag" (120), waarop hy van werk verander, net om wéér 'n gevoel van leemte te ervaar: "Maar tog was daar steeds iets missing" (121). Daar is 'n onrustigheid by Benji te bespeur, wat die gevolg is van onvervulling en die behoefte om wél vervulling te ervaar. Hierdie onrustigheid is 'n aspek wat ook effektief deur die trant van die verteller oorgedra word wanneer meer omtrent Benji se daaglikse roetine beskryf word, naamlik sy verveling by die huis: "In die aande na werk eet hy scrambled eiers op toast. Hy blaai deur die comics langs sy bed en kyk na die weerkaatsing van die bure se TV teen die flat-muur. Dit is maar kak entertainment..." (121). Die uitdrukking van verveling is veral sigbaar in die verband tussen Botha se skryfstyl en die optrede van sy verveelde karakter: Benji se herhaalde oop- en toemaak van die yskas word afgewissel met die presiese bewoording, "...en kyk na die weerkaatsing van die bure se TV teen die flat-muur. Dit is maar kak entertainment" (121 en 122). Ook in "Wolfram" se geval word hier dus die indruk geskep van onvervullende roetine, waarin die karakter Benji hom vasgevang voel.

Op sy beurt word ook die karakter Frannie ("Sonskyn") in die hospitaal gekonfronteer met roetine, hetsy dit die frustrerende gebedesessies by die sterwende pastoor in die bed langsaan is, of net verpleegsters wat besig is met hulle daaglikse rondtes, vergeelyk "sesuur luister hulle na die weer en die nuus en Supertramp en die sake en Boys II Men; en daarna is dit brekfis" (149) en elders gesels hulle oor Elvis en *Loving* (148) – laasgenoemde is 'n verwysing na die leemtes in die verpleegsters se geroetineerde lewens, soos geïmpliseer deur die behoefte aan die romantiese, spesifiek deur verwysing na die romantiese liggelowigheid en sentimentaliteit wat geassosieer word met die verslawing aan iets so kommersieel soos TV-sepies. Hierdie dinge is alles 'n herinnering daaraan dat Frannie steeds, soos vóór die tragiese ondervinding wat hom blind gelaat het, omring word deur die alledaagse, die gewone, onvervullende roetine; hy kan nie bloot daaraan ontsnap soos wat hy ná die pastoor se dood ontslae is van die ewige gebede in sy ore nie. Daarom bly hy ook uiteindelik die slagoffer van roetine.

'n Ander interessante (en ironiese) aspek met betrekking tot die verskynsel van roetine in *Sweisbril*, is die roetine waarin karakters verval in 'n poging om juis aan die roetines van hulle onvervullende bestaan te ontvlug. Op die stoep van die *Beach Hotel* in "Seeboei" herhaal die manlike karakters die gewone, holruggeryde onderwerpe onder die verdowing van alkohol, soos, stereotopies, vrouens wat alewig kla en met niks tevrede is nie ("...sy ramble toe weer daai ou storie van te min tyd met die kids spandeer en sy het ook tyd vir haarself nodig" (96)). Ook rondom die kroeg van "Grasperk" se gholfklub is niksseggende, leë praatjies lank reeds deel van die Vrydagmiddag-ritueel. So word een (afbrekende) roetine gebruik om 'n ander (ontmoedigende) roetine mee te probeer besweer; 'n scenario wat getuig van insigloosheid en uitsigloosheid, of dan, intellektuele gevangenskap. (In afdeling 3.1.3 word meer spesifiek, aan die hand van onder andere "Grasperk" en "Seeboei", gefokus op die ontmaskerde beeld van manlikheid as 'n tema wat in die bundel ter sprake kom.)

Dit wil uiteindelik blyk dat die karakters in *Sweisbril* in die algemeen die slagoffers is van 'n onvervullende geroetineerde bestaan wat inperkend op die emosionele funksionering van die karakters inwerk, soos vervolgens ook in die res van hierdie afdeling ter sprake sal kom. Hierdie geroetineerde bestaan is te verbind met die groter maatskaplike tema wat regdeur die bundel aanwesig is: Botha se bemoeienis met die blanke, voorstedelike, middel- en werkersklaskarakters in 'n post-1994-bedeling, as mense wat sukkel om 'n bestaan te maak in 'n gebroke wêreld.

3.1.1.2.2 Die karakters se soeke na lewensin en eiewaarde

'n Natuurlike uitvloeisel van die frustrasies en onvervulling van 'n leë, ongeroetineerde bestaan, is die individu se soeke na sin in hierdie bestaan (vergelyk die prominensie van die openingsin in "Plaashek": "*Dit maak nie werklik sin nie*" (57) – Botha se kursivering). Die hoofkarakters in Botha se verhale toon deurgaans die behoefte aan betekenis in hulle wêreld, iets sinvols waarmee hulle hul teen die harde werklikheid van hulle dag-tot-dag-bestaan kan verweer.

Vir Basil en Charlie ("Visblik") lê hierdie verweer in hul wegkomkans van die garage-roetine en uiteindelik, ironies genoeg, in die aanloklikheid van die daad in die Breërivier. Hulle word aangedryf deur 'n behoefte aan innerlike betekenis of prestasie, die behoefte om 'n staat van innerlike vervulling te bereik, sodat die situasie wat voor hulle afspeel ('n naakte, weerlose, blinde meisie, geïsoleer deur die donker nag) 'n maklike uitdaging of "oplossing" word vir die kanalisering van hulle frustrasies en onvervulling. Boonop bied die opgewonde spontaneïteit van hulle woordelose besluit (vergelyk "Charlie kyk na Basil. Basil kyk na Charlie. Sonder 'n woord trek hulle eers hul skoene en dan die res van hulle klere uit..." (20)) die implikasie van 'n soeke na vryheid of ongebondenheid, sodat die belofte van seksuele bevrediging wat die geleentheid aan

hulle bied swaarder weeg as die werklikheid van die daad (seksuele aanranding as 'n strafbare, kriminele oortreding) en die gevolge wat dit vir die karakters kan inhou. Die karakter, Dan ("Hangkas"), se verweer lê in sy gehegtheid aan 'n hangkas as die plek waar hy sy vervreemde pa deur middel van reuk en tas kan ervaar. Op soortgelyke wyse probeer ook die ander hoofkarakters sin vind in hulle nietige bestaan, meestal met goeie of hoopvolle bedoelings, alhoewel hulle pogings futiel is, in die sin dat dit geen of slegs tydelike vervulling inhou.

In "Sweisbril" wil die karakter Frannie baie graag sy kinders plesier deur 'n betekenisvolle rol in hulle lewens te speel. Frannie se behoefte om sy kinders op 'n uitstappie te neem om na 'n sonsverduistering te gaan kyk, is 'n poging om hulle te beïndruk en so sin aan sy eie onvervulde lewe te gee, vergelyk sy vasberade beplanning van die geleentheid. Hy leen sonbrille by sy broer en maak selfs 'n lysie van dinge om saam te neem vir sy kinders (37). As hy dan hierdie geleentheid ontnem word (sy eksvrou weier om met hom te praat of dat hy sy kinders sien), ruk sy obsessie lelik handuit: hy haal sy frustrasie en woede teen die lewe uit deur op sy eie onbeskermd na die verduistering te lê en kyk, met tragiese gevolge. Beide Jeffrey ("Grasperk") en Heinie ("Vosperd") wil graag goeie eggenote en pa's wees. Heinie sit 'n goeie voet voor deur sy gesin te probeer gelukkig hou op hulle Sondaguitstappie, terwyl hy boonop vroeër die week 'n CD vir Janine gekoop het, maar dit ironies genoeg in 'n ontkleekklub vergeet het. Jeffrey weer, gaan soek na sin op die gras van 'n gholfbaan. Die setstok wat hy gekoop het, tot die ontsteltenis van sy vrou, word in "Grasperk" 'n simbool van sy soeke na sin, sowel as sy frustrasie (as hy dit uit ergernis oor sy knie breek).

Crous (2000) verwys na die manlike *Sweisbril*-karakters se geneigdheid om ontvlugting te soek in die tradisioneel manlike sportsoorte soos visvang (vergelyk "Visblik"), rugby (vergelyk "Bankroof"), gholf (vergelyk "Grasperk") en jag (vergelyk "Grasperk" en "Sonskyn"). In die bundel kanaliseer manlike karakters juis hulle frustrasies na hierdie tydverdrywe in 'n poging om sin te maak van hulle ontgnugtering en onsekere posisies in vaste sosiale strukture (soos die huwelik). In hierdie opsig kan verwys word na die karakter Jeffrey se woorde in "Grasperk", vergelyk "[Gholf] maak dat ek ontspan' ... '[D]aar's darem min dinge so lekker as om jou skouers oop te maak en die bal so bietjie lug te gee' ... 'Net om hier [op die gholfbaan] te kan stap, is eintlik al vir my genoeg'" (82). Soortgelyk aan die behoefte aan ontvlugting wat Basil en Charlie se visvanguitstappie hulle in "Visblik" bied, is daar in "Bankroof" ook 'n soeke na ontvlugting in Douw se voorstel dat hulle swartbaars in die dam agter die huis moet laat gooi: "Dan kan ons naweke net hier agter sit en visvang" (69). Ryno se reaksie hierop herinner egter aan die eintlike doel van ontvlugting, naamlik om (tydelik) met die werklikheid én die omgewing waarmee daardie werklikheid geassosieer word, te skei, vergelyk "Ek dag visvang is dan juis om van die huis af weg

te kom” (69). In dieselfde verhaal gee Douw se eietrots-stryd met Ryno ook iets deur van die passie en hoop wat manlike karakters rondom sport opbou – Douw verdedig sy seun se destydse vernuf op die rugbyveld in ’n soekende geloof in dinge wat *kon* gewees het: “as Boetie nie in standerd vyf sy been gebreek het nie, het hy vandag Springbok gespeel” (67). Douw se behoefte om aan hierdie droom te bly glo, eggo die onvervulde drome en vooruitsigte van ander *Sweisbril*-karakters. (In afdeling 3.1.3 word spesifiek ingegaan op die negatiewe uitbeelding van die manlike karakters as kwesbare figure en antihelde, ook met verwysing na die betekenis wat tradisioneel manlike sportsoorte vir hulle inhou.)

So voel ’n ontnugterde Henri in “Roltrap” aan dat, alhoewel hy drome het soos ander kinders om byvoorbeeld Disney World te besoek, sy situasie opmerklik anders is (vergelyk die verwysing (53) wat Henri se huishouding teenoor dié van die ander seun in die restaurant afspeel). Henri sien uit na die tye saam met sy geskeide pa. In ’n soortgelyke situasie vir ’n jonger Dan in “Hangkas”, heg Henri spesiale betekenis aan die interessante plekke (soos die winkelsentrum en restaurant) waarheen sy pa hom neem. As kind, hou die misterie van ’n restaurant-gebou met sy hyser ook vir Dan groot opgewondenheid in, soos blyk uit sy nuuskierigheid oor wat op die 33ste (volgende) vloer is (49). Die opwinding van hierdie uitstappies vir albei karakters as kinders is van groot sielkundige belang in soverre dit voldoen aan die basiese behoefte van ’n kind om te behoort, om deel te wees van ’n gesinstruktuur waarbinne hy liefde, aandag en veiligheid ervaar. Wanneer hierdie veilige omgewing dan bedreig word, ervaar beide Henri en (die jonger) Dan die ontnugterende uitwerking van verwerping. In die lig hiervan is daar dan ’n parallel te trek tussen, aan die een kant, die jong Henri en Dan se uitstappies en die veilige oomblikke wat dit bied en, aan die ander kant, die wegbreekkanse wat sommige van die volwasse bundelkarakters na kroë, ontkleeklubs of visvanguitstappies neem om aan hulle onsekere omstandighede te probeer ontsnap – die gemene faktor blyk ’n behoefte aan veiligheid of sekuriteit te wees. Daarom soek Dan in “Hangkas” die bekendheid van die hangkas op en verklaar hy in sy besope kinderlike toestand, “Ek ry lift. Ek gaan op” (50). Daarom loop Henri in “Roltrap” self na die bekendheid van die winkelsentrum as sy pa nie na skool opdaag nie – albei kinders se daad is simptome van ’n soeke na innerlike vervulling en die behoefte aan hulle pa’s. In die winkelsentrum word die roltrap vir Henri dan ’n vergestaltung van sy hoop en afwagting: hy assosieer die voorheen ervaarde opwinding van die sentrum (as ’n plek waar hy veilig en gelukkig saam met sy pa voel) met die dringendheid van sy drome en vooruitsigte – vandaar sy kinderlike sekerheid in die slotparagraaf, vergelyk “Bo, weet hy, wag Antjie Somers, ’n alien of ’n engel, met ’n groot geel ballon *net vir hom*” (56) (my aksent). Die teenwoordigheid van “Antjie Somers, ’n alien of ’n engel” as bangmaak- of vreemde figure in kostuums, blyk ook hier te sinspeel op dapperheid of die behoefte daaraan: Henri se pa laat hom goed voel oor homself, sodat dit sy behoefte aan sy pa is, en die

veiligheid wat hy in sy pa se teenwoordigheid ervaar, wat hom na die winkelsentrum dryf. Wanneer die ontnugterde Henri besef dat sy pa nie gaan opdaag vir hulle gereelde afspraak nie, word sy toe-eiening van dapperheid, of sy behoefte daaraan (want die leser vind nie uit of Henri wel sy ballon gaan opeis nie, vergelyk afdeling 3.2.2), 'n uitdrukking van sy soeke na sekuriteit en sy behoefte om te behoort – vergelyk in hierdie verband Henri se gebrek aan selfvertroue op die skoolterrein, as 'n plek waar hy gespot en geïsoleer word: “Hy is die klein een, die een met die groot, vierkantige boeksak; die een wat pouses te laat is vir die swaai; die een wat vergeet het presies waaroor nou gepraat word” (54).

Hierdie dringende soeke na sekuriteit is ook waar te neem by 'n volwasse karakter soos Jans, wat in “Plaashek”, ten spyte van sy hopelose finansiële situasie, steeds bly vasklou aan sy droom van 'n beter lewe. Sy blinde stryd met 'n droom om grond te koop, is 'n irrasionele kleinood waarmee hy voortwoeker in 'n poging om die hopeloosheid van sy omstandighede te besweer, maar helaas keer die werklikheid hom telkens voor, soos die slotreëls genadeloos uitbeeld: “Hy voel in sy broeksak na nog 'n muntstuk. Sy broeksak is leeg” (66). In “Huisvrou” vind Tertia sekuriteit in haar ontferming oor 'n vrou met vullissakke (103), 'n handeling waardeur sy 'n mate van sin in haar bestaan herwin, omdat sy iets doen wat 'n verskil maak en haar laat voel dat sy 'n doel het en waardeur word, soos blyk uit haar gesprek met haar sielkundige (105). Soortgelyk funksioneer Benji (“Wolfram”) se besorgdheid oor 'n stukkende vliegtuigbaken (vergelyk sy enorme sweisprojek) as 'n soort teëwig waaruit hy 'n mate van lewensin probeer wen, direk gekoppel aan die assosiasie wat vliegtuie vir hom het met sy hunkering na die lugwaardin, Lynn.

'n Prominente aspek van die *Sweisbril*-karakters se soeke na sin in hulle heersende omstandighede, is die gedeelde oproeping van 'n idilliese verlede in reaksie op die ontnugteringe in die vertelde hede (vergelyk Lategan 2000). In “Hangkas” soek 'n dronkverdrietige Dan vertroosting in die spesiale herinneringe wat hy van sy kleintyd saam met sy oupa-hulle het (48) in 'n poging om sy teleurstelling te besweer wanneer sy pa nie opdaag vir sy 21ste verjaardag nie. In “Wolfram” bly Benji terughunker na Lynn, die meisie wat 'n vroeër, opwindender tyd in sy lewe verteenwoordig (vergelyk 122), terwyl Tertia in “Huisvrou” 'n sinvoller tyd oproep uit albums vol ou foto's (101). So onthou Johann se ouers in “Grensdraad” ook 'n tyd vóór hulle gestorwe seun gerook en gevloek het, toe dit net hulle en die musiek was (vergelyk “Do you remember when we used to sing: Sha la-la, la, la, la – sha, la, la, ti, da?” (118)) en in “Vosperd” herinner die silwer bol teen die dak van die ontkleekklub vir Heinie aan 'n aardbol wat sy oupa kleintyd vir hom gegee het (134), 'n beeld wat sinspeel op sy vroeëre kinderlike onskuld en die inherente belofte van 'n onbekende (opwindende) toekoms, iets van 'n letterlike “die aarde beërwe” en “die wêreld aan jou voete hê”.

In “Sweisbril”/“Sonskyn” (sien afdeling 3.2.1. vir my motivering van hierdie samevoeging van verhaaltitels) en “Plaashek” roep die hoofkarakters ’n eertydse idilliese plaaslewe in die gees, wat nogal sterk herinner aan karakters in die tradisionele plaasroman in Afrikaans wat hulle lot oordink te midde van droogte, armoede, grondonteiening of verstedeliking. ’n Kenmerk in resente Afrikaanse skrywers se werk is juis die ontmaskering van die idilliese plaaslewe (in die tradisionele Afrikaanse plaasroman voorgestel as ’n goue, vergange era waarheen terugverlang word), vergelyk werke soos Etienne van Heerden se roman *Toorberg* (1986), Eben Venter se roman *Foxtrot van die vleisetters* (1993) en Koos Prinsloo se verhaal “And our fathers that begat us” in sy bundel *Die hemel help ons* (1987). Jaco Botha doen in *Sweisbril* mee aan hierdie ontmaskering deurdat die manlike karakters in die bundel ontbloot word as antihelde (soos bespreek word in afdeling 3.1.3), ’n aspek wat gewoonlik die blootlegging van die plaaslewe as teen-idillies vergesel. Met brandewyn as verdowing teen sy ontnugtering, lê Frannie (“Sweisbril”) nou in ’n moderner milieu die idilliese beelde van sy kleintyd op die plaas en oproep, van “kaalvoet in die Karooson hardloop, al om ’n witgekalkte plaashuis ... van sy pa wat hom op sy skouers dra en die nuwe springbokkies wys; van sy ma se boeke en koel hande” (31). Beelde van hierdie sinvoller tyd in sy lewe word voortgesit in die verhaal “Sonskyn”, waar Frannie na afloop van sy verworwe blindheid telkens gedisoriënteerd terugryp na die verlede, vergelyk: “daai vinyls wat Pa altyd op die plaas gespeel het” (150) en “Die geyser het elke nag vir Gill wakker geraas. Pa kon mos op die onmoontlikste tye loop bad. Dit was nice tye daai’ ... O, hoe mooi is die Karoo hierdie tyd van die jaar, die reën het net op die regte tyd gekom” (151). Ook, tekenend van Frannie se onsekere gemoed in hierdie verhaal is die geïmpliseerde kwesbaarheid in sy oproeping van ’n tyd toe dít wat hy “aangevang” (152) het, nie so onomkeerbaar was (soos die resultaat van sy insiglose onverskilligheid om na ’n sonsverduistering te kyk sonder om sy oë te beskerm) nie en toe Pa en Ma altyd by was met harde woorde, maar ook weer kon heelmaak: “Ai, Here, Frannie, wat het jy nou weer aangevang...’ ... ‘Wie het die melkemmer omgeskop?’” (151-152). Ook in “Seeboei” probeer die karakter Riem in die bepeinsing van sy ongemaklike huislike omstandighede troos vind in die herinneringe aan ’n vergange plaaslewe: “Toe ons nog op die plaas gebly het, het ons ook maar in die Boereklub gesuip, maar dit was altyd okay om huis toe te gaan” (95).

Jans se heimwee in “Plaashek” na ’n beter, maar vergange, jeug destyds op sy oupa-hulle se Karooplaas, spoel oor in ’n behoefte om grond te koop en motiveer ook sy pelgrimstog na dié bouvallige opstal op Richmond. Net soos met Frannie (“Sweisbril”/“Sonskyn”) word die plaas die objek van Jans se sinsoeke: “Dit was vir hom lekker om die stof en die fynbos te ruik. Die lug was blou...” (65); “Toe hy terugkyk na die plaas, het hy hom verbeel hy sien draaiende skietlampe op die oop vlak ... Hy’t aan die warm, wit maagvelletjie van sy eerste springbok gedink en ‘dis immers die seisoen’ gesê” (66). Vergelyk hier die direkte verband met die jagmotief in “Sonskyn”

(“Behalwe die busse en die karre anderkant die muur, is dit lekker stil – stil genoeg om vet springbokke voor te lê en op sy tyd plat te trek” (152)) en die beplande jagtog in “Grasperk” (92-93). (In afdeling 3.1.3 word teruggekeer na die jagmotief, in verwysing na die verband tussen jag en manlikheid, jag en ’n gelukkige verlede, jag en geweld.) Die plaashek met slot word ’n simbool van Jans se wroegende soektog na betekenis, en sinspeel waarskynlik saam met die ruïne op die hopeloosheid van sy droom.

3.1.1.2.3 Die karakters se verval in kunsmatige ontvlugting

’n Sentrale kenmerk van die hopelose omstandighede waarin Botha se karakters hul bevind, is die kunsmatige vorme van ontvlugting waarop hulle hul verlaat, naamlik alkohol, leë seks, niksseggende, rassistiese praatjies, seksuele grappe en anekdotes, kras taalgebruik en ’n oppervlakkige, gelate houding – alles teeneffektiewe elemente wat dien as oorlewingsmeganismes in ’n wêreld waarin daar nie veel blywende sin blyk te wees nie.

Alkohol speel ’n baie prominente rol in *Sweisbril*. Dit is ’n konstante in so te sê elke karakter se lewe, en die verhale laat beslis die indruk van drank as ’n alomteenwoordige metgesel wat vertroos en verdoof by elke moontlike geleentheid, soos op Basil en Charlie se visvanguitstappie in “Visblik”, by Dan en Henkus se braaivleisvuur in “Hangkas”, by die geselligheid in “Grensdraad”, die ontkleekklub in “Vosperd”, die *Beach Hotel* in “Seeboei” of gholfklub in “Grasperk” en die huweliksonthaal in “Teerpad”. Daarby meld die bundel deurgaans die handelsname van alkoholiese drank. Die algemeen vertroude aard daarvan word verder versterk met verwysings na “Jakkals & Bolf” (“Plaashek”, 58) en die radio-advertensie ““ingle ells, ingle ells – what is Christmas without J&B” (“Wolfram”, 125). (Raadpleeg afdeling 3.1.1.1.1 vir ’n bespreking van die funksie van die vele handelsname, waaronder die name van alkoholiese drank, as deel van die *Sweisbril*-leefruimte.)

Drank het inderdaad deurgaans ’n sterk huishoudelike invloed of houvas op die karakters. Dit het lewens aangetas en bepaal steeds karakters se reaksies op die genadelose werklikheid van hul bestaan. Drank het ’n rol gespeel in die vervreemding van Dan (“Hangkas”) se pa van sy gesin (48) en in Jans (“Plaashek”) se “verwerking” van die wêreld waaruit sy vrou padgegee het. Ook Jeffrey, wat die hoofkarakter in die verhaal “Grasperk” is, verlaat hom in “Plaashek” op alkohol as berig word dat hy en sy vrou, Anne, stry gekry het (58). Drank is ook betrokke by Benji (“Wolfram”) se hunkering na Lynn, veral in assosiasie met haar beroep as lugwaardin (“Altyd, as sy van die vliegtuie af gekom het ... het sy vir hom plastic-botteltjies met whisky saamgebring” (121)) en Tertia (“Huisvrou”) vind tydelike ontvlugting uit haar neerdrukkende, huisgebonde bestaan in haar man se likeurs (100). In *Sweisbril* is alkohol ’n lewenswyse. Dit moet tyd en probleme verdrink,

soos die bundel telkens verklap met die suggestie van alkoholisme by karakters. Jans se bewerasies in “Plaashek” (vergelyk “Sy hand bewe effens en hy oorweeg dit vir ’n oomblik om eers weer ’n draai by die stasiewa te gaan maak” (63)) herinner byvoorbeeld aan “Sweisbril” se Frannie: “die kere dat hy nugter was, het sy hande so gebewe dat hy nie eintlik goeie werk kon doen nie ... Hy het brandewyn en ys gedrink en later, toe die yskas te ver geraak het, het hy net brandewyn gedrink” (31). In “Wolfram” drink Benji saam met Pietman en sy vrou “tot diep in die nag” (123) en Heinie skink so terloops twee whiskies na werk in “Vosperd” (136). “Dit was ’n mooi kerkdien en daar was baie drank op die onthaal” (142), berig die verteller in “Teerpad”, asof die prentjie daarmee in volle harmonie is. Dit suggereer: feesgeleenthede soos troues is sinoniem met oormatige drankgebruik en dit is, asof vanselfsprekend, in orde, vergelyk Paul se reaksie op Lucas se gedrag by dieselfde onthaal: ““Ag, almal was dronk. Niemand het seker aanstoot geneem nie. Lucas is mos maar Lucas”” (143).

In “Grasperk” en “Seeboei” vind die manlike karakters in kroë ontvlugting van die ontnugterende werklikheid van hulle bestaan. Hierdie ritueel help hulle om tydelik te vergeet van probleme en verantwoordelikhede (hulle ontvlug in niksseggende, leë praatjies) of dit gee hulle die moed om uiting te gee aan hulle frustrasies, soos byvoorbeeld geïllustreer word in die karakters Dave en Riem se foutvindery met hulle vrouens: ““Ek het nooit besef hoe rond haar neusgate rêrig is nie”” en ““Janine hét ’n bietjie van ’n diet nodig”” (96).

Boonop verset die karakters hulle teen die beëindiging van hulle sorgvrye ontvlugting in die kroeg, alhoewel hulle besef dat hulle ontvlugting net tydelik van aard is, want om die veilige atmosfeer van die kroeg te verlaat, behels ’n terugkeer na die werklikheid waarvan hulle juis probeer vlug. Dus, as die mans in “Seeboei” begin aanstalles maak om huis toe te gaan, maak niemand beswaar as Dave voorstel dat hulle eers “one bloody last” drink nie (95). Selfs later in dieselfde verhaal gooi die karakter Giles nog wal teen die werklikheid wat buite die kroeg wag: ““Nie ’n naai nie ... Kom, ek het nie verniet vir hierdie baby [botteltjie] betaal nie”” (98). As hulle boonop nóg ’n bottel wyn bestel, kry die mans se lawwigheid ’n nuwe asem, vergelyk Giles se oppervlakkige Shakespearismes: ““Now is the winter of our discontent, made glorious summer by the popping of this cork”” (97) en ““To pee, or not to pee; that is the question”” (99). In “Grasperk” wys Jeffrey wel Hennerik se ““drink nog ’n laaste doppie”” (86) van die hand, maar sit buite die gholffklub vir ’n oomblik stil in sy motor voor hy die werklikheid van die huis met ’n suiglekker (waarskynlik teen die drank in sy asem) aandurf (87). (In afdeling 3.1.3 kom die mans se gedrag in hierdie kroegtonele weer ter sprake as iets wat ontmaskerend inwerk op die tradisionele beeld van manlikheid, deurdat die karakters blootgelê word as kwesbare figure en antihelde.)

Daar is ook ontvlugting geleë in die “Seeboei”-karakters se poging om, te midde van hulle ontnugterende huislike en sosiale omstandighede, hulle behoefte aan innerlike vryheid uit te leef deur hulle op verspote wyse in die seewater te begewe (98-99) – asof om daarmee op ’n oppervlakkig spontane en oordadige manier hulle hierdie verlangde vryheid toe te eien. Die karakters besef goed dat hulle “pret” net tydelik is. In hierdie verband is die stilte wat oor die mans in die branders sak (aan die einde van “Seeboei”), direk in verband te bring met die stilte in Jeffrey se motor voor hy huis toe ry in “Grasperk” (87). Giles se woorde in die voorlaaste reël van “Seeboei” word dan, letterlik, ’n bevestigende oriëntasie dat die werklikheid waarvan die karakters ontvlugting soek nog mét hulle is: ““This must be Africa”” (99) – ’n aspek wat by menige ontnugterde in *Sweisbril* spook, aangesien die werklikheid van die onderskeie karakters se lewensomstandighede, met ander woorde dáár waar hulle hul sosiaal en emosioneel bevind, aan die kern van hulle uitsigloosheid en insigloosheid lê. As geheel staan die karakters in die bundel in onsekere posisies ten opsigte van vaste strukture soos die huwelik (hul posisie as eggenote en ouers) of hulle werks- en finansiële omstandighede, of ten opsigte van die toekoms, hulle posisies in die samelewing, vergelyk die post-1994-bedeling in die land (sien afdeling 3.1.1.1.3 oor die karakters se politieke leefruimte). Die behoefte aan spontaneïteit – die gevolg van ’n ingeperkte, geroetineerde bestaan en onsekere emosionele en sosiale oriëntasie – soos geïllustreer word in die “swem”-toneel aan die einde van “Seeboei”, is ook waar te neem in Laura se besope seksuele waaghalsigheid in “Grensdraad” (114-115) en Tertia se behoefte aan eiewaarde in “Huisvrou”, soos uitgebeeld in haar opgewonde vrygewigheid as sy vir die swart vrou by haar voordeur begin klere uitdeel (103-104).

’n Verdere simptoom wat in die bundel geassosieer kan word met die tydelike beswering van ’n onvervulde bestaan, is die karakters se soeke na geluk in oppervlakkige seksuele toenadering. Hierdie aspek kom veral ter sprake in “Huisvrou”, “Grensdraad” en “Vosperd”, alhoewel dit ook in verskillende vorme aanwesig is in verhale soos “Visblik”, “Hangkas” en “Wolfram”.

In “Huisvrou” ervaar Tertia ’n waaghalsige opwindning as sy kaal deur die huis loop en haar op sensuele wyse voor die wasmasjien uittrek (sy “laat skiet dan een vir een die knope van haar naghemp ... In haar maag pluk ’n opgewonde spiertjie” (102)). Wanneer die voordeurklokkie dan lui, reageer sy ook asof sy in intimiteit betrap is (103) – haar “ontkleedans” is meer as bloot speels en dui op ’n dieper innerlike behoefte aan bevrediging en vervulling. Tertia vind wel later in die verhaal seksuele ontlading by haar sielkundige, maar die terloopse seks bly steeds simptome van haar gevoel van onvervulling, omdat dit ’n leë daad sonder gevoel is: “En, op ’n winterdag [...] maak sy [...] ook haar bene vir hom oop. *Dit kan soms koud wees in die Kaap*” (106) (my beklemtoning). Die verwysing na die seisoen en die weer is hier van belang, omdat dit sinspeel op

die emosionele kilheid wat die karakter Tertia ervaar, ’n aanduiding dat die seksdaad nie haar behoefte aan vervulling bevredig nie en nie die gewenste positiewe uitwerking op haar gemoed het nie.

Hierdie episode kan direk deurgetrek word na die tydelike vervulling wat die seksdaad bied in “Grensdraad”. Die seks tussen Johannie en Laura is leeg: die platheid van dié grafiese uitbeelding strook met ’n dierlike komponent in die sin dat dit ’n instinkgedrewe daad word, met ’n ewe plat afloop: “Hy’t haar hand losgewoel en opgestaan. ‘Die mans kom altyd hier pie,’ het hy gesê” (116) – die bevestiging van die betekenisloosheid van hulle daad as ’n blote liggaamlike funksie en die resultaat van chemiese drifte. Hierdie tydelikheid en betekenisloosheid staan in kontras met die liefde en geluk wat deur Johannie se ouers uitgestraal word (118).

In “Vosperd” vind Heinie en Kalla, asook die ander manlike karakters in die ontkleekklub, ontvlugting in die seksuele danse voor hulle op die verhoog. Alhoewel dit slegs tydelike euforie bied, kanaliseer die mans hulle behoefte aan vervulling na die seksuele opwinding voor hulle – vergelyk in hierdie verband die tydelike ontvlugting wat die mans in onderskeidelik die kroë van “Grasperk” en “Seeboei” opsoek. Soos in laasgenoemde verhale vind ook die mans van “Vosperd” ’n gemeenskap of ’n soort kameraderie in die manne-geselskap, waaruit hulle tydelike selfvertroue en eiewaarde probeer put. Soos in die kroë kan die karakters ontslae raak van hulle inhibisies, want hulle is letterlik en simbolies afgesny van die veeleisende, ontnugterende wêreld van verantwoordelikhede en frustrasies waarvandaan hulle probeer wegvlug – vergelyk die fisiese gordyn (132) waarmee die straatlewe van die verrigtinge aan die binnekant afgesny word. Aan die binnekant van die gordyn word die ontkleekklub dan ’n private wêreld waar die aksie vir die mans van “heilige” betekenis is, soos uitgebeeld word in die erns waarmee een van die omsittendes Heinie en Kalla stilmaak as die vertoning moet begin: “Sal julle nou jul fokken bekke hou” (132). Dis ’n wêreld met reëls van sy eie, waar die mans tydelik kan vergeet wie of wat hulle in die werklike lewe is. So doen die karakter Flippie pateties mee aan die aksie (“Die ou met die das sit nou met slegs sy onderbroek aan op ’n stoel terwyl die stripper hom broeknaai ... Onder die bult van sy maag hang sy tril pap in die blou materiaal van sy onderbroek” (133)), terwyl die omsittendes die opwinding op kunsmatige wyse aanmoedig asof die gebeure ’n spel is waarin die deelnemers hulle manlikheid moet bewys, vergelyk “Naai haar, Flippie, naai haar!” (133). Soos ek reeds hierbo gemeld het, word die ontmaskering van manlikheid meer uitvoerig in afdeling 3.1.3 behandel as ’n tema in eie reg wat in Botha se bundel aan die bod kom, onder andere ook aan die hand van hierdie ontkleekklub-toneel in “Vosperd” en die kroegtonele in “Grasperk” en “Seeboei”. In ’n verdere illustrasie van die houvas wat die soeke na ontvlugting op die “Vosperd”-karakters het, is die impak van die ontkleekklub-ervaring ná die tyd nog te lees in die mans se verwondering en

entoesiasme vir die gebeure in die klub (134), asof om daarmee die oomblik uit te rek voor die onafwendbare terugkeer na hulle geroetineerde werklikheid, vergelyk Kalla se behoefte om terug te gaan na die ontkleekklub, nét nadat hulle dit besoek het: “Is jy seker jy wil terug werk toe gaan?” ... ‘Dit begin nou net lekker kook hier binne’” (135).

Die kru hantering van seks in “Visblik” as ’n middel tot liggaamlike bevrediging sonder om rekening te hou met die moontlike katastrofiese gevolge daarvan (vergelyk die moontlikheid van geregtelike vervolging, asook die uiteindelijke verdrinking van die blinde meisie) is ’n verdere illustrasie van die *Sweisbril*-karakters se dors na innerlike vervulling en spontaneïteit binne die konteks van frustrerende onvervulling (vergelyk die uitdrukking van Basil se behoefte aan ontvlugting van sy geroetineerde werksomstandighede (11)). Die aanranding is ’n spontane daad in die sin dat Basil en Charlie dit nie vooraf beplan het nie, maar dit is ’n onnadenkende, opportunistiese daad. In afdeling 3.1.3 sal meer spesifiek na die aanranding in “Visblik” gekyk word as ’n insident wat ’n eksplisiete rol te speel het in die ontmaskering van manlikheid as ’n tema in die bundel. Die plat en triviale omgang met seks, waarna hierbo verwys word, word weerspieël in Theo se rassistiese seksgrap in “Sweisbril” (36) en die anekdote in “Hangkas” oor seks met ’n Indiërprostituut as ’n gereëlde poets (45-46), terwyl Benji in “Wolfram” eweneens sy hunkering na Lynn meet aan ’n foto in ’n prikkeltydskrif, vergelyk “Die een girl se oë lyk nogal soos Lynn s’n. Hy kyk lank na die foto” (123).

Dit blyk dan uit die voorafgaande dat die onvervulde hunkering na seksuele bevrediging, as ’n aspek van die karakters se oppervlakkige soeke na lewensin, ’n deurlopende gegewe in *Sweisbril* is. Seks word telkens uitgebeeld as ’n leë oppervlakkigheid (vergelyk byvoorbeeld die sekstonele in “Grensdraad” en “Huisvrou”); karakters ontbloot in hulle gedrag ’n plat en triviale omgang met die seksuele.

’n Verdere aspek in die *Sweisbril*-karakters se soeke na lewensin en eiewaarde is die deurlopende verwysing na oppervlakkige mededelings in die vorm van veral grappe of anekdotes, dikwels rassisties en seksueel gelaai, vergelyk Theo se grap oor die Moodleys en Patels (“Sweisbril”) en die anekdote oor Johnny se ervaring in Bloemfontein met ’n prostituut (“Hangkas”). Wasserman (2000c) verduidelik dat die karakters “lewe in hul bestaan blaas deur aan mekaar stories te vertel”. Die verskynsel vorm dus steeds deel van dieselfde oorlewingsmeganiek wat gerat is om sin in die karakters se lewens te genereer, maar uiteindelik bloot tydelike ontvlugting of ’n valse sin van eiewaarde en sekuriteit bied. Dié is ook te lees in die uiterlike vertoon of gelate houdings wat sommige karakters openbaar.

Dit is hierdie oppervlakkige gelatenheid wat lê agter Dan en Henkus (“Hangkas”) se amusanthede rondom die braaivleisvuur (vergelyk “Dis ’n ou kak stuk verskoning vir ’n hond ... ons sal vir hom

'n gidshond van sy eie moet kry'" (44)). Dit is ook sigbaar in die gelate houdings in Douw en Ryno ("Bankroof") se gesprek oor hulle vrouens (vergelyk "'Hulle sal seker wag tot Giel die testamente van die bank af bring en dan besluit of hulle happy of sad behoort te voel.' / 'Sad,' sê albei gelyk en lag" (76)), asook in Douw se traak-my-nie-agtigheid net nadat sy vrou padgegee het (vergelyk "Toe moes ons soos plaasvolk op die vloer sit en rugby kyk" ("Grasperk", 86)) – 'n bravade waardeur hy "aansien" by sy mansvriende verwerf, soos blyk uit 'n insiglose reaksie soos "'dis darem 'n funny chap daai Douw Steyn'" (86). Dit is ook die gelatenheid van Kalla in "Vosperd" wanneer Heinie besef dat hy 'n CD in die ontkleekklub vergeet het: "'dis dalk 'n goeie Christmas box vir Linda. Joe, maar daai girl het lekker tieties'" (136).

Die uitruiling van anekdotes en grappe bied aan karakters die geleentheid om hulle eiewaarde te bevestig, weereens in 'n poging om die genadeloosheid van hulle onderskeie situasies te besweer. Treffende illustrasies hiervan is te vind in "Plaashek", "Bankroof" en "Grasperk". Jans ("Plaashek") se herhaling van dieselfde grappie aan verskillende kelnerinne in die bistro ("Juffrou, jy kan glads volkspele in daardie rok doen" (63)) asook sy behoefte om oor die plaas van sy kleintyd te praat, dui op 'n soeke na normaliteit of die erkenning van sy menswaardigheid – vergelyk hierby die herhaling van dieselfde grap in "Pophuis" ("Wat is die definisie van 'n slak?'" (21, 25)) asook Sagrys se poging om die meisies in die pophuis te beïndruk deur warm kerswas op sy vel te drup, vergelyk "'Op die plaas het ons al baie kerse gebrand' ... 'Kyk, [...d]it maak niks'" (26-27). Soortgelyk hieraan, verklap die groteske en ongeloofwaardige aard van Douw ("Bankroof") se anekdotes 'n soeke na aandag wat sy eiewaarde sal bevestig en sin gee aan sy bestaan. Hierdie soeke word veral doeltreffend geïllustreer deur 'n interessante oorvleuelende verwikkeling, naamlik die assimilasie van twee van Douw se stories uit "Bankroof" tot 'n enkele, aangepaste oorvertelling in "Grasperk". Douw vertel in "Bankroof" dat sy oom Gerbrand by geleentheid met swart werkers en 'n *wa en osse in die Kalahari gaan boor het*, toe die wa 'n werker se kop vermorsel as gevolg van 'n *sweepslag* wat die osse laat skrik het. Sy oom het gewoonlik die storie afgesluit met "'Voor Gôt, swaer Douw, daai kâfer se kop klap soos 'n kanônskoot'" (69). Douw vertel ook in dieselfde verhaal van sy oom Jeep, die baas en sterkman van 'n sirkus, wat tydens 'n toer deur Namibië 'n tier kaalvuis doodgeslaan het toe dié uit sy trok losgekrom het in 'n ongeluk (76-78). Volgens Jeffrey se entoesiastiese versmelting in "Grasperk", sou 'n oom van Douw, *die sterkman van die sirkus*, teenwoordig gewees het *op 'n toer deur Namibië*, toe 'n swart werker se kop vermorsel is nadat 'n *lorrie se handrem geglip het* (84). Boonop sou hierdie oom se legendariese slotsin lui: "*Gaar gort*, swaer Douw, daai *Ovambo* se kop klap soos 'n kanonskoot" (84) (my aksente). Die blote oorvertelling van Douw se stories in "Grasperk" (vergelyk hierby die feit dat dit in 'n aangepaste vorm oorvertel word), en die bevestiging in "Bankroof" dat Douw se vriende al vertrou is met sy anekdotes (vergelyk ook Ryno se voltooiing van die oom Gerbrand-

storie voor Douw dit self kan doen (69)), bevestig die indruk van siellose roetine wat deur ander bundelkarakters geopenbaar word – die individu se drang tot erkenning dus, as ’n gemeenskaplike strewe in *Sweisbril*, maar veral sterk uitgedruk ten opsigte van die manlike karakters (vergelyk afdeling 3.1.3).

’n Aansluitende (deurlopende) aspek wat hier genoem moet word, is die hoë profiel van kras, maar ook rassitiese, taalgebruik deur sowel karakters as die verteller (wat ook die indruk laat dat dieselfde verteller regdeur die bundel aan die woord is – sien afdeling 3.3). Hierdie tendens val reeds van die heel begin af op en word volgehou tot in die laaste verhaal en hou in hierdie opsig verband met die tipe karakter en sy leefruimte waarvoor Botha dit in die bundel het, naamlik die blanke (laer) middel- en werkersklasse, wat tipies geassosieer word met verlaagde morele standaarde en talige krasheid. Afgesien van talle rassitiese benamings soos “koelie” (34), “kaffers” (68), “hotnots” (74) en “meid” (75), wat verspreid voorkom, word heelwat rassitiese uitsprake deur karakters gemaak, meermale gekoppel aan ’n humoristiese diskoers (grappe en anekdotes). Vir die blanke karakters is hierdie soort humor van betekenis as deel van ’n oorlewingsmeganisme. ’n Komponent van die werklikheid waarmee die *Sweisbril*-karakters gekonfronteer word, is juis die spook van die apartheidsverlede wat in hulle nekke blaas (vergelyk Wasserman 2000c, Crous 2000, asook afdeling 3.1.1.1.3). In die post-1994-bestel en die politieke onsekerheid wat dit vir die blanke Suid-Afrikaner inhou, speel vrees – ’n gevoel van persoonlike bedreiging en minderwaardigheid – ’n rol in die karakters se belewing en hantering van hulle leefruimte. In hierdie konteks word rassitiese taalgebruik dan ’n manier om hierdie onsekerheid en die effek wat dit op die gemoed het die hoof te probeer bied. Kras, rassitiese taalgebruik word ’n poging om die waargeneemde bedreiging te besweer of kleiner te maak en daardeur ’n mate van (kunsmatige) beheer te wen – dit gaan hier oor mense se soeke na sin in gemeensaamheid met eendersdenkendes deur ander (byvoorbeeld rasse) te viktimiseer, maar in dié viktimisasie lê die ontbloting van vrees. Die karakters se rassitiese gedrag is daarom ’n kunsmatige oorlewingsmeganisme; dit is vrees vermom as humor. So vind die *Sweisbril*-karakters dan telkens “troos” in die gemeensaamheid van rassitiese opmerkings en in kunsmatige humor. In “Visblik” word met trots vertel van “hotnotshoendertjies” wat doodgery word vir aas (17), in “Pophuis” is dit Karel se “Hoe hou ’n outa sy kos warm?” (22), in “Sweisbril” is dit “Porras” en “Rietkappers” (32) en die Moodleys en die Patels (34). “Hangkas” vertel van Johnny se “true blue-gummed koeliemeid” (46) – “Ek sal haar uitruk” sê Henkus, en Dan reageer met “abstinence makes the blacks grow blonder” (46) – terwyl Douw hom in “Bankroof” uitlaat met “Wie se kop is nou vol meidgedagtes?” (76) en “’n Plaasmeid voor Tygerberg, now that’s a sight to see...” (80).

Die onsekerheid wat die post-apartheid-bedeling vir die blanke karakters inhou, is veral sigbaar in “Wolfram” ná die afdanking van Japie Mentz vanweë sy rassistiese uitlatings by die werk (vergelyk afdeling 3.1.1.1.3). Die karakter Pietman se frustrasie met die bruin werkers se hantering van metaalrame van Kersliggie-straatversierings en sy humeurige verset teen Benji se vermaning om versigtig te wees met sy keuse van woorde illustreer ook hiër die rassistiese houding as ’n verdedigingsmeganisme teen die bedreiging van die self, vergelyk “...hulle kan my ook maar fire, maar net ’n hotnot pak só’ ... ‘Kan hulle dan nie dink nie? ’n Mens dink mos: volgende jaar moet ek weer die goed gebruik, maar nee, hulle poes dit net neer’ ... ‘Kyk net daai Krismisvader – die ding is so skeef gebuig mens sou sweer iemand het sy presente gesteel – ’k sal ook nie te verbaas wees nie’” (125). Pietman val in hierdie gedeelte klaarblyklik die bruin persoon as rassegroepering aan, maar sy frustrasie en emosie is ook ’n reaksie op sy eie posisie van onmag: sy onsekerheid as ’n blanke persoon wat in die post-1994-bestel gekonfronteer word met sy eie identiteit en plek in die samelewing.

Crous (2000) wys daarop dat kras en rassistiese taal binne die konteks van die bundel verantwoordbaar is, aangesien dit ’n weerspieëling bied van die “lewenservaring van die onderskeie karakters”. Hierdie funksionele aanwending van taal verleen daarom geloofwaardigheid aan Botha se teks. Met inagneming van die sosiologiese profiel wat tot dusver rondom die bundelkarakters in hierdie betoog opgebou is, blyk ook hierdie verskynsel dan in pas te wees met die stelling dat *Sweisbril* deurlopende temas inkorporeer wat mekaar ondersteun en die soort eenheid skep wat ’n mens met ’n roman assosieer.

Tot so ver die bespreking van die maatskaplike tema in *Sweisbril*. Dit het in hierdie afdeling eerstens geblyk dat die verskillende leefruimtes in die verhale grootliks ooreenkom wat betref die aardse eenvoud en alledaagsheid van die fisiese ruimtes waarin die karakters hulle van dag tot dag bevind (vergelyk hierby die deurlopende groepering van die karakters as behorende tot laer sosiale klasse) asook die herhaalde voorkoms van soortgelyke maatskaplike probleme (vergelyk finansiële eise en huweliksverwante probleme) binne ’n groter politieke klimaat. In subafdeling 3.1.1.2 het dit geblyk dat daar regdeur die bundel ook groot ooreenkomste is in die karakters se emosionele beleving van hulle leefruimtes en hulle konfrontasie met die werklikhede daarbinne. Die karakters voer deurgaans ’n ingeperkte, geroetineerde bestaan en wend hulle, in ’n soeke na innerlike vervulling en betekenis, na eksterne “oplossings” soos tydverdrywe en ’n idilliese verlede, ook spesifiek na die kunsmatige ontvlugting van alkohol, seksuele bevrediging, kras taalgebruik en leë praatjies. Hierdie dinge is almal komponente van ’n lewe van insig- en uitsigloosheid, onderliggend aan die groter maatskaplike tema in die bundel, wat in die volgende afdeling ondersoek word as ’n tema wat tot eie reg kom in ’n uitgebreide struktuur van verwante motiewe.

3.1.2 Die tema van insig- en uitsigloosheid, soos geskep deur 'n uitgebreide en eenheidskeppende motiefstruktuur: die motief van sig

Vir die doel van hierdie ondersoek is dit belangrik om eers 'n onderskeid te tref tussen die terme “motief” en “tema”. Met “motiewe” word bedoel daardie gemeenskaplike, betekenisvolle elemente wat verskillende dele van die teks (hier ook die verskillende verhale) met mekaar verbind deur middel van herhaling of gelykvormigheid, sodat 'n aaneenlopende lyn of geheel in die teks te bespeur is (vergelyk Van Gorp 1993: 258). Met die term “tema” word bedoel die “algemene grondgedagte van 'n literêre werk” (Van Gorp 1993: 407). Dit is 'n “metatalige herformulering van die grondmotief van 'n werk” en word afgelei uit die samehang van die motiewe. Met ander woorde, die motiewe (of reeks motiewe) in 'n werk is konkrete elemente in die teks, wat saam vorm gee aan of lei tot 'n tema. Toegepas op Botha se bundel blyk dit dat daar 'n uitgebreide netwerk van lig- en sigverwante objekte en onderwerpe regdeur die teks voorkom (soos vervolgens sal blyk). Hierdie elemente gee vorm aan die motief van sig, wat op sy beurt lei tot die tema van insig- en uitsigloosheid.

Dit is glad nie verbasend dat Botha, wat self gesiggestremd is, van blinde karakters in *Sweisbril* gebruik maak nie. Om die waarheid te sê, dit verleen geloofwaardigheid aan die inhoud van sy teks, wat juis 'n direkte parallel wil plaas tussen fisiese blindheid en die blindheid van insig- en uitsigloos. Die situasie van die blinde as slagoffer van die (siende) gemeenskap (vergelyk die spartelende, blinde meisie in “Visblik”), blyk dit, is nie so ver verwyderd van die situasie van diegene wat die slagoffers is van hulle eie sosiale en emosionele omstandighede nie. Die teenwoordigheid van fisiese blindheid in die bundel baan dus 'n natuurlike weg tot 'n meer metaforiese hantering van sake betreffende sig, swak sig, en so meer, soos Botha self aandui: “Hier gaan dit oor mense wat probeer om te oorleef binne 'n bestaan wat *sonder helder visie* is” (Anoniem 2000) (my aksent).

By nadere ondersoek van die sig-motief as deurlopende verskynsel in die bundel, word dit duidelik dat die motief in verskillende nuanses aangetref word. Uiteraard vervul verwysings na fisiese blindheid, ook in die gestalte van blinde karakters, 'n sentrale rol, vergelyk die kinders van die blindeskool op Worcester (“Visblik”), die karakters Dan en Henkus, en die Pretorianers waarvan Dan vertel (“Hangkas”) asook die hoofkarakter van die bundel se titelverhaal, Frannie, wat blind word nadat hy onbeskerm na 'n sonsverduistering lê en kyk en dan in die slotverhaal (“Sonskyn”) met sy verworwe toestand gekonfronteer word. Dit word prominent ondersteun deur die bundel se voorbladillustrasie van 'n mangesig met 'n sweisbril waarin die son verblindend reflekteer.

Afgesien hiervan, verwys 'n paar van Botha se karakters ook direk na blindheid, soos in die geval van Basil se vraag aan Charlie in “Visblik”, “Ek wonder hoe dit sou wees om blind te wees” (15),

en Sakkie se opmerking op die gholfbaan in “Grasperk”, “Hierdie caddy van my is sweerlik blind of iets – ek moet self al my balle merk” (84). Aangesien hierdie die woorde is van siende karakters, maar karakters sonder helder innerlike visie, wat die sin van hulle bestaan in die tydelike euforie van drank en niksseggende gesprekke soek, kry dit ’n ironiese inslag. Hulle het blykbaar geen besef van die “blindheid” in hulle eie lewens nie. Hier kan ook verwys word na die blindes, Dan en Henkus, wat in “Hangkas” lekker saamlag oor die “lomp” gidshond wat self ’n gidshond van sy eie moes hê (44) en Benji wat in “Wolfram” aan Pietman vra, “Kan jy nie sien nie? ... Staan net terug, man” (126) as dié nie dadelik ’n enorme ontwerp kan sien – waaroor hy self later te sê het, “Ja, mens sal dit van ver af kan sien” (127) – of Johnny se verontwaardigde reaksie na ’n poets met ’n Indiërprostituut – “selfs dié wat kan sien, moes volgens hom verkeerd gesien het” (46) – terwyl hierdie karakters se persoonlike omstandighede duidelik ook dui op ’n *geestelike* gebrek aan visie. Vergelyk ook die ironie in “Pophuis” as die twee seuns in ’n boom klim om na Louanie se pophuis te kyk: “Hulle kon maklik oor Louanie-hulle se hele agterplaas sien” (23) – in teenstelling met dié fisiese uitsig word Sagrys se wêreld later taamlik uitsigloos ná hy sy rieme styfloop by Louanie se ma.

Hierdie aangetaste visie, fisies of geestelik, word aangevul deur ander sintuiglike versperrings (vergelyk Lategan 2000), soms aangehelp deur die benewelende effek van alkohol. In “Vosperd” (133, 134) en “Teerpad” (145) belemmer oorverdowende musiek die gang van die karakters se kommunikasie, wat herinner aan ’n toneel uit “Visblik”, waar die karakter Charlie sy vriend Baz se slaapsak eenkant toe gooi omdat dit oor laasgenoemde se mond gevou is (“Ek kan nie fokken hoor wat jy sê nie” (15)), terwyl die versperde reuksintuig in die slotsin van “Teerpad” (“Hulle kan net-net nie die see ruik nie” (147)) eweneens ’n ekstra dimensie aan die groter sig-metafoor verleen.

Botha voer ook fisiese objekte in om gestalte en diepte aan sy sig-metafoor te gee. Allerlei voorwerpe wat op die een of ander wyse aan lig of sig te koppel is, maak hulle verskyning. Daar is flitse (“Visblik”), kerse (“Pophuis”), Kersboomliggies, die ligte van straatversierings en ’n vliegtuigbaken (“Wolfram”), ’n motor se dakliggie (“Teerpad”), sweisbrille (as beskerming teen helder lig, in “Sweisbril”, “Wolfram” en “Sonskyn”), sonbrille (“Bankroof” en “Vosperd” – vergelyk in laasgenoemde die teenwoordigheid van die Transvaler se sonbril (129-130) as ’n soort voorbode van die visielose besoek later aan die ontkleekklub). In “Bankroof” koop Douw en Ryno, afgesien van ’n sonbril en ’n vlamsnyer, ook oogdruppels (80) (’n inspelings op die karakters se insig- en uitsigloosheid), terwyl Tertia haar in “Huisvrou” na foto’s wend om as’t ware fokus te probeer kry op háár uitsiglose bestaan.

Botha lê ook klem op die teenwoordigheid van *verblindende lig* – metafories van die verblindende lig van die harde werklikheid. Die leser kyk, soos Lategan (2000) dit stel, “direk in die soms

verblindende lewe [van Botha se karakters] in” – hierdie gegewe is veral verteenwoordig in die sonsverduistering van die titelverhaal en in die sweisproses.

’n Interessante ironie in “Wolfram” is die kombinasie van donkerte en lig in Benji se nagtelike sweiswerk, so asof die verblindende lig déúr die inperkende gordyn van uitsigloosheid moet dring om erkenning te gee aan sy oppervlakkige poging om sin te maak van sy verlange na Lynn. Die metaforiek kry verdere beslag in die gevoeligheid van Benji se oë waarvan die verteller verslag doen tydens en na afloop van die sweisproses, vergelyk “Dan knip hy sy oë ’n paar maal en laat weer die visor oor sy gesig sak” (126) en die volgende oggend: “Sy oë voel droog” (126). Hierdie gedeelte sluit direk aan by Frannie se verwysing na “arc eyes” in “Sonskyn” (151). Die fisies aangetaste sig van beide karakters is in die afsonderlike verhale metafories te verbind met hulle (geestelike) insigloosheid; in Frannie se geval, die patetiese sinloosheid van sy selfskadende daad (hy kyk sonder beskerming na ’n sonsverduistering), aangedryf deur blinde woede nadat sy eksvrou hom verhoed om sy kinders te sien en, in Benji se geval, die uitsigloosheid van sy geroetineerde, onvervullende bestaan, maar ook die ontvlugting wat hy uit sy enorme sweisprojek probeer put, juis in ’n soeke na innerlike vervulling.

Soortgelyk hieraan, ervaar ’n depressiewe Tertia in “Huisvrou”, afgesien van die letterlike uitsigloosheid agter ’n vibracrete-heining in die ingeperkte ruimte agter haar huis, eweneens die verblindende effek van haar omstandighede as sy ’n Boeing hoor en opkyk “op soek na ’n silwer skittering in die strale van die son” (102) – vergelyk die herhaalde voorkoms van vibracrete-heinings in die fisiese omgewing van sommige hoofkarakters (sien afdeling 3.1.1.1.1) as ’n metafoer vir geestelike uitsigloosheid. Ook die aanvangsin van “Hangkas” spel die onsekere, kwesbare situasie waarin die figure in Ella se kombuis verkeer: “Die lig in die kombuis voel te skerp” (41) en in “Visblik” weerkaats die son skerp teen die toegewasemde voorruit (vergeelyk gebrekkige visie of blindheid) van Charlie se bakkie (14) voor die aanranding van ’n meisie daardie komende nag, baie soortgelyk aan die waarskuwende simboliek van die skerp son in “Pophuis” vóór Louanie se ma vir Sagrys ’n vernederende loesing gee: “...die son het oor die stof en die sinkplate en die seringbome gebrand” (23) en “Die son het op [Louanie se ma se] gesig geval en haar wange onder die eye shadow laat blink” (24). In die titelverhaal loer Frannie deur ’n skreef in die haarsalon se gordyne en betrap die weerkaatsings van twee figure “in al die spieëls” (39) – ten spyte van die veelvuldige beeld kry hy nie innerlike fokus nie en word hy in “Sonskyn” gekonfronteer met die genadelose, verblindende lig van sy gesiggestremdheid. Daar is ’n magtelose finaliteit in sy droom van ’n gekraakte sweisbril wat ver buite sy bereik lê: “die son het sop uit die rubber gebrui” (150). Die ironie bereik ’n hoogtepunt in Frannie se onvermoë om die helder sonlig, wat anders as sy sig, steeds teenwoordig is, te kan ervaar. “Free State, bright and sunny”

skerts die radio (153) en as Rheta sy hare sny, vra sy, met haar hand gelig teen die son in sy gesig: “Dit pla nie, nè?” (153). Die teenwoordigheid van lig word hier ’n tergende ritueel wat, soortgelyk aan die irritasie van die gebede by die bed langsaan hom, Frannie nie met rus wil laat nie. Na die pastoor se dood is hy ontslae van die alewige gebede, maar sy blindheid volg hom onvermydelik by die deur van die hospitaal uit.

Ironie met betrekking tot die onvermoë om lig waar te neem (of dan die gebrek aan insig), figureer ook naby die einde van “Hangkas” in die onvermoë van die vollengtespieëls om lig te weerkaats vir die blinde karakter, Dan (50). Verder, te midde van sy eie uitsiglose situasie kla Douw in “Bankroof” dat hy nie in sy truspieëltjie kan sien nie omdat die bruin vrou agterop die lorry, oor wie hy rassitiese opmerkings te maak het, sy sig versper (75). Parallel hieraan, vermaan Henri se ma hom in “Roltrap” om die lig aan te skakel, want “...dis sleg vir jou oë om so in die donkerte te sit” (54), maar sy sien nie die uitgeskuifde, eensame kind wat by die skool die “klein een” is nie; “die een wat pouses te laat is vir die swaaie; die een wat vergeet het presies waarvoor nou gepraat word” (54). Benji van “Wolfram” hou hom besig met die herstel van fisiese ligte (soos sy ma se Kersboomliggies) terwyl daar ook “geblaasde ligte” in sy eie onvervulde bestaan is. Vergelyk hier die weerkaatste beeld van ’n TV-skerm teen die woonstel se muur (121, 122) as ’n metaforiese inspelings op die onvermoë om te sien en om te verstaan. Benji blyk vervulling te soek in eksterne dinge, soos sy werksomstandighede. Die opgewonde bedanking van sy werk by die *Spur* ten gunste van ’n werk as munisipale elektrisiën verval weer gou in onvervulling (“Hy was gelukkig. / Maar tog was daar steeds iets missing” (121)). Verder is die stukkende vliegtuigbaken waarmee hy hom bemoei ’n eksterne herinnering aan sy hunkering na die lugwaardin, Lynn, en uiteindelik na ’n beter, sinvoller tyd in sy lewe. Dan is daar die blink padversperrings (143) in “Teerpad” wat letterlik in die verbygaan genoem word asof die verteller die beskermende funksie daarvan (in die lig van die komende ongeluk) met opset onderbeklemtoon as ’n suggestie van afwesige insig.

Sekere tye van die dag, spesifiek nag, sonsopkoms en sonsondergang, as periodes van swak of belemmerde sig, speel ook ’n beduidende rol in Botha se bundel. In “Visblik” vind ’n flitslig ’n blinde meisie in die water waar Basil en Charlie in die nag sit en visvang. Die donker vergesel hulle insiglose handeling in en onder die water – die onderbeklemtoonde beskrywing van die meisie se aanranding. Op dieselfde wyse vergesel die geleidelik donkerwordende aand die gesellige drinkery van die mans in “Hangkas”, “Grasperk” en “Seeboei”. Hierdie natuurlike afwesigheid van daglig blyk parallel te loop met die onopgeloste ontugtering wat die karakters ervaar – die ontugtering van ’n donker, uitsiglose bestaan waarin hulle nie ’n metaforiese verheldering (dit wil sê insig) ervaar nie. Boonop kla die karakters Giles en Riem in “Seeboei” dat hulle altyd by ’n donker huis tuis kom: “Vanaand, as ek daar instap, dan is amper al die ligte af” en “Dis ’n kak

ding, so 'n donker huis'" (96) – hulle beperkte insig in hulle eie omstandighede word deur hierdie motiewe blootgelê. Die afwesigheid van daglig speel dus metafories in op die staat van insig- en uitsigloosheid waarin die karakters hulle bevind en waaruit daar nie uitkoms blyk te wees nie. In "Roltrap" word dit geleidelik donkerder as Henri tevergeefs na skool sit en wag dat sy pa hom moet kom oplaai en hy uiteindelik verby die ligte van aankomende motors na die bekendheid van 'n winkelsentrum beweeg. In "Grensdraad" vind Johannie en Laura se leë seksdaad buite by die windpomp in die nagdonker plaas, terwyl die sonsondergang aan die einde van "Vosperd" saamval met Heinie se uitputting na 'n dag van volgehoue opoffering om sy vrou te probeer gelukkig maak. Die slotparagraaf spel die uitsiglose situasie uit, wat ook die ander persone in die motor raak (en uiteindelik deur te trek is na die groter gemoedstemming van uitsigloosheid in *Sweisbril*, dié van 'n onvervulde, geroetineerde bestaan): "Voor hulle, op die snelweg, het die eerste motors reeds hul ligte aangeskakel ... 'Ek is moeg,' sê [Heinie], 'môre is Maandag'" (141).

Hierdie simboliese betekenis van die tyd van die dag, spesifiek ten opsigte van die afwesigheid van sonlig óf die belemmerende, verblindende aard daarvan, is meer as 'n blote stemmingsgegewe. Dit is 'n aktiewe rolspeler regdeur die bundel, wat die leser voorberei op krisismomente en hom lei in die uitkenning van ironie. 'n Tekenende voorbeeld hiervan is "Teerpad" se gesuggereerde motorongeluk met sonsopkoms (vir motoriste 'n gevaarlike tyd as gevolg van belemmerde sig), gejukstaponeer met leidrade in verband met swak visie in dieselfde storie, vergelyk die jolige huweliksonthaal onder gedempte lig (142), asook Paul se soektog na sigarette onder die motor se dakliggie, wat hy juis aanskakel "om beter te sien" (144). Die gevolg is 'n ironiese inspelings op die fyn nuances van die tragiese gebeure wat baie onderbeklemtoon die verhaal afsluit: "Rondom hulle rol die natgedoude, groen heuwels in die eerste lig van die son" (147).

Wat uit hierdie ondersoek duidelik word, is dat die motief van sig in *Sweisbril* 'n aaneenlopende netwerk vorm ('n groter, deurlopende motiefstruktuur) wat die verhale as geheel wil saamsnoer in 'n enkel romanmatige effek. Hierdie sig-motief verbind die karakters in hulle gemeenskaplike uitkyk op die lewe, of dan, hulle uitsig- en insiglose perspektief op hulle onderskeie lewensomstandighede, sodat die uitgebreide motiefstruktuur uiteindelik lei tot die groter maatskaplike tema, naamlik die posisie en vrese van die blanke figuur in die voorstedelike Suid-Afrika van ná 1994 (afdeling 3.1.1.1.3). Botha maak hierin op besondere wyse gebruik van fisiese blindheid as 'n metafoor vir die insig- en uitsigloosheid van sy karakters, sowel as van verskeie lig- of sigverwante objekte of onderwerpe om hierdie metafoor uit te bou. Die sig-motief kom inderdaad regdeur die bundel voor en funksioneer in hierdie opsig met die doel om eenheid te skep, 'n aspek wat verbind kan word met die strukturele werkinge van die roman (vergeelyk afdeling 2.1.2). Ek wend my vervolgens tot 'n ondersoek na die hantering van manlikheid as 'n moontlike

deurlopende tema in *Sweisbril* om vas te stel in hoeverre dit aansluit by ander eenheidbewerkende elemente in die bundel.

3.1.3 Die tema van die ontmaskering van manlikheid

Die meeste hoofkarakters in Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, is mans. Gevolglik is daar heelwat aandag op die manlike rol en die aard van manlikheid as sodanig. Dit word egter gou duidelik dat die manlike *Sweisbril*-karakter nie 'n heldefiguur is nie – vergelyk hier Wasserman (2000c) se stelling dat Botha se karakters nie van heldekwaliteit is nie. Dit wil voorkom of daar in die bundel 'n doelbewuste poging aan die gang is om die 'mite' van die sterk, dominerende man (patriarg) en die goeie vader te ondermyn. Dit word bewerkstellig deur die deurlopende uitbeelding van mans as antihelde, suiplappe, onbekwame vaders, karakters op wie nie staatgemaak kan word nie, karakters wat ook uitgesluit word van die res van die gesin en wat hulleself distansieer van huislike verantwoordelikhede. Dikwels bevind hierdie mans hulle in onsekere of gebroke huwelike (vergeelyk afdeling 3.1.1.1.2), sodat die stereotipiese manlike beeld ontnem word van standvastigheid, van liefde en sterkte, van 'n veilige hawe op wie ander lede van die gesin hulle kan verlaat. Daar word in hierdie afdeling ondersoek ingestel na die omvang van hierdie negatiewe uitbeelding van die manlike karakters in *Sweisbril* om vas te stel of die ontmaskering van manlikheid, as 'n aspek van die groter maatskaplike tema in die bundel, inderdaad tot 'n tema in eie reg uitgroeï en of dit in daardie opsig 'n bydrae lewer tot die bewerkstelling van deurlopende eenheid in die bundel as 'n geheel, 'n groter eenheid wat herinner aan die innerlike werkinge van die roman. Die ondersoek fokus eers op die rol van die manlike karakters as eggenote en vaders.

In “Grasperk” en “Vosperd” moet die manlike hoofkarakters doelbewuste pogings aanwend om hulleself te bewys as goeie eggenote en vaders – leidrade wat heenwys na 'n ontbloting van die manlike rol in die huisgesin, vergeelyk die aanvangsparagraaf van “Grasperk”: “Jeffrey wou net 'n goeie man vir sy vrou wees; 'n goeie pa vir sy kinders – dis seker nie te veel nie, maar dis tog hoe hy dit wou hê” (82). Dis naweek en Jeffrey wil ná sy normale Vrydagmiddag-gholf en kroegpraatjies tot laat saam met sy mansvriende, 'n bydrae lewer tot die gesin: hy gaan laai die kinders by hulle Saterdag sport af en kom terug huis toe om die gras te sny, hy help sy vrou met die winkelsakke as sy van die dorp af kom en toon belangstelling in die siektetoestand van een van sy kinders. Maar dan breek die kinders, tot die ontsteltenis van sy vrou, 'n ruit met 'n tennisbal (Jeffrey probeer help deur die glas op te vee – hy het “meer as een keer [...] ‘Versigtig!’ [gesê]” (90)) en verdere spanning breek uit as Jeffrey se gholf-vriende, wat hy sonder sy vrou se medewete oorgenooi het, kom kuier. Die ongelukkige Anne sit met 'n siek kind wat weer begin huil en 'n aandete wat nog voorberei moet word, en Jeffrey word vir die chaos verwyte. Boonop word Jeffrey ook in die verhaal verwyte oor 'n setstok wat hy gekoop het, wat weer die onderwerp van manlike

naweeksport aktiveer as iets wat inmeng met die funksionering van die huisgesin, vergelyk hier die karakter Dave se opmerking in “Seeboei”: “...sy ramble toe weer daai ou storie van te min tyd met die kids spandeer en sy het ook tyd vir haarself nodig” (96).

In “Vosperd” probeer Heinie ook ’n bietjie verantwoordelikheid aan die dag lê deur in te stem tot ’n Sondaguitstappie (ook vir sy kinders se onthalwe) en deur oor die algemeen tegemoetkomend teenoor sy vrou op te tree. Hy toon selfs iets van ’n gewete as hy aan sy vrou sê dat hy oor die middaguur saam met sy vriend Kalla was – dis immers die waarheid – alhoewel hy ontken dat hulle twee by ’n ontkleekklub was met “ons was sommer Spur toe” (137). (Die rol van ontkleekklubs en kroëë as tipiese manlike kuierplekke en die rol wat dit te speel het in die ontmaskering van manlikheid kom later in hierdie afdeling ter sprake.) Heinie is op die Sondaguitstappie geneë om oral aan te gaan waar sy vrou wil wees, ook om later die dag by ’n padstal te stop, waar hy die kinders onsuksesvol met ’n ponierit wil trakteer, omdat dit reeds te laat geword het (140-141). Uiteindelik loop Heinie se energie en geneentheid egter uit en na ’n lang dag van toegewings sien hy nie kans om nog, op sy vrou se voorstel, roomys te koop (een van sy eie vroeër afgestemde voorstelle) en na Somerset-Wes se Kersliggies te gaan kyk nie. Ten opsigte van die rol van die man in sy huisgesin, word die klem dus in “Grasperk” en “Vosperd” geplaas op die moeite wat die twee manlike hoofkarakters ondervind om juis hierdie funksie van ’n goeie man en ’n goeie pa te vervul. Dit blyk dat hulle hul doelbewus en met soveel moeite op hierdie taak moet toespits en boonop voel die mans dat hulle pogings niks positiefs opgelewer het nie, iets wat ’n demper plaas op die tradisionele beeld van die sterk, bekwame man wat in die huis die leiding neem en in beheer is.

Afgesien van hierdie moeite wat die mans van “Grasperk” en “Vosperd” ondervind om hulle rolle as eggenote en vaders te vul, is daar in *Sweisbril* ook meer eksplisiete uitbeeldings van mans as slegte ouers, gewoonlik verbind met gebroke huweliksverhoudinge (vergelyk afdeling 3.1.1.1.2). In “Roltrap” stel Henri se geskeide pa teleur as hy nie na skool opdaag om Henri vir die Vrydagaand uit te vat nie, waardeur hy dan oorkom as ’n onbetroubare figuur, iemand wat nie genoeg vir sy kind omgee nie of sy kind nie belangrik genoeg ag om ’n afspraak na te kom nie. In “Hangkas” is daar ’n soortgelyke uitbeelding van die vaderfiguur as iemand wat sy kind(ers) teleurstel. Dan se pa het die pad gevat toe eersgenoemde nog klein was, omdat hy nie kans gesien het vir die verantwoordelikheid om ’n blinde kind groot te maak nie: “Hendrik kon eenvoudig nie cope met ’n blinde kind nie...” (48). Weer kom die vaderfiguur oor as onbetroubaar, selfs selfsugtig, liefdeloos en ’n lafaard. Soos by “Roltrap” is hierdie pa ’n figuur op wie nie staatgemaak kan word nie, iemand met ’n gebrek aan moed, durf en verantwoordelikheid – in stryd met die tradisionele uitbeelding van die vader as ’n sterk en besorgde leiersfiguur. Hierdie negatiewe eienskappe word boonop geëggo in Dan se geweldige teleurstelling as sý pa nie opdaag vir sy mondigwording nie

(die emosionele implikasies van Dan en Henri se teleurstelling word bespreek in afdeling 3.1.1.2.2). Nóg ’n manlike karakter wat uitgebeeld word as ’n onbevoegde ouer, is Frannie van “Sweisbril”. Weereens is daar die verbintenis met ’n gebroke huwelik en, soos in “Hangkas”, die rol van alkohol (die rol van alkohol word bespreek in afdeling 3.1.1.2.3). Frannie word in “Sweisbril” uitgebeeld as ’n onverskillige en onverantwoordelike figuur – sy blindheid is byvoorbeeld die gevolg van sy besopenheid en doelbewuste onverskilligheid om sonder sigbeskerming na ’n sonsverduistering te kyk). Sy poging om sy kinders te plesier, deur reëlins te tref om saam met hulle na die sonsverduistering te kyk, is eerder te koppel aan sy eie gevoelens van onvervuldheid as aan goeie ouerskap – dit blyk dan ’n kunsmatige poging van sy kant af te wees om ’n rol in sy kinders se lewens te speel.

Hierdie ondermynende uitbeelding van die manlike rol kom eweneens ter sprake in die verhale “Visblik” en “Plaashek”, waar die manlike hoofkarakters ontbloot word as aanranders of mishandelaars van vroue. In “Visblik” rand Basil en Charlie ’n weerlose, blinde meisie aan waar sy in die rivier swem (20) – hierdie daad word bevestig in die verhaal “Bankroof” (70), waar dit blyk dat die meisie boonop verdrink het (die aanrandingtoneel kom weer later in hierdie afdeling ter sprake). In “Plaashek” word dit op sy beurt duidelik dat Jans sy vrou en kinders fisies mishandel het, vergelyk Hannah se woorde: “Ek kan nie dat jy weer aan my of die kinders vat nie ... ek wil ons agter my en die kinders sit. Ons moet aangaan” (61). So word nóg ’n manlike karakter, hier ook ’n vaderfiguur, ontbloot as ’n antiheld in ’n negatiewe uitbeelding van manlikheid.

In afdeling 3.1.1.2.3 is daar reeds verwys na die sentrale rol wat alkohol in *Sweisbril* speel. Dit het onder andere geblyk dat alkohol ook as ontvlugting dien vir vroulike karakters soos Tertia in “Huisvrou” en Laura in “Grensdraad”, maar omdat verreweg die meeste hoofkarakters in die bundel manlik is, is die rol van alkohol in die bundel ook direk te koppel aan die ontmaskering of demitifisering van manlikheid.

Die mans in *Sweisbril* word feitlik deur die bank op die een of ander wyse met drank verbind as ’n middel van (tydelike) ontvlugting uit die harde werklikheid van hulle lewensomstandighede. Dít op sigself wil reeds iets sê oor die manlike karakter in die bundel, want dit ontbloot hom as ’n kwesbare, selfs patetiese figuur, iemand wat nie heeltemal in beheer van sy lewe is nie en wat nie sterk genoeg is om sy probleme behoorlik te hanteer nie. Alkohol word vir die mans ’n maklike uitweg, alhoewel dit hoegenaamd geen “uitweg” is nie; hulle verdoof hulleself net weer opnuut vir die harde werklikheid sonder om oplossings te vind en sonder om tot groter insigte te kom – die afwesigheid van ’n verlossende epifanie by die karakters blyk ’n deurlopende verskynsel in die bundel te wees (sien afdeling 3.2.2).

“Grasperk” en “Seeboei” is goeie voorbeelde van verhale waar mans in die gemeensame atmosfeer van ’n kroeg as ’n groep bind, in ’n vrywillige verdowing teen die werklikheid van hulle lewens. In hierdie utopiese ontvlugtingswêreld vind die karakters ’n kameraadagtige “suipkudde” wat die skyn onderhou met niksseggende, leë praatjies. In “Grasperk” sê die verteller, “Na sewe is dit regtig lekker om die kroeg ... die heerlike geur van bier hang dik in die lug” (85) – ’n voorstelling van die gemoedelike atmosfeer. Soos Jeffrey (“Grasperk”), is die mans op die stoep van die *Beach Hotel* nie baie begeesterd om huis toe te gaan nie, omdat dit ’n terugkeer behels na die werklikheid waarvandaan hulle wegvlug: “...hulle was op pad om maar huis toe te gaan toe Dave voorstel dat hulle ‘one bloody last’ drink. / *Niemand het beswaar gemaak nie* (95) (my beklemtoning). Hierdie situasie herhaal hom ’n paar bladsye later: “‘Come on, guys, let’s call it a night.’ / ‘Nie ’n naai nie,’ sê Giles. ‘Kom, ek het nie verniet vir hierdie baby [botteltjie] betaal nie’” (98). Die uitbeelding van die mans as kwesbare figure in hierdie tonele lê hiérin: dit is juis hulle besef van die tydelike aard van hulle ontvlugting en die terugkeer na die ontnugtering van hulle sosiale en emosionele werklikhede wat hulle dryf om langer aan die euforie van daardie ontvlugting vas te klou met nóg ’n bietjie lawwigheid en nóg ’n storie of ’n klagte om gehoor te word. Die karakters se huiwering om terug te keer na die werklikheid van hulle lewens word dan ’n mate van beheer (alhoewel kunsmatig) wat hulle kan uitoefen oor ’n ontnugterende wêreld waarin hulle nie veel beheer het nie – die doelbewuste verlenging van hulle euforie is as’t ware ’n poging om die onafwendbare te “beheer”, maar natuurlik geld hierdie beheer net solank die skyn onderhou word. Vergelyk in hierdie verband die karakter Giles se woorde in die voorlaaste reël van “Seeboei” as, letterlik, ’n bevestigende oriëntasie dat die werklikheid nog mét die karakters is: “‘This must be Africa’” (99). Die koue feitelikheid van hierdie woorde (as ’n blote geografiese gegewe) sinspeel op die besef van futiliteit van hulle poging om tyd te probeer wen. Skielik het hulle lawwigheid nie meer sin nie en is hulle bloot besope mans, ten volle geklee borsdiepte in die branders – in daardie oomblik van ontnugtering heeltemal uit pas met hulle omgewing, met die wiegende seeboei (99) voor hulle as simbool van hulle ontredding en kwesbaarheid (vergelyk die konnotasies van die woord “boei” as ’n voorwerp van redding, asook ’n baken, iets waarop jy jou kan rig).

Die invloed van die vryvloeiende alkohol verleen ’n deursigtigheid aan die manlike karakters waardeur dit meedoen aan die ontmaskering van die tradisionele beeld van manlikheid: die effek van die alkohol werp lig op die innerlike werkinge, die insigloosheid, van die manlike karakters. Dít word byvoorbeeld ook verklap in Giles se gebrek aan insig in sy eie omstandighede in sy ironiese woorde, “‘Who pays the goddamn bills?’” (96). Binne konteks dui sy houding hier op ’n arrogante soeke na respek, spesifiek met betrekking tot die tradisionele manlike rol as broodwinner wat heeldag lank “daar buite in die wêreld” swoeg en dan die kos op die tafel voorsien, maar sy houding dui ook op ’n ontglipping van die verantwoordelikheid om konstruktiewe tyd saam met sy

gesin deur te bring, hier boonop met sy broodwinnerstatus as verweer aangegee. Dit is ook drank wat in “Seeboei” die manlike karakters se behoefte aan innerlike vryheid of spontaneïteit ontbloomt wanneer hulle hul in die see begewe (98-99) in ’n oppervlakkige en oordadige toe-eiening van hierdie verlangde spontaneïteit as iets wat hulle nie ken binne hulle huwelike en werksomstandighede (of dan hulle dag-tot-dag-bestaan) nie (sien afdeling 3.1.1.2.1). Die mans se intieme openheid en spontaneïteit soos dit na vore kom in hulle gemeenskap rondom kroeë, blyk in direkte kontras te staan met die ongemaklike spanninge wat heers binne die konteks van hulle huweliks- en huislike omstandighede (sien afdeling 3.1.1.1.2) – vergelyk in hierdie opsig die gespanne atmosfeer in die kombuis aan die begin van die verhaal “Hangkas” (“Die lig in die kombuis voel te skerp” (41)) asook die toneel rondom die swembad in “Grasperk” (“daar [gaan lê] ’n stilte oor die water van die swembad. Hennerik rinkel die ys in sy glas en Igna trek ’n los rafel uit haar bloes” (92)). In die teenwoordigheid van hulle vrouens openbaar die mans, wat hulle in die gholfklub se kroeg so ongeïnhibeerd op mekaar se opinies kan verlaat, ’n gebrek aan verbale interaksie. Dis asof die mans hier ’n front voorhou, wat juis in direkte kontras staan met hulle openheid in die sorgvrye atmosfeer van die kroeg vroeër in die verhaal (vergeelyk hierby die openheid van die manlike “Seeboei”-karakters in die *Beach Hotel* én die avontuurlike spontaneïteit van hulle eweknieë in die ontkleekklub in “Vosperd”). Hierdie onderdrukte behoefte aan openheid en spontaneïteit wat by die manlike karakters te bespeur is, suggereer dan ’n onderliggende kwesbaarheid aan die manlikheid wat in *Sweisbril* uitgebeeld word, aangesien die inhoud van die karakters se manlikheid (tradisioneel verbind met integriteit en innerlike krag) juis in die bundel bevraagteken word deur tekens van sogenaamde swakheid en die algemene uitbeelding van mans as antihelde.

’n Verdere aspek in *Sweisbril* wat verbind kan word met die ontmaskering van die tradisionele beeld van manlikheid, en as sodanig ook te koppel is aan die blootlegging van manlike kwesbaarheid, is die manlike karakters se oppervlakkige omgang met die seksuele. Seks word oor die algemeen in die bundel uitgebeeld as iets wat kru gehanteer word en eerder gekoppel is aan wellus as aan liefde of opregte emosie. Mans word dikwels uitgebeeld as seksuele opportuniste, vergelyk Basil en Charlie se aanranding van die blinde meisie in “Visblik”, die misbruik wat die sielkundige in “Huisvrou” van sy professionele posisie en Tertia se emosionele kwesbaarheid maak, en die soortgelyke misbruik wat Johannie in “Grensdraad” maak van Laura se besope toestand. Vergelyk ook hierby die grafiese beskrywing van ’n ereksie in “Grensdraad” as ’n ongewone fokalisasie op die hoofkarakter van ’n verhaal: “Toe het [Johannie] die vel van sy pielkop laat teruggly ... Hy kon voel hy sy ereksie groei totdat dit van sy maag af opstaan en ’n skaduwee van sy eie gegooi het” (112). Sake aangaande die seksuele kom oneg voor en is deel van die lewe van ontugtering en ’n volgehoue soeke na geluk en bevrediging waarin die karakters hulle in die

bundel bevind – weereens, vergelyk meer spesifiek die plat beskrywing van die sekstonele in “Grensdraad” (116) en “Huisvrou” (106), waarna reeds verwys is in afdeling 3.1.1.2.3. Ek wil egter hier spesifiek stilstaan by die ontmaskerende implikasies wat oppervlakkige seksuele toenadering inhou met betrekking tot manlikheid en die psige van die manlike *Sweisbril*-karakters.

Die verhaal “Vosperd” bied ’n goeie illustrasie van hoe die manlike karakters, in hulle oppervlakkige seksuele toenadering, ontbloot word as kwesbare, selfs patetiese figure. Heinie, Kalla en die ander mans in “Vosperd” se besoek aan die ontkleekklub verteenwoordig ’n gerieflike maar tydelike ontvlugting van die werklikheid. Die mans vestig hulle hoop en soeke na bevrediging op die opwinding van die seksuele ontkleedanse op die verhoog, in die opgewerkte meelewing van ’n soort private ritueel, asof vir ’n “quick fix”, ’n tydelike euforie wat hulle ongeërg maak vir die werklikheid buitekant die klub. Die wêreld daarbuite word letterlik en simbolies deur ’n gordyn afgesluit (132), ’n situasie wat sterk herinner aan die veilige, beskermende atmosfeer binne-in die baarmoeder, kompleet met kloppende musiek om ’n sussende hartklop aan te gee (vergeelyk ook die ritmiese “hip, hip, hip” en klappery teen die klub se houtpaneel). So ’n beeld suggereer die teenwoordigheid van ’n kwesbaarheid agter die uiterlike vertoon van bravade en manlike ego. Soortgelyk aan die kroegtonele van “Grasperk” en “Seeboei” sit die mans vasgenaël in ’n vreemde kameraderie gewikkel in die plek “waar die bier koud is en die vroue warm” (131). Vir die mans is die ontkleedanse ’n skouspel wat heilige aandag verg: “‘Sj-sj-sjiii,’ sê ouens aan die tafeltjie voor hulle s’n, ‘die eerste show gaan nou begin’” en “‘Sal julle nou jul fokken bekke hou,’ sê een van die mans voor hulle” (beide 132), omdat Heinie en Kalla nie tot rus kan kom nie.

In die mans se kwesbaarheid verkry die hipnotiese opwinding ’n patetiese element, soos vergestalt in die karakter Flippie se meedoening aan die aksie: “Die ou met die das sit nou met slegs sy onderbroek aan op ’n stoel terwyl die stripper hom broeknaai ... Onder die bult van sy maag hang sy tril pap in die blou materiaal van die onderbroek” (133). Soos in “Grensdraad” (116) en “Huisvrou” (106) – vergeelyk ook die rassitiese anekdotes in “Sweisbril” (36) en “Hangkas” (45-46) – word die seksuele ervaring ’n leë oppervlakkigheid. Die opwinding is geleë in kru, fisieke aksies onder aanmoediging van sensasiebeluste toeskouers (“‘Naai haar, Flippie, naai haar!’” (133)) wat die proses as ’n uitdaging beskou waarin die deelnemers “bewys lewer” van hulle manlikheid. Die manlike toeskouers se reaksie is gelyk te stel aan die opwinding wat heers by ’n sportbyeenkoms: dit is asof hulle ’n rugbyspan ondersteun (vergeelyk die verwysing later in hierdie afdeling na tradisionele manlike sportsoorte as ’n bron van ontvlugting). In hierdie opsig word die vrou dan gehanteer as ’n blote objek wat deur die man getem, of by wyse van spreke, oorwin moet word of op haar plek gesit moet word – vergeelyk ook die karakter Charlie se reaksie in “Visblik” as Basil ’n paling inkatrol: “‘Speel haar, speel haar mooi’ [...] ‘Speel haar tot sy moeg is’” (17).

In die lig van die private gemak van “Vosperd” se ontkleekklub – ’n soort veilige en opwindende ruimte, fisies deur ’n gordyn van die res van die wêreld en dié se verantwoordelikhede afgesluit – is daar ’n parallel te vind in die omstandighede waarin die aanranding in “Visblik” plaasvind, geleë in die privaatheid en veiligheid van die nag. Boonop bied die meisie se blindheid ’n anonimiteit wat, soos die verskaffer-kliënt-verstandhouding in “Vosperd”, die afwesigheid van blywende bande veronderstel (of die fantasie daarvan). Van belang is hier ook die lafhartigheid en onverantwoordelikheid van Basil en Charlie se daad (vergelyk die beskerming van die nag en die feit dat hulle vir die meisie onsigbare, en dus onuitkenbare figure is as gevolg van haar blindheid – ook die feit dat hulle haar by wyse van spreke nie in die oë hoef te kyk nie). Die meisie word ’n blote seksuele objek waarop hulle prooi, amper soos ’n klein, weerlose dier wat tevergeefs in die water spartel: “Hulle beweeg in ’n stadige sirkel rondom haar ... Sonder waarskuwing begin sy spartel. Sy skreeu egter nie” (20). Met betrekking tot die twee manlike karakters gaan dit hier oor ’n selfsugtige en oppervlakkige bevrediging van hulle liggaamlike (en dieperliggend, hulle emosionele) behoeftes. Hulle opportunistiese daad ontbloot ’n verdraaide behoefte aan spontaneïteit, aangehelp deur die aantreklikheid van wat ideale omstandighede blyk te wees (dis nag en sy is blind). Dit is egter hierdie “ideale” omstandighede wat die twee karakters ontbloot as onervulde en onverskillige antihelde in die uitvoering van ’n selfsugtige, kriminele daad (soos blykbaar deur middel van ’n kruisverwysing in die verhaal “Bankroof” (70) bevestig word).

Met inagneming van die onervulde hunkering na seksuele bevrediging as ’n komponent van ’n deurlopende soeke by die karakters na lewensin, sou dit verder kon blyk dat so ’n oppervlakkige benadering ook reeds sluimerend aanwesig is by die jong seuns se amusante ontdekking in “Pophuis”: ““Sy het ’n blou pantie aan,” het [Karel] in Sagrys se oor gefluister en albei het gelag” (26). In hierdie opsig word die voorstedelike samelewing, as ’n wêreld van blootstelling aan gebrokenheid en gedemitifiseerde manlikheid, dan by implikasie ’n teelaarde vir komende geslagte van “mindere” mans – vergelyk die emosionele trauma wat Dan in “Hangkas” deurmaak, waarvan die oorsprong reeds in sy kindertyd lê (die teleurstelling rondom ’n pa wat nie daar is vir hom nie, wat die pad gevat het omdat hy nie kans gesien het vir ’n blinde kind nie), asook die ontugtering van klein Henri in “Roltrap” as sy pa nie na skool opdaag vir hulle afspraak nie, in ’n soortgelyke blootstelling aan volwasse mans en sogenaamde vaderfigure wat geassosieer word met teleurstelling en onbetroubaarheid.

Soos reeds in subafdeling 3.1.1.2.2 gemeld is, blyk dit dat die manlike *Sweisbril*-karakters hulle verlaat op tradisionele manlike sportsoorte (vergelyk Crous 2000) in ’n poging om sin aan hulle lewens te gee en aan die harde werklikheid van hulle lewens te probeer ontvlug – sportsoorte soos rugby en jag word dan verlengstukke van die manlike ego. Hier kan aansluitend verwys word na

die eietrots-stryd in “Bankroof” as ’n voorbeeld van manlikheid wat swig voor kwesbaarheid. Die karakter Ryno word eensklaps humeurig om sy seun, wat kleintyd weens ’n besering moes ophou rugby speel, se vernuf op die veld te verdedig. Ryno se kwesbaarheid blyk onder meer uit sy soekende geloof in dinge wat kón gewees het: “...as Boetie nie in standerd vyf sy been gebreek het nie, het hy vandag Springbok gespeel.’ / ‘Mmm,’ sê Douw. / ‘Jou moer, man! Daai klong van my was fokken vinnig.’ [...] ‘Ons sal mos nou nie weet wat sou gebeur het nie. Hy’t sy been gebreek en klaar.’ / ‘Fok jou,’ sê Ryno en staan van die bank af op” (67-68). Ryno se verdedigende houding ontbloot ’n kwesbaarheid agter sy behoefte om drome te koester.

Hier kan ook verwys word na die rol van jag in “Plaashek”, “Grasperk” en “Sonskyn” as ’n simboliese verlenging van manlikheid of die manlike rol – vergelyk die konnotasie van jag met mag, geweld, fisiese krag en weerbaarheid; ook ten opsigte van die seksuele, waar die wapen verbind word met die manlike roede, met die spesifieke suggestie van seksuele mag of dominansie en bekwaamheid, die temming van wild, of dan, van die vroulike. Daar is in “Plaashek” en “Sonskyn” ’n duidelike verband tussen jag en herinneringe aan ’n gelukkige verlede, soos blyk uit die oproeping van die jagaktiwiteit as deel van die hunkering na ’n vergange idilliese plaaslewe (sien afdeling 3.1.1.2.2): in “Plaashek” verbeel Jans hom met sy terugkeer na die Karooplaas van sy kleintyd dat hy “draaiende skietlampe op die oop vlak” sien (66) en in “Sonskyn” speel die jagtog hom in die hospitaaltuin in die blinde Frannie se geestesoog af (152) te midde van herinneringe (in “Sweisbril” én “Sonskyn”) aan die plaaslewe van sy jeug.

In soverre as wat jag, as ’n natuurlike manlike simbool, verbind word met die seksuele, en die seksuele op sy beurt met die manlike ego, kan die afwesigheid van die jagaktiwiteit in die karakters se hede, of die verlange daarna as ’n tydverdryf (vergelyk die beplande jagtog in “Grasperk”) dan juis iets suggereer van ’n inperking of ’n frustrering (lees ook kwesbaarheid) van manlikheid of die manlike rol. Hier kan verwys word na die fyn seksuele inspelings in gedeeltes soos die volgende: “[Jans het] aan die warm, wit maagvelletjie van sy eerste springbok gedink en ‘dis immers die seisoen’ gesê” (“Plaashek” (66)); en in die koestering van Sakkie se dertig-nul-ses in “Grasperk”: “‘Mooi, ja,’ sê Jeffrey en streel oor die graveerwerk op die slot. Hy druk die kolf teen sy skouer. / Die geweer voel lekker in sy hande” (93). Uiteindelik wil die jagaktiwiteit tradisioneel geassosieer word met fisieke manlike krag en mag, maar die mans van *Sweisbril*, soos duidelik blyk uit die strekking van hierdie afdeling, is nie tradisionele, sterk manlike karakters nie (vergelyk weer Wasserman (2000c) se kommentaar dat die *Sweisbril*-karakters nie van heldekwaliteit is nie). Hierdie mans is eerder swakkeling, onbetroubare vaders en eggenote, suiplappe, mishandelaars en aanranders; hulle is kwesbare figure wat in onsekerheid en frustrasie leef, sonder insig en vooruitsigte.

Dit wil uiteindelik blyk dat die negatiewe uitbeelding van die manlike karakters in *Sweisbril* as kwesbare figure en antihelde wél tot 'n groter tema binne die bundel uitgroeï. In hierdie opsig wil dit dan ook 'n deurlopende aspek van die groter sosiale tema vorm. Breër gesien, het die ondersoek na tekstuele eenheid in Jaco Botha se bundel dan die teenwoordigheid van 'n paar deurlopende temas geïdentifiseer wat eenheid tussen die verhale bewerkstellig. Afgesien van die groter maatskaplike tema (afdeling 3.1.1), wat fokus op spesifieke karakters en hulle leefruimtes, is ook twee onderliggende temas blootgelê, naamlik die tema van insig- en uitsigloosheid (afdeling 3.1.2), wat in die bundel gevorm word deur 'n deurlopende struktuur van sig-motiewe (vergelyk sig- en ligverwante voorwerpe en onderwerpe), asook die tema van ontmaskerde manlikheid (afdeling 3.1.3). In die volgende hoofstukdeel sal die klem val op die blootlegging van spesifieke strukturele eienskappe wat eenheid in die bundel bewerkstellig.

3.2 Strukturele eenheid in *Sweisbril*

3.2.1 “Aparte” verhale met eenwoordtitels

Die inhoudsopgawe aan die begin van Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, impliseer op die oog af die strukturele werking van 'n kortverhaalbundel. En inderdaad is al die verhale ook vry om individueel op te tree, soos blyk uit die opname van die verhale “Sweisbril” en “Grensdraad” in die kortverhaalbundel, *Die mooiste liefde is verby* (1999), “verhale oor die liefde”, saamgestel deur Etienne van Heerden. Die *Sweisbril*-verhale kán selfstandig optree.

Hiermee is die saak egter nie afgehandel nie, want binne die eenheid van Botha se bundel verkry die verskillende verhale 'n uitgebreide funksie – die verhale is deel van 'n groter geheel waarbinne verskeie wisselwerkende faktore hulle aan mekaar verbind (waarvan afdeling 3.1 reeds gedeeltelik verantwoording probeer doen het). In isolasie het die verhale 'n beperkte impak, wat, as gevolg van die totale verweefdheid van interakterende tematiese en strukturele eienskappe, veroorsaak dat hulle tekstueel nie tot hulle volle reg kom nie.

Die verhale in *Sweisbril* se eenwoordtitels verwys na alledaagse voorwerpe wat elkeen 'n stukkie van die werklikheid verteenwoordig (Venter 2000) – spesifiek die werklikheid van die karakters, wat in hulle frustrerende dag-tot-dag-bestaan steeds deur die alledaagse omring word. Die leser word dus telkens betrek om na hierdie bekende dinge te kyk (byvoorbeeld sonskyn, 'n seeboei, 'n roltrap, 'n plaashek of 'n hangkas) vanuit die oogpunt van die mense waarmee Botha hom wil bemoei. Hierdie samesnoerende funksie onderliggend aan die titels, en in oorleg met die deurlopende maatskaplike tema, neig dan op sigself om iets van 'n romankwaliteit aan die bundel te verleen. Een resesent verwys selfs na die verhale as “hoofstukke” (Anoniem 2000) – 'n bevestiging van die indruk van verweefdheid wat die bundel laat.

Jaco Botha se bemoeienis met sy karakters, as “mense wat nie verhale het om te leef nie; mense wat nie groot stellings het om te maak nie” (voorwoord), lê uiteindelik in sy simpatie met ’n *gemeenskap* wat leef binne ontmoedigende lewensomstandighede. In sy bundel breek hy die groter geheel dan op in kleiner eenhede om telkens te fokus op die pleidooi van die *individu* en sodoende te bevestig dat die diepste wese van die samelewing uiteindelik gesetel is op die persoonlike vlak – om insig te bekom vir die kollektiwiteit, moet ’n mens kennis hê van die individuele. Vandaar Botha se fokus op medelye vir individue, via ’n verteller, van verhaal tot verhaal. Hierdie deernis is in die eerste plek geleë in die “opvatting dat om mense se verhale te vertel ’n soort koestering is” (vergelyk Wasserman 2000c), soos Botha duidelik in sy voorwoord voorhou: “Ek wil hul toevou in die liefde wat ek nie het nie. Oor hulle wil ek skrywe”.

Botha fokus op die manier waarop die karakters met hulle probleme en omstandighede saamleef, hulle reaksies op (innerlike) konflik. Hierdie reaksies neig dikwels na die patetiese of tragiese, maar hy kweek deur middel van fyn nuanses insig in die frustrasie en uitsigloosheid van die karakters se leefwêreld – hy “beklee hulle met [...] menslikheid” (Scholtz 2000) - sodat die nietigheid of insigloosheid van hulle aksies geplaas word binne ’n konteks van deernis en begrip. Daarom kan die leser medelye hê met iemand soos Jans, wat in “Plaashek” weier om die kleinood van sy droom te laat vaar, sy volgehoue, maar blinde, poging om sin van sy lewe te maak (vergelyk sy volgehoue oproepe). Daar kan met deernis gekyk word na sy behoefte aan normaliteit, soos geïllustreer in sy gesprekke met kelnerinne en ’n boer, asook sy herhaalde besoeke aan die landboukoöperasie. Aan die einde van “Vosperd” kan die redelike leser ná ’n spel van ironieë ook nie anders as om medelye met Heinie, maar ook Janine, te hê nie. Soos in “Grasperk”, word ’n begrip gekweek vir die lamlêende groewe of geïsoleerde wêreldes waarin getroudes kan beland. Dié word raak geïllustreer in die vrouens se frustrasies en hulle mans se taktloosheid en onbeloonde pogings tot versoening. Dit geld ook Tertia se onvervulde lewe in “Huisvrou”, te midde van desperate aksies en ontnemende vooruitsigte, en die mans aan die einde van “Seeboei” se ontugtering. Benji se gebaar in “Wolfram” word iets van ’n sentimentele dog roerende toewyding, maar terselfdertyd ’n kreet om innerlike vervulling en die behoefte om te behoort – ’n hunkering wat geëggo word in Dan se verlange na sy pa in “Hangkas”. Dan se verlange figureer in ’n sterk aangetrokkenheid tot sy pa se reuk in ’n hangkas en word in die slottoneel vergesel deur (die behoefte aan) gelukkige kindertydherinneringe, naamlik die opwinding van ’n hyserrit (50). So het die verwarde kind in “Roltrap” ook ’n broodnodige behoefte aan sekuriteit en hy word gedwing om self daarna te gaan soek, aangewese op sy eie, beperkte verwysingsraamwerk – Henri begewe hom na ’n winkelsentrum, as die plek waar hy geluk en veiligheid saam met sy pa ervaar. In “Grensdraad” is dit veral die verlies van ’n kind wat deernis wek (vergelyk die openingsparagrafe), terwyl die tragedie van ’n onverwagse ongeluk en die ontnemende kansse wat dit impliseer, sentraal

staan in “Teerpad”. “Visblik” deel in die lyding van ’n blinde slagoffer, maar skep ook begrip vir die menslikheid agter die insigloosheid en die patetiese van Basil en Charlie se daad. Hierdie menslikheid tree ook na vore in Ryno en Douw se verlies aan insig en behoefte aan eiewaarde in “Bankroof”. Die kwetsing van die selfbeeld lê ook in “Pophuis” aan die basis van Sagrys se gevoel van verontregting en die patetiese van sy daaropvolgende gesuggereerde daad – hy urineer blykbaar in verset teen die pophuis (sien afdeling 3.2.2.).

Botha se vernuf as outeur blyk onder andere daaruit dat hy daarin slaag om sy karakters se kwesbaarheid subtiel bloot te lê, sommige karakters se gelatenheid en oënskynlike bravade ten spyt. Dit is ook die formule van die sentrale verhaal, “Sweisbril”/“Sonskyn”. Die rede vir my samevoeging van dié twee verhale onder die vaandel “die sentrale verhaal” is die volgende: Die verhaal “Sonskyn” is ’n volledige voortsetting van die verhaal “Sweisbril” – dit is die enigste geval van so ’n volledige voortsetting in die bundel, asof die twee verhale argumentsonthalwe opeenvolgende hoofstukke in ’n roman sou kon wees. Die storielyn (Frannie se voorneme, sy onverskillige woede en die uiteinde van sy insigloosheid) word logies van “Sweisbril” na “Sonskyn” deurgevoer. Dit is in hierdie opsig opmerklik aangesien die ander kruisverwysings tussen die verhale in die bundel, met betrekking tot verhaalinhoud, op ’n kleiner skaal geskied, byvoorbeeld deur die gebruikmaking van anekdotes en grappe of bloot vlugtige verwysings. Verder is ek gelei deur ’n resensent soos Marius Crous wat “Sweisbril”/“Sonskyn” ook as die spil-verhaal wil sien, vergelyk Crous (2000) se stelling: “[Frannie se] daad word ’n metafoor vir die res van die verhale. Die karakters word op die een of ander wyse verontreg en dit wat vir hulle plesier moes verskaf, lei tot die een of ander katastrofe.” En laastens: “Sweisbril” verkry reeds prominensie as titelverhaal, wat die afwagting skep van ’n sentrale gegewe. Teen die agtergrond van die parallelle ontugterende omstandighede waarin al die hoofkarakters hulle in die bundel bevind, blyk daar dan ook so ’n opsommende verklaring te wees in die sielkundige se woorde aan Frannie in “Sonskyn” (die laaste bladsy van die bundel): “[D]ie lewe is nie ’n feëverhaal nie ... Moontlikhede, net moontlikhede, dis al wat ons het om mee te werk” (155) – vergelyk hier die funksie van die slot in die retorika as “een concluderende mening over de stelling... een samenvatting van de argumentatie... een mening [...] over de hele tekst” (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 1988: 148). Ook hiér suggereer die teenwoordigheid van ’n soort samevatting (vergeelyk slot) op ’n funksie wat sterk herinner aan die innerlike werkinge van ’n roman.

Om terug te keer na die blootlegging van die *Sweisbril*-karakters se kwesbaarheid: Frannie se dwase optrede in “Sweisbril” is ’n reaksie op sy gevoel van verontregting (’n woede teen die lewe self) en in “Sonskyn” word sy innerlike konfrontasie voortgesit in die uitbeelding van sy verwarring en sy kwesbaarheid (vergeelyk die oproeping van sy ouers in die melkemmer-episode en ander terugflitse).

Hy is die patetiese figuur (vergelyk Dan aan die einde van “Hangkas”) wat gebroke om hulp roep: “Vir die eerste twee weke het Frannie gekots en gelag en sy kop teen die bad se rand probeer stukkend slaan ... Die bene in sy lyf het skerp geword ... ‘’n Shot,’ het hy gevra, ‘net een shot’ en ‘Barman!’ het hy geskreeu...” (148). Soos met die ander verhale in *Sweisbril* word die leser nie gelaat met ’n gevoel van veroordeling jeens die hoofkarakter(s) nie; dit blyk eerder die ontvanklike leser te stem tot insig en simpatie.

3.2.2 Die afwesigheid van sluiting in die verhale

’n Verdere strukturele verskynsel in *Sweisbril* is dat die verhale, in die woorde van Herman Wasserman (2000c), geneig is om te eindig “sonder ’n verlossende epifanie”, met ander woorde stomp of onderbeklemtoon (vergelyk ook Venter 2000). As ’n deurlopende verskynsel in die bundel skep hierdie onderbeklemtoning gevolglik die indruk dat die verhale as geheel nie sluiting bereik nie, vergelyk Venter (2000): “Die leser kry soms die gevoel dat die verhaal nie ’n slot het nie, maar dat daar opgehou word om te vertel”. Ek wil hierdie verskynsel stel teenoor ’n meer algemene patroon, soos voorgestel in Hennie Aucamp se *Die blote storie*, waarvolgens die (kortverhaal)skrywer ’n “afgeronde produk [wil] lewer” binne ’n teks waarin die slot met die verhaaltitel en aanvangsin interakteer sodat begin en einde by mekaar uitgebring word (Aucamp 1986: 130, 136, 139). Aucamp (1986: 138) verwys ook na wat hy die “uitfaseringsoomblik” wil noem in die kortverhaal, ’n konsep waarmee sluiting of die voltooiing van ’n kring geïmpliseer word – met ander woorde ’n moment waarin die verhaal tot ’n natuurlike sluiting kom deur middel van intuïsie, suggestie en die interpretasie- en herskeppingsvermoë van die leser. Hierdie neiging van die verhale om te eindig sonder die gevoel van sluiting, kan in *Sweisbril* simbolies verbind word met die deurlopende onvervulling en frustrasie wat Botha se karakters ondervind, vergelyk “Die karakters word op die een of ander wyse verontreg en dit wat vir hulle plesier moes verskaf, lei tot die een of ander katastrofe” (Crous 2000), asook hulle onvermoë om insig in hulle omstandighede te bekom, of dan, hulle gebrek aan ’n verlossende epifanie.³

Dit blyk verder dat die afwesigheid van so ’n “verlossende epifanie” (Crous 2000) of insig in *Sweisbril* veral geld ten opsigte van die karakters in die teks, maar in ’n groot mate ook ten opsigte van die leser. Die leser mag aanvanklik so ’n epifanie in die verhale mis as gevolg van die onderbeklemtoning en die indruk van gebrek aan sluiting wat die verhale skep (vergelyk Crous 2000: “Botha [...] gee nie ooglopend vir die leser al die geheime weg nie. Dit skep dus soms die indruk dat die verhale onaf voorkom en te stomp eindig. Die leser word dan gedwing om die verhaal weer te lees”), maar in die herlees van die verhale kan die leser wel binne die konteks van

³ Met “epifanie” word bedoel James Joyce se “epiphany” (vergelyk Aucamp 1986: 160) as ’n “onthullingsmoment”, ’n “openbaring” of “insig” wat ’n verhaalkarakter innerlik ervaar; ’n sentrale moment in die kortverhaal.

die bundel as 'n totale werk bewus word van die belangrikheid van juis die afwesigheid van so 'n epifanie by die karakters. Hieruit kan die leser ook insig bekom in die verskynsel van sluitingloosheid as 'n struktuurtegniek (vergelyk die opheffing van die konvensionele skema: begin, middel, einde) en dat dit interpretatiewe waarde inhou ten opsigte van die uiteindelijke “boodskap” wat die skrywer wil oorbring – 'n skrywer het tog 'n doel, 'n rede waarom hy skryf; hy is in gesprek met 'n leser met wie hy iets wil kommunikeer. Die implikasie is dan dat die leser so 'n kommunikatiewe aansluiting sal maak tussen a) die afwesigheid van 'n verlossende epifanie by die karakters en die stomp, onderbeklemtoonde slot van die verhale en b) die onbevredigende wêreld van onvervulling en geestelike gevangenskap waarin die karakters hulle bevind. In hierdie opsig blyk die teks se epifanie, vir die leser dan, as geheel juis te lê in die insig rondom die afwesigheid van so 'n verlossende epifanie vir die karakters(!).

Uiteindelik wil die geneigdheid van die verhaalslotte om nie sluiting te bereik nie, as 'n deurlopende struktuurtegniek in *Sweisbril*, die idee versterk dat die kern van een verhaal (of die werklikheid van die karakters in een verhaal) ook die kern van die ander verhale (of die werklikheid van die karakters in die ander verhale) van die bundel is. Die gebeure van die sentrale verhaal, “Sweisbril”/“Sonskyn” (sien afdeling 3.2.1), kan hier as norm geneem word – die daad van die hoofkarakter “word 'n metafoor vir die res van die verhale” (Crous 2000). So dikwels in die bundel sneuwel positiewe voornemens of vooruitsigte voor katastrofe of ontnugtering, vergelyk Frannie se behoefte om sy kinders te plesier, waarin blinde frustrasie lei tot fisiese blindheid. “Sweisbril” eindig onderbeklemtoon en in die lug, midde-in 'n daad van frustrasie: die hoofkarakter, Frannie, klim in sy motor en ry tot buite die dorp waar hy teen 'n koppie uitloop net voor 'n sonsverduistering sy hoogtepunt gaan bereik, maar bo gekom, gooi hy die sweisbril weg waarmee hy veilig na die verduistering sou kon gekyk het. Die slotparagraaf lui: “Dan gaan lê hy op sy rug en kyk hoe die son al donkerder word” (40). Die oploop na hierdie slot probeer 'n verklaring bied vir Frannie se daad – sy geweldige frustrasie omdat sy vervreemde vrou hom nie wil toelaat om sy kinders te sien nie, vir wie hy in groot opgewondenheid die sonsverduistering wou gaan wys het; sy frustrasie en teleurstelling met 'n lewe wat skeefgeloop het, sy huwelik wat verbrokkel het; alles dinge wat bygedra het tot 'n lewe van uitsigloosheid en dan in die slot oploop tot 'n magtelose, insiglose uitbarsting van woede en frustrasie teen die lewe self, asof die karakter homself op ironiese wyse wil bemagtig. In 'n wêreld wat hom waarskynlik geen geluk wil gun nie, besluit hy om téén die natuur in te gaan van wat instinktief veilig en logies is, in 'n intense demonstrasie van mag (enige mag, al het dit ook tragiese gevolge vir homself). Maar hier, midde-in sy kragtoer eindig die verhaal dan abrupt, sodat die frustrasie in die lug hang en dit, soos die verhaal, blykbaar nie die kans gegun word om (volledig) op te los nie – 'n tipiese reaksie van die leser sou kon wees: En wat nou? Is dit die einde? Die verhaal eindig sonder die verskaffing van inligting wat

bevredigend kan lig werp op die afloop van Frannie se daad. Hiërdie informasie (die bevestiging van sy verworwe blindheid) kom wel later ter sprake in “Sonskyn” (ook in “Hangkas” (47-48)), sodat “Sweisbril” se sluiting eintlik óór verhaalgrense heen bewerkstellig word, maar op sý beurt eindig ook “Sonskyn” onderbeklemtoon en in die lug. Aan die einde van “Sonskyn” sit die leser nog met vrae rondom die konfrontasie tussen Frannie en sy broer Theo (sien afdeling 3.2.3) na aanleiding van die aanname in “Hangkas” dat Gill en haar swaer ’n seksuele verhouding gehad het. Boonop is daar die onderbeklemtoonde aanduiding in “Sonskyn” dat Frannie nog gevoelens van wrok teen Gill koester, vergelyk sy verwerping van die skaapvelbaadjie wat Gill vir hom hospitaal toe gebring het (155) – ’n baadjie “wat sy pa vir hom gegee het net voor hy en Gill getroud is” (152) en wat hy dus met hulle gebroke huwelik assosieer. Hierdie aspekte wil onseker-huiwerig na vore tree as daar in “Plaashek” blykbaar terloops verwys word na ’n gesinsmoord “op ’n kleinhoewe buite Kroonstad” (64) (vergelyk afdeling 3.2.3), so asof die volle “Sweisbril”/“Sonskyn”-verhaal moontlik nog vertel moet word. Verder blyk dit op die laaste bladsy van “Sonskyn” dat Frannie se posisie nie verander het ten opsigte van die harde werklikheid wat geheers het vóór sy daad van frustrasie nie; hy word steeds gekonfronteer met die ongemaklikheid van sy gebroke huwelik en hy word steeds omring deur die alledaagse en die onervulde, vergelyk die tergende ironie en ontnugtering in die slotsin: “...terwyl die son oor bome en skoolbusse en ice cream-manne en godweetwatnog skyn” (155). Die son skyn vanselfsprekend oor alledaagse dinge terwyl Frannie dit nie kan aanskou nie, so natuurlik soos dit veronderstel is om te wees. Die basiese van hierdie patroon, naamlik positiewe voornemens of vooruitsigte (vergelyk Frannie se opgewondenheid rondom die sonsverduistering), gevolg deur katastrofe en ontnugtering (vergelyk sy blindheid), vind sy pad na die ander verhale.

Sowel Jeffrey (“Grasperk”) as Heinie (“Vosperd”) neem hulle voor om goeie ouers en eggenote te wees, maar loop hulle na die dag se afleiding vas in onaangename huislike omstandighede, sodat hulle voornemens gefnuik word en die verhale in hierdie opsig onopgelos en in frustrasie eindig. “Grasperk” eindig waar Sakkie, wat vir ’n oomblik die geselskap van die ander mense om die swembad verlaat het om sy dertig-nul-ses uit die motor te gaan haal, sy geweer vir Jeffrey aangee en dié dit dan besigtig: “Die geweer voel lekker in sy hande. Dis net die regte gewig, reken hy” (93) en daarmee volstaan die verhaal. Hierdie slot kom baie stomp voor, asof die verteller die storie net skielik laat vaar het (vergelyk Venter 2000). Dis verder asof daar iets onheilspellends in die teenwoordigheid van die geweer en die woorde “Dis net die regte gewig” is, maar die relevansie hiervan met betrekking tot die neiging van sommige verhale in die bundel om tragiese wendings te neem (vergelyk die moontlikheid van verkragting en moord in “Visblik”, blindheid in “Sweisbril” en ’n motorongeluk in “Teerpad”), blyk onseker – ook die verwysing na ’n gesinsmoord in “Plaashek” blyk eerder te sinspeel, indien enigsins, op ’n verdere kulminasie van gebeure in

“Sweisbril” en “Sonskyn”. “Grasperk” se slot wil eerder meer sin maak as dit beskou word binne die raamwerk van ’n soort sikliese vertelling: die verhaal begin onder andere met verwysings na gholf en die bevrediging wat Jeffrey daaruit put as ontvlugting uit sy wêreld van harde werklikhede (vergelyk “Dit maak dat ek ontspan” (82)). Dit blyk egter in die verhaal dat Jeffrey en sy vrou stry gekry het oor ’n setstok wat sy meen hy onnodig gekoop het (87), sodat daar by implikasie ’n wolk van onenigheid en frustrasie oor sy gholfspelery hang. Wanneer die onderwerp van jag en gewere (’n ander, tradisioneel manlike tydverdryf – sien afdeling 3.1.3) dan op die laaste twee bladsye van die verhaal ter sprake kom, vind Jeffrey se belangstelling en bewondering van die geweer simboliese aansluiting by ’n soeke na innerlike vervulling (vergelyk sportsoorte as ’n middel tot ontvlugting). In hierdie opsig sou “Grasperk” se slot sinspeel op die hoofkarakter se volgehoue soeke na vervulling, of dan die onderliggende teenwoordigheid van onvervuldheid en frustrasie as ’n deurlopende aspek van die karakters se lewens in *Sweisbril* (vergelyk afdeling 3.1.1.2). Steeds eindig die verhaal in die lug, aangesien hierdie frustrasie nie opgelos word nie en Jeffrey nie ’n verlossende epifanie beleef nie. In “Vosperd” blaas Heinie aan die einde van die verhaal die aftog nadat hy die hele naweek sy vrou probeer gelukkig hou het en sy lyf goeie eggenoot en vader probeer hou het (sien afdeling 3.1.3). Wanneer die ponie, wat sy seun by ’n plaasstal bewonder, se naam egter ooreenstem met dié van ’n kelnerin by die ontkleekklub waar Heinie vroeër die week saam met sy vriend Kalla was en sy seun boonop soortgelyk op dié naam reageer as wat Kalla daarop in die klub gereageer het – Kalla het bewonderend gesing, “Linda, Linda, jy is my nooi. Linda, Linda, jou tieties is so mooi” (135), terwyl Heinie se seun onskuldig op die ponie se naam gereageer het met “Linda, Linda, jy is so mooi” (141) – word Heinie herinner aan die harde werklikheid van die huwelik, die lewe en sy verantwoordelikhede, vergelyk sy siniese verwysing na die bewondering van ’n vrou as iets wat mettertyd opdroog as sy seun na aanleiding van die ponie vra, “Sy’s mooi, nè, Pa?”: “Ja, sê Heinie. ‘n Perd waarop mens oor die rand van die bult kan ry.’ ... ‘Kom, loop roep julle ma, ons moet huis kry’” (141). Op pad huis toe vra sy vrou of hulle nie deur Somerset-Wes kan terugry om na die liggies (Kersversierings) te kyk nie, maar ’n ontnugterde Heinie, wat geen erkenning kry vir sy opofferinge die hele naweek nie, sluit die verhaal af met die woorde: “Ek is moeg, [...] môre is Maandag” (141). “Vosperd” eindig onderbeklemtoon en midde-in Heinie se moedelose frustrasie met sy omstandighede, soortgelyk aan die gebrek aan ’n verlossende epifanie in “Grasperk” hierbo.

So loop die mans in “Seeboei” se openhartige gekuiery by die hotel ook uit op onopgeloste ontnugtering in die branders. Na ’n aand van ontvlugting met drank en allerlei oppervlakkige praatjies word dit tyd om huis toe te gaan, maar in stede daarvan begewe die mans hulle in die branders voor die hotel in ’n soort kunsmatige spontaneïteit. As hulle in die water is, word hulle “vir ’n ruk lank eers weer stil” (99) terwyl die werklikheid van hulle onvervulde bestaan by hulle

insink. Anders as vroeër die aand toe hulle hul gemoedelik teenoor mekaar kon ontlaai en ontvlugting wou soek in elke moontlike inset (vergelyk “Skielik begin Dave te lag – die ander twee kyk vir hom – hulle wil weet hoekom hy lag” (96)), stem die karakters se besef dat hulle situasie nog net so ontmoedigend soos altyd is, hulle tot onbetrokkenheid, vergelyk “Dave [...] lag saggies. Niemand vra hoekom hy lag nie” (99). Die verhaal eindig in ontugtering as die karakter Giles, in ’n letterlike oriëntasie van hulle posisie, sinspeel op die mans se geestelike posisie binne die ontmoedigende werklikheid van hulle onvervullende en frustrerende lewens: “Wanneer hulle eindelijk omdraai om na die skyline van die stad te kyk, sê Giles: ‘This must be Africa.’ / ‘Ja,’ sê die ander twee pêre” (99). So eindig ook “Seeboei”: onderbeklemtoon, midde-in ontugtering en sonder die teenwoordigheid van ’n verlossende epifanie by die karakters – dit is asof die mans dobberend staan en wag dat hulle situasie homself op die een of ander wonderbaarlike wyse moet beredder, ’n uitkoms wat hulle deur die werklikheid en die einde van die verhaal ontnem word.

Ook “Huisvrou” eindig so uitsigloos soos wat dit begin het; Tertia se hoop en vooruitsigte, soos byvoorbeeld verteenwoordig in haar heimwee in ou foto’s (101), het net verder verdwaal agter egbreuk en fronte. Aan die einde van die verhaal woon sy haar dogter se troue by, maar in plaas daarvan dat dit vir Tertia ’n geleentheid van mooi herinneringe moet wees, is sy agter die fasade van geluk ’n emosioneel dooie en onvervulde mens, vergelyk “Almal lag wanneer die kamera sê kliek. Daar is diep lyne aan weerskante van haar mond en fyn plooitjies om haar oë – ’n mens kan dit op amper al die foto’s sien” (106-107). Agter die beelde van oppervlak-emosies wat deur die fotograaf se lens in fokus kom, word Tertia se wêreld van skyngeluk deurbreek deur die onderbeklemtoning van die slotparagraaf: “Sy haak by haar man in. Hy maak die deur vir haar oop. Die son val deur die blare van die akkerbome. Dis maar soos dit is – daar’s niks meer oor te vertel nie” (107). Die slotsin eggo die verlies aan beheer wat ook ander karakters met betrekking tot hulle lewens ervaar (sien afdeling 3.1.1.2), sodat die verhaal midde-in ’n gevoel van leemte eindig en die verteller as’t ware net ophou om te vertel, by gebrek aan hoop vir of die bereddering van Tertia se situasie.

In die verhaal “Pophuis” loop klein Sagrys se besoek aan Louanie se pophuis uit op ’n vernederende skrobbering – Louanie se ma druk hom onder sy skoppende protes teen die gras vas en lees hom sy leviëte voor nadat hy Louanie se hare met ’n kers geskroei het (27). In die verhaal is Sagrys juis die een wat hom as dapper voorhou: hy skree “‘Banggat!’” as sy vriend Karel agteruitspring vir ’n hoenderhaantjie (23) en in die pophuis probeer hy die meisies beïndruk deur warm kerswas op sy vel te drup (26-27). Sagrys reageer dan blykbaar op sy negatiewe ervaring deur in die nag teen die pophuis te gaan urineer (vergelyk die teenwoordigheid van nag as simbolies van insigloosheid). Te oordeel aan die duidelike, gedetailleerde beskrywing van Sagrys se omgewing op sy nagtelike roete

na die pophuis, dui die verhaal hier waarskynlik op die letterlike uitvoering van sy daad, vergelyk detail soos “Hy’t by sy kamervenster uitgeklim en die paar blokke verby die tennisbane en die laerskool tot by Louanie-hulle se huis gehardloop ... Die boom se bas was grof onder sy hande en die sinkplate van die hok koud onder sy voete ... Onder die oop venster van die hoofslaapkamer het hy gestop en geluister [...] Iemand het gesug en omgerol. Hy kon die tannie se parfuim en sweet en nog iets ruik” (29-30). ’n Ander interpretasie is dat die slotgebeure volledig in Sagrys se droom afspeel, vergelyk die sin waarmee die laaste gedeelte van die verhaal prominent begin: “Daardie aand het Sagrys gedroom” (29). In hierdie geval word die droomgebeure dan ’n onderbewustelike uitdrukking van Sagrys se frustrasie na aanleiding van die vernederende gebeure vroeër die dag, moontlik selfs met die implikasie dat hy sy bed natmaak. Hoe dit ookal sy, die patetiese van klein Sagrys se daad hier (droom of nie droom nie), as ’n reaksie op sy ontnugtering, is ’n soort antiklimaks aan die einde van die verhaal, wat dui op sy magtelose frustrasie en ’n onvermoë om homself te laat geld. Sagrys se innerlike stryd in sy eie klein wêreldjie word in die slotsin nietig, selfs bespotlik, opgestel teenoor die erns van die politieke stryd (“the Struggle”) rondom die gebeure van 16 Junie 1976 (Soweto), wat baie onderbeklemtoon die verhaal raam, vergelyk die openingsin, “Dit was winter ’76...” (21), en die slot van die verhaal, “Hy’t met sy kop teen die growwe hout van die raam geleun, sy broek laat sak en gepie. / Dit was die 16de Junie van daardie jaar” (30). Die verwysing na 16 Junie in die slotsin, direk na die beskrywing van Sagrys se patetiese daad in die vorige paragraaf, wil dus onderbeklemtoon inspeel op insigloosheid (vergelyk weer die openingsin: “...Sagrys het eintlik maar fokkol van fokkol af geweet...” (21)) en die nietigheid of nutteloosheid van die seun se reaksie beklemtoon binne die groter (politieke) konteks in Suid-Afrika. Soos met die ander verhale hierbo, eindig ook “Pophuis” dan vir die hoofkarakter midde-in ontnugtering en frustrasie.

In “Hangkas” loop Dan se hoopvolle vooruitsig uit op groot teleurstelling as sy pa nie opdaag vir sy mondigheid nie. Sy teleurstelling is gesetel in ’n intense behoefte aan sy pa, ’n behoefte wat in die verhaal ’n klimaks bereik in die slotparagrafe as Dan wegglied van die verjaardagvieringe en in die hangkas gaan klim waarin hy altyd klim as hy “naby” aan sy pa wil wees, omdat sy pa se reuk nog in die klere is, vergelyk “Hy het die das gekry waar dit nog, soos altyd, agter in die hangkas gehang het. Vir ’n hele ruk het hy dit teen sy neus gedruk en diep asemgehaal” (50). Die verhaal eindig waar hy, na die verloop van heelwat tyd in die kas, die stem van ’n dogtertjie hoor, waarop hy antwoord, ““Ek ry lift. Ek gaan op”” en dan “vooroor [...]tiep met sy vingers nog lossies om die das se knoop” (50). Dan se beskonke verwysing na ’n hyser is ’n teruggryping na gelukkiger tye toe hy nog klein was (sien afdeling 3.1.1.2.2) en eggo dus sy behoefte aan geluk te midde van teleurstelling en frustrasie. “Hangkas” eindig dan ook sonder die teenwoordigheid van ’n verlossende epifanie vir die hoofkarakter. Dan se hoop en uiteindelijke teleurstelling word

weerspieël in “Roltrap” as klein Henri se pa nie opdaag vir ’n belangrike afspraak nie. Beide verhale eindig met ’n onderbeklemtoonde kreet van verontregting, met hulle situasies eerder gekompliseer as opgelos. In afdeling 3.1.1.2.2 het die slottoneel en ook spesifiek die slotsin in “Roltrap” reeds aan bod gekom in ’n bespreking van die jong karakter se intense behoefte aan geestelike sekuriteit. Vir die onthalwe van deeglikheid word dieselfde punte weer hier aangeraak. Wanneer Henri se geskeide pa nalaat om hom na skool op te tel vir hulle gereelde afspraak, wend ’n teleurgestelde Henri hom tot die bekendheid van die winkelsentrum waarheen sy pa hom gereeld neem. In sy soeke na sekuriteit vorm Henri ’n direkte assosiasie tussen die selfvertroue en opwinding wat hy in sy pa se teenwoordigheid ervaar en die bekendheid van of vertrouwdheid met die plekke waarheen sy pa hom neem. In die slot van die verhaal word die roltrap (as fokuspunt), en dít waarheen die roltrap hom neem, ’n vergestaltung van Henri se behoefte aan sekuriteit, vergelyk sy kinderlike sekerheid: “Bo, weet hy, wag Antjie Somers, ’n alien of ’n engel, met ’n groot geel ballon net vir hom” (56). Die woorde “Antjie Somers, ’n alien of ’n engel”, met die betekenisinhoud van bangmaak- of vreemde figure in kostuums, blyk hier te sinspeel op Henri se behoefte aan dapperheid, asof om met sy konfrontasie van dié figure vir homself in sy pa se afwesigheid hierdie dapperheid toe te eien. Die teenwoordigheid van die kostuumfigure sinspeel ook op Henri se droom om Disney World toe te gaan (52, 53), sodat hy dan by gebrek aan die ware Jakob en die persone om hom daarheen te neem (vergelyk die teleurstellende versuim van sy pa om op te daag), sy eie Disney World-ervaring probeer skep. Die verhaal sny egter uit voordat die leser kan uitvind of Henri wel sy ballon gaan opeis het en wat daarna gebeur het. In hierdie opsig eindig die verhaal stomp, sodat Henri se droom, sy hoopvolle dapperheid en behoefte aan sekuriteit dringend in die lug hang soos die prikbare geel ballon in sy kop.

In “Wolfram” is Benji opgewonde oor die vooruitsigte van ’n nuwe werk, maar ook dié laat hom steeds onvervuld. Hy word boonop gekonfronteer met sy hunkering na ’n lugwaardin (Lynn) wat hy vroeër geken het en aan wie hy gereeld dink as hy ’n vliegtuig sien. Sy besorgdheid oor ’n stukkende vliegtuigbaken in die omgewing word dan ’n uitdrukking van hierdie hunkering, waarop hy reageer deur ’n enorme raam met liggies vir die Kerstyd-straatversierings te prakseer. Die verhaal sny egter uit op die moment dat Benji die straatversierings, in ’n soort toewyding aan Lynn, aanskakel – “Hy maak sy oë toe en sien die rooi en groen vlerkliggies van ’n Boeing. Dan haal hy diep asem en swaai die switch” (128) – asof om hom (en die leser) daarmee die impak van die oomblik wat moet volg, te ontnem. Die tegniek van uitsnyding word hier effektief aangewend as ’n inspelings op die onvervulling van die karakter Benji. Die aspek van ontneming (’n sentrale lyn deur die bundel) word in die slot ingebou, letterlik deurdat die teks uitsny op daardie oomblik dat die karakter ’n ligskakelaar áanskakel waarmee hy juis wil verlig (vergelyk die kontras wat geskep word deur die donker skerm van ’n TV-stel wanneer die beelde skielik wegsny). Hierdie uitsnyding

het 'n simboliese implikasie: die ironie van die karakter se vasgevangde, onervullende bestaan, dat hy juis lig (insig en vooruitsigte) ontnem word terwyl hy dit in sy lewe nodig het. Die tegnieke van uitsnyding of verswyging en onderbeklemtoning word soortgelyk toegepas in die ander verhale in die bundel. Vir die karakters spel dit deurgaans 'n patroon van gefnuikte vooruitsigte of die voortduur van onervulling en insig- en uitsigloosheid (vergelyk die gebrek aan 'n "verlossende epifanie").

Ook die oorblywende verhale volg hierdie patroon van gefnuikte vooruitsigte. Die opwinding van "Teerpad" se huweliksonthaal en die vooruitsig van Paul en Karla se wittebrood word hul deur 'n motorongeluk ontnem, laasgenoemde so onderbeklemtoon beskryf, dat dit in 'n groot mate slegs af te lei is uit die bundelkonteks – daar word nie eksplisiet in die slot van 'n motorongeluk vertel nie, vergelyk "Julle't baie reëlins gehad,' sê hy. 'Dit was 'n mooi troue.' / Rondom hulle rol die natgedoude, groen heuwels in die eerste lig van die son. Hulle kan net-net nie die see ruik nie" (147). 'n Teksinterpretasie wat hier 'n motorongeluk inlees, sou in die geval van die verhaal se geïsoleerde verskyning moontlik verlore kon gaan. Binne die bundel se totale konteks blyk so 'n ongeluk egter 'n meer verantwoordbare interpretasie te wees. 'n Voorkennis van die aspek van ontneming (dit wil sê gefnuikte vooruitsigte) wat in elke verhaal ingebou is, speel hier 'n beduidende rol, vergelyk Botha se fyn weerkaatsing van 'n sin wat redelik vroeg in die verhaal voorkom, "'n Uur of twee later was hulle op pad na die groot, blou see" (142), met die slotsin van die verhaal, "Hulle kan net-net nie die see ruik nie" (147) – let op die duidelike negering in die slotsin as 'n leidraad met betrekking tot ontneming. Hierby kan ook gereken word dat die sentrale rol wat alkohol regdeur die bundel speel, ook in "Teerpad" self ter sprake sal wees: "daar was baie drank op die onthaal", "twee van Paul se vriende het gehelp om hom in die motor te laai" (142) en "Ag, almal was dronk" (143). Dit wil voorkom of Paul (wat baie op die onthaal gedrink het) op die voorlaaste bladsy van die verhaal die stuur by Karla oorneem: "Wanneer hulle by die volgende Ultra City stop, vra Paul of sy nie wil hê dat hy vir 'n ruk lank bestuur nie" (146). Laastens blyk die teenwoordigheid van die sig-motief in die gestalte van die sonopkoms ('n gevaarlike tyd van die dag om te bestuur as gevolg van belemmerde sig) in die slotparagraaf ook 'n aanduiding te wees dat so 'n motorongeluk in die slot in te lees is. Uiteindelik het die hele bundelkonteks dan 'n rol te speel in die inlees van 'n ongeluk aan die einde van "Teerpad", maar in sigself eindig die verhaal onderbeklemtoon en in die lug, weereens asof die verteller net ophou vertel en daarmee sy karakters (en die leser) van 'n epifanie wil ontnem.

In aansluiting by hierdie geïmpliseerde slot van "Teerpad" is dit belangrik om te verwys na die onderbeklemtoonde, afgesnyde slot van "Visblik", wat op sy beurt weerkaatsing vind in 'n korresponderende kruisverwysing in "Bankroof" (70-71) wat wil bevestig dat Basil en Charlie

(“Visblik”) se visvanguitstappie ’n katastrofiese wending geneem het. Die hoofkarakters is besig om vis te vang as hulle ’n naakte blinde meisie in die water opmerk en die volgende oomblik is hulle by haar in die water en die verhaal eindig met die woorde, “Charlie sak eerste onder die water in, dan Basil se kop ook. Hulle steek hulle tonge lank uit om die vransk rivierwater te kan proe” (20). Die onderbeklemtoonde aard van hierdie slot laat die leser met vrae, soos Venter (2000) aandui: “Wat gebeur, gebeur eenvoudig. Of juis nie so eenvoudig nie. Wat doen hulle presies? Speel hulle met haar soos met ’n vis aan die lyn? [...] ’n Verkragting? Moord?”. Die verhaal sluit sonder om hierdie vrae eksplisiet te beantwoord, alhoewel die genoemde kruisverwysende gedeelte in “Bankroof” wel antwoorde probeer bied en só van die onsekerheid probeer oplos. Dit blyk dat die blinde meisie wel verdrink het en dat Basil en Charlie volgens die eindgebeure in “Visblik” hiervoor verantwoordelik kan wees. Asof om opnuut onsekerheid te saai, maak die karakter Douw die twee se vermeende betrokkenheid af as onsin, vergelyk ““Die polisie wou net by hulle hoor of hulle iets gesien het...”” (71). Die aansluitingspunt met die interpretasie van “Teerpad” se slot hierbo, is dat die bundel se verhale op grond van hulle ooreenkoms ten opsigte van onopgeloste, negatiewe verwickelinge geneig is om die verwagting van tragedie by die leser te skep. Soos vele ander *Sweisbril*-verhale hang ook die uitkoms van “Visblik” in die lug.

In “Plaashek” bevind Jans hom in ’n finansiële verknorsing en het hy boonop nie ’n heenkome nie. Ná sy uitsetting uit ’n mynhuis swerf hy met sy stasiewa na die Karoo op ’n pelgrimstog na die plaas van sy jeug naby Richmond waar hy goeie tye saam met sy oupa-hulle deurgebring het (vergeelyk 58, 66). Om geld te spaar, bly hy oor in goedkoop hotelkamers, maar slaap ook in sy motor. Jans land egter by nóg ’n doodloopstraat aan: die plaas het hopeloos agteruit gegaan en die opstal is ’n ruïne. In ’n poging om sin te maak van sy benarde lewensomstandighede word sy droom van ’n stukkie grond van sy eie ’n desperate kleinood waarvoor hy finansiële nie opgewasse is nie. Nogtans reageer hy op eiendom-advertensies in die koerant en terwyl hy voortwoeker met sy irrasionele droom word die bietjie geld wat hy nog oorhet al hoe minder. Na nóg ’n hopelose oproep eindig die verhaal onderbeklemtoon met die woorde: “Hy voel in sy broeksak na nog ’n muntstuk. Sy broeksak is leeg” (66). Op ironiese wyse word Jans se poging om aan die werklikheid van sy ellende te probeer ontglip juis ru gedwarsboom deur daardie werklikheid self in die vorm van sy geldnood. “Plaashek” eindig gevolglik ook midde-in ontnugtering, sonder die teenwoordigheid van ’n verlossende epifanie. Jans is ’n gestrande figuur waarvan die verteller hom ineens onttrek.

Ook die opwinding van Johannie se tuiskoms in “Grensdraad” speel af teen die agtergrond van sy komende dood, soos blyk uit die openingsparagrafe, vergelyk “Gwen gaan nog gereeld om blomme op die graf te sit en Ewie kon homself nog nooit sover kry om die scrambler onder die

afdak te verkoop nie...” (108). Wanneer hierdie gedeelte ’n paar paragrawe later weer geaktiveer word in ’n bevestiging dat dit na die karakter Johannie verwys (vergelyk “Onder die afdak het die seil wat oor die scrambler gegooi is, ’n lang skaduwee getrek. Hy kon die olie uit die masjien ruik en was skielik bly dat hy by die huis is” (109)), hang die gegewens van die openingsparagrawe oor die res van die verhaal, wat dan die storie vertel van Johannie, die dienspligtige, se laaste keer by die huis – die implikasie is dat hy waarskynlik gesterf het in militêre kontak. In die slot van die verhaal tree Johannie se ouers weer as die fokalisators op en, soos in die openingsparagrawe, sukkel hulle om berusting in hulle seun se dood te vind: Gwen herinner haar man aan ’n tyd toe hulle twee en die musiek al was wat saak gemaak het, vergelyk haar woorde as hulle wiegend dans: “‘Do you remember when we used to sing: ‘Sha la-la, la, la, la – sha, la, la, ti da?’ ... ‘Do you remember?’” (118). As Ewie die dans onderbreek en oor Johannie begin praat (“‘het jy geweet dat Johannie gerook het?’” (119)), trek sy vrou, in ’n gebaar van troos, hom weer aan die arm op om verder te dans. Veral treffend is die deernis wat Ewie se woorde, as ’n verslae, verlangende vader, in die slotgedeelte wek: “‘God, die aand na ons gehoor het [van Johannie se dood]. Ek het vir amper twee uur lank na net een dônerse stompie op daai stuk gras gesoek. [...] Wat sou ek daarmee wou maak?’” (119). “Grensdraad” eindig midde-in die onopgeloste hartseer en verlange van twee ouers na hulle gestorwe seun, ’n harde werklikheid waarmee die verteller hulle as’t ware los om in privaatheid berusting te probeer vind, onderbeklemtoon en sonder ’n verlossende epifanie.

Laastens; volgens Crous (2000) is daar in “Bankroof” sprake van ’n mislukte roof. Die teks meld egter nêrens eksplisiet dat Douw en Ryno inderdaad oorgaan tot die uitvoering van die bankroof nie. Maar Crous se interpretasie, as een wat ’n tragiese afloop van die verhaaldebeure veronderstel, sou wel korreleer met die bundelkonteks wat ook katastrofes in ander verhale wil laat inlees (vergelyk die motorongeluk in “Teerpad”, die implikasie van Frannie se blindheid in “Sweisbril” en die aanranding in “Visblik”), sodat die werklikheid van ’n roof nie heeltemal uitgesluit kan word nie. Verder bied “Bankroof” wel verwysings na gesprekke waar die moontlikheid van ’n roof aangeroe word, alhoewel dit aanvanklik skertsenderwys blyk te wees (71). Daar is toenemende aanduidings dat Douw-hulle ook ernstiger met die bankroof-idee omgaan, vergelyk die groter diepte in hulle gesprek wanneer hulle vrouens nie by is nie: “‘Is jy ernstig oor die idee van ’n bankroof?’ / ‘Ek weet nie,’ sê Douw, ‘maar vanmôre het ek die weierste goed opgelet ... waar die kameras sit; waar die security guard staan...’” (74). Dit word aangevul deur die gemerkte aandag waarmee Douw een van sy anekdotes onderbreek wanneer hy ’n bussie in sy truspieël opmerk: “‘Kyk,’ sê hy, ‘Fidelity Guard’” (77). Daar is ook in die verhaal die suggestie van die versameling van items waarmee ’n bankroof tradisioneel geassosieer word, soos broekiekouse (“‘Ek weet nie of ek dit oor my kop sal kan kry nie,’ sê Ryno ... ‘Ons kan vir ons nuwes koop,’ sê Douw” (73)) en later, kort voor die einde van die verhaal, ’n vlamsnyer (“Sonder om ’n woord te sê, laai Ryno ook ’n cutting

torch in die trollie” (80)). Dit is ook interessant om hier te let op die ingeboude sig-motief in Douw-hulle se inkopielys, soos verteenwoordig in ’n sonbril en oogdruppels (80) – vergelyk die implikasie van verdoemendheid wat die sig-motief in die slotparagraaf van “Teerpad” meebring, as ’n duidelike inspeling op insigloosheid, of dan die insigloosheid van ’n moontlike komende roof. Die slot van “Bankroof” self is egter onderbeklemtoon: soos genoem, bied dit nie eksplisiete bevestiging dat die roof wel gepleeg word nie. Dit verwys eerder onder andere skertsend na die katastrofiese gevolge wat so ’n bankroof vir Douw-hulle kan inhou, vergelyk die verwysing na Robbeneiland (81). Dít laat moontlik dan ook die deur oop vir ’n interpretasie wat nie die deurvoering van ’n roof insluit nie, in die geval waarvan die waargenome toename in die karakters se erns omtrent die moontlikheid van ’n roof (die verwysings in hulle gesprekke na ’n roof en die klaarblyklike voorbereidings daarvoor) bloot simboliese manifestasies van hulle frustrasies en onderliggende wensdenkery verteenwoordig. Vergelyk in hierdie verband ’n gedeelte op die eerste bladsy van die verhaal: “Dit is op ’n Vrydagaand (want Vrydagaande is tog die oorsprong van die meeste groot schemes) dat hulle op die gedagte van ’n bankroof kom” (67). Onderliggend aan hierdie sin blyk deur te skyn dat Douw en Ryno se gesprek geplaas is binne die raamwerk van ligsinnige Vrydagaand-praatjies as ’n middel tot ontvlugting ná ’n lang werksweek – vergelyk die verwysing na “die meeste groot schemes” as ’n moontlike sinspeling op vlugtige, (soms) bizarre idees sonder veel gewig. So beskou, word die karakters se gesprek in die slot van die verhaal bloot ’n wensdenkende geskertsery wat nie hóéf te sinspeel op die komende katastrofe van tronkstraf nie, vergelyk “Dit sal nogal lekker wees om op ’n eiland te kan bly, of hoe dink jy?” / “Solank dit nie Robbeneiland is nie” (81). Van belang hier is ook Ryno se slotwoorde tot die gesprek, “Voor Gôt, swaer Douw!”, as ’n aanduiding dat die gesprek op ligte trant geskied; dit is immers die slotwoorde van een van Douw se groteske anekdotes (vergeelyk 69) en aktiveer gevolglik ’n skeptiese benadering, ook by die leser. Verwysings in die teks wat sinspeel op ’n verhoogde erns en voorbereidings vir ’n moontlike roof, word dan ’n skynopbou wat in die slot ’n antiklimaks bereik. Die effek hiervan sou kon wees dat die karakters dan by wyse van spreke ontnem word van die mag om die roof te kan pleeg, sodat hulle praatjies uiteindelik maar net praatjies gebly het, wat op sy beurt sinspeel op die nie-opheffing van die karakters se lewensomstandighede van onvervulling en frustrasie. Hoe “Bankroof” se slot ook geïnterpreteer word, dit kom steeds onderbeklemtoon neer op ’n staat van onvervulling en uitsigloosheid vir die karakters en aangesien daar geen definitiewe uitsluitel blyk te wees oor die deurvoering van ’n misdaad al dan nie, hang die verhaal in die lug.

Uiteindelik kan ’n deurlopende lyn in die bundel bespeur word: die karakters se vooruitsigte word versuur, drade van positiwiteit rafel telkens uit tot ’n negatiewe afloop van sake; die karakters word gevange gehou deur hulle uitsiglose omstandighede en frustrasies. Gevolglik dien die sielkundige

se woorde aan Frannie in “Sonskyn” as ’n opsomming vir die karakters se stryd regdeur die bundel: “die lewe is nie ’n feëverhaal nie ... Moontlikhede, net moontlikhede, dis al wat ons het om mee te werk” (155). Aan die einde van sommige verhale sit die leser met vrae rondom daardie verhale, terwyl ander net bloot stomp of onaf blyk te eindig. Venter (2000) lug in verwysing na die verteller se onttrekking aan die einde van “Huisvrou” (“Dis maar soos dit is – daar’s niks meer oor te vertel nie” (107)) die volgende vraag: “Was ’n verhaal waarin die verteller bloot ophou om te vertel ooit ’n verhaal?” Binne die konteks van postmodernistiese verskynsels in die letterkunde (sien afdeling 2.2) en dié se gepaardgaande neiging om allerlei grense op te hef (vergelyk verhaal- en genre-grense), sou ’n mens in *Sweisbril* se geval hierop kon reageer deur te redeneer dat ’n groter verhaal hier teenwoordig is, naamlik die verhaal van die bundel. Die aangebode verhale van die inhoudsopgawe tree in werklikheid op soos vervlegte episodes binne ’n geheel, waarin die onderbeklemtoonde, onaf voorkoms van die verhaalslotte simboliese implikasies het. Die gebrek aan epifanie beklemtoon die karakters se insig- en uitsigloosheid, hulle heersende onvervulling en frustrerende magteloosheid, binne die spesifieke maatskaplike ruimte (en leemtes) waarin hulle hul bevind – aspekte wat herlei kan word na die outeur se groter doel met sy sketsing van gebroke lewens: medelye, begrip en insig. Hierdie argument word versterk deur die voorkoms van kruisverwysings tussen sommige verhale, soos in die volgende afdeling bespreek sal word.

3.2.3 Kruisverwysings tussen die verhale in *Sweisbril* as eenheidskeppende element in die bundel

Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, is nie bloot te kategoriseer as ’n samestelling van tematies verbandhoudende verhale (vergelyk *Die mooiste liefde is verby*, saamgestel deur Etienne van Heerden) of ’n bundel kortverhale in die tradisionele sin nie (vergelyk *Die trousseaukis* deur Annelie Botes). Hierdie bespreking dui reeds daarop dat die *Sweisbril*-verhale in ’n intiemer onderlinge verhouding met mekaar staan. ’n Prominente bundelaspek wat dít bo alle twyfel bevestig, is die *opheffing van verhaalgrense* deur die oorvleuelende verskyning van, veral, sekere bundelkarakters, sodat sommige van die verhale direk op mekaar inskakel. Wasserman (2000c) verwys na hierdie inspelings as “’n soort heen-en-weer-kaatsing van mekaar waarby daar elke keer ’n bietjie meer lig gewerp word op die karakters” – ’n verskynsel wat in ’n losse sin korreleer met die opbou van inligting en spanning in ’n roman (sien afdeling 2.1.2 vir ’n uiteenstelling van die algemene kenmerke van die roman).

In *Sweisbril* word verskeie karakters uit die 15 hoofverhale oorvleuelend by ander verhale in die bundel betrek. In die geval van “Sweisbril”/“Sonskyn” (sien afdeling 3.2.1 vir ’n motivering van hierdie samevoeging) is daar selfs sprake van ’n volledige voortsetting waar die eerste (deel van die) verhaal geëindig het.

In “Bankroof” (70-71) word terugverwys na Basil en Charlie se visvanguitstappie wat in “Visblik” beskryf word. Die leser kry nuwe stukkies inligting wat vroeër in “Visblik” verswyg is, byvoorbeeld die naam van die rivier, Breërivier (vergelyk Worcester se blindeskool), en die vanne van karakters, naamlik (Charlie) Marais, (Basil) Meintjies, ook (Sampie) Naudé (11, 70). Verder blyk dit dat die blinde meisie verdrink het en dat Basil en Charlie waarskynlik oor die insident ondervra is. “Bankroof” bevat ook ’n anekdote oor Basil-hulle se uitstappie (70), waarvolgens een van vier palings toe ’n pofadder was. Van die pofadder is daar geen sprake in “Visblik” nie, maar van die vier palings wel (18), sodat dit ’n versweë deel van die uitstappie kan wees. Dit is egter meer waarskynlik te koppel aan die sin wat karakters probeer put uit die oorvertel van stories (vergelyk Jeffrey se aanpassing van vertellings in “Grasperk”).

In “Sonskyn” kry “Visblik” se muskietgrap (18-19) ’n nuwe, gevarieerde voorkoms. In “Visblik” sit Basil en Charlie langs die Breërivier en visvang as die een ’n grap vertel waarin twee groot muskiete hulle mensprooi in ’n tent met mekaar bespreek in verstaanbare mensetaal: “Sal ons hulle hiersó of buite eet?”, waarop die ander muskiet reageer met “Eerder hier binne – buite sal die grotes hulle net by ons afvat!” (19). In “Sonskyn” droom Frannie: “By Parys maak hy lyntjie nat en kyk hoe die laatmiddagson die water van die Vaalrivier [vergelyk reeds die verskil in riviername] breek. ‘Ons sal ons vannag moet spuit,’ sê sy broer Theo, ‘hier bo is die muskiete so groot, hulle steek jou nie – hulle slaan sommer jou kop af en down jou’” (149). Daar is ’n voor-die-hand-liggende wisselwerking tussen dié grap soos dit in “Sonskyn” in Frannie se kop afspeel en die vroeëre weergawe daarvan soos dit in “Visblik” deur Charlie vertel word – in die lig van die vele ander kruisverwysings in die bundel, dikteer die literêre konteks dat die outeur verskillende dele van sy teks op mekaar betrek in ’n doelbewuste opheffing van verhaalgrense. Dit is egter interessant dat nóg Charlie-hulle betrek word in “Sonskyn” en nóg Frannie-hulle betrek word in “Visblik”, want waar ánder kruisverwysende gedeeltes ookal in die bundel voorkom (vergelyk die wisselwerkende verspreiding van ou én nuwe inligting oor karakters in ander verhale, ook ten opsigte van Jeffrey se aanpassing van “Bankroof”-anekdotes in “Grasperk”), is daar altyd ’n direkte verwysing in die teks na die betrokke karakters of verhaalruimtes uit ander verhale, sodat daar as’t ware erkenning gegee word aan die konteks van ander bundelverhale en die bestaan van dié karakters waarna óór verhaalgrense heen verwys word (later in hierdie afdeling weer aangeraak). Hierdie “erkenning” is nie teenwoordig met betrekking tot die gedeelte (alhoewel gevarieerde) muskietgrap in “Visblik” en “Sonskyn” nie. Hierdie onverwagse oorvleuelende gebruik van die grap blyk egter verantwoordbaar te wees: dit word geregverdig deur die toestand van trauma waarin die karakter Frannie in “Sonskyn” verkeer, naamlik disoriëntasie en skok (vergelyk “Eers na die tweede of derde week het hy begin slaap, en daarna begin droom” (149)) – sodat ’n gedeelte uit een van die verhale as’t ware asof in ’n droom of hallusinasie ronddryf in ’n ander, blykbaar

onverwante verhaal en die skrywer uiteindelik deur middel van hierdie grensopeffende tegniek net weereens die groter eenheid in die bundel bevestig. Hier kan ook verwys word na die voorkoms van “Moodley”, as ’n stereotipiese Indiër-van, in anekdotes in sowel “Sweisbril” (34 e.v.) as “Hangkas” (46).

In “Hangkas” word die leser in ’n anekdote (47) meegedeel dat Frannie, wat die hoofkarakter in “Sweisbril” is, blind geword het en, vir die eerste keer, dat hy in Kroonstad woon (47, 50). Die aanname word ook gemaak dat Frannie en Gill uitmekaar is oor haar seksuele verhouding met sy broer (48), wat vir die leser dalk vreemd mag voorkom as in ag geneem word dat Frannie sý aandeel in die garage aan sy broer, Theo, verkoop het nádat hy en Gill uitmekaar is (31) en dat daar blykbaar geen direkte aanduidings uit die broers se gesprekke in “Sweisbril” en “Sonskyn” is van so ’n versuurde verhouding nie. By nadere beskouing van sekere onderbeklemtoonde gedeeltes in “Sweisbril” wil dit egter blyk dat hierdie aanname ’n haalbare interpretasie word, soos voorts aangevoer sal word. In die eerste plek word ’n “affair” (as sodanig) deur die teks gesuggereer ná Frannie se tevergeefse poging om Gill by haar werk gesien te kry: “[Frannie] klim weer in die motor en laat sak sy kop teen die stuurwiel. Só, op daardie selfde plek, het hy die vorige keer ook gesit. Hy was ’n week lank vir sake in Johannesburg [...] Hy het gouer as verwag sy sake afgehandel en ’n dag vroeër, die middag laat, op die dorp aangekom [...] Hy het gewet dat Gill baie keer na werk eers moes opcash en het deur ’n skreef in die gordyn geloer. Hy kon die twee se weerkaatsings in al die spieëls sien” (39). Vergelyk hier die aanduiding van die herhaling (“die vorige keer”) van groot teleurstelling – die groot teleurstelling as Frannie besef dat hy nie eers ’n kans gegun gaan word om sy kinders te sien en saam met hulle die opwinding van die sonsverduistering mee te maak nie, aktiveer sy herinneringe aan die oomblik toe hy met skok en teleurstelling ontdek het dat sy vrou hom verkul. Verder, die feit dat Frannie weg sou wees vir ’n vasgestelde tyd (’n week) en toe ’n dag vroeër teruggekom het (dus onverwags), suggereer hier die teenwoordigheid van ’n verrassingselement, vergelyk die implikasie van skok in die sin “Hy kon die twee se weerkaatsings in al die spieëls sien” (39), waar “al die spieëls” dui op ’n vermenigvuldigde weerkaatsing en dus ’n soort óorbeklemtoning van die toneel as ’n verblindende werklikheid, soortgelyk aan die teenwoordigheid van ander verblindende lig- en sigverwante motiewe in die bundel (sien afdeling 3.1.2). In die tweede plek blyk dit dat daar wél in “Sweisbril” van Frannie se kant af sprake is van ’n konfrontasie met sy broer, ’n aspek wat baie onderbeklemtoon in die verhaal teenwoordig is. Redelik vroeg in “Sweisbril” konfronteer Theo vir Frannie met laasgenoemde se haglike lewensomstandighede ná hy en Gill uitmekaar is (Frannie drink en lê heeldag in die huis rond): “‘Jy is besig om alles weg te dôner.’ / ‘Neem jy my kwalik?’ het Frannie gevra en Theo reguit in die gesig gekyk. / Theo het weggedraai en gesê: ‘Kom, ek vat jou vir brekfis...’” (32). Van belang hier is Theo se vermydende gedrag en die woorde “reg in die

gesig gekyk” as potensieel intimiderende gedrag. Hierdie woorde trek aandag as dit weer later in die verhaal geaktiveer word wanneer Theo ’n grap vertel, vergelyk “‘Fokken lekker grappie,’ het Frannie, steeds laggend, gesê, en, *soos vroeër die oggend, vir Theo reg in die gesig gekyk*” (36) (my aksentuering). Die konteks waarin Theo die grap vertel, is ook van belang: die grap handel oor owerspel en daar is ’n aanduiding dat Theo eers huiwer voordat hy die grap vertel, asof hy moontlik ongemaklik is om die owerspeltema voor sy broer aan te roer (“Theo het eers stil bly staan en toe vinniger gestap om Frannie in te haal” (34)). In die lig hiervan sou die leser hom- of haarself verder die volgende kon afvra: Indien Theo dan wel die man was wat Frannie by Gill betrap het, dra Theo daarvan kennis of nie? – want indien Theo dit weet, word sy grap oor owerspel, en die eggenotes wat hulleself oor en weer op mekaar wreek (vergeelyk 35, 36) meer as net ironies; dit word blatant. En verder: Met hierdie scenario in gedagte, sou ’n broeiende konfrontasie tussen die twee broers moontlik kruisverwysend verbind kon word met die amper terloopse verwysing na ’n gesinsmoord buite Kroonstad in die verhaal “Plaashek”? (64). Binne die konteks van die groter verweefdheid van Botha se bundel en die oorvleuelings wat tussen verhale voorkom, val die naam “Kroonstad”, as die tuisdorp van die karakters in “Sweisbril” (vergeelyk bladsye 47 en 50), wel op as dit as ’n blykbaar onverwante gegewe elders in die bundel opduik. Dit wil uiteindelik tóg blyk dat daar waarskynlik waarheid steek in die aanname wat in “Hangkas” (48) gemaak word met betrekking tot “Sweisbril” en ’n buite-egtelike verhouding tussen die karakters Gill en haar swaer, Theo. Leidrade in hierdie verband word egter baie onderbektone aangebied.

In “Sonskyn” kry die leser ’n voortsetting van “Sweisbril” se gebeure: die bevestiging van Frannie se blindheid en verdere inligting oor wat met hom op die koppie gebeur het, hoe plaaswerkers hom daar gekry het en hy in die hospitaal beland het, asook sy nuwe werklikheid as blinde. Die karakters Gill en Theo, asook verdere inligting oor Frannie se kleintyd op die plaas en die kwesbare figuur ágter die karakter, kom ter sprake en vir die eerste keer word Frannie se van gegee: Hofmeyr (153).

“Plaashek” verhaal die armoedige bestaan van die karakter Jans, wat deur sy vrou verlaat is (sy het “amper al die goed in die huis” (57) met haar saamgeneem). Boonop word hy toe nog deur die myn uit sy huis gesit en moet hy noodgedwonge die leë huis agterlaat op ’n pelgrimstog na die Karooplaas van sy kleintyd. Dieselfde verhaal maak ook melding van Jans se buurman (58), Jeffrey, wat die hoofkarakter in ’n volgende verhaal, “Grasperk”, is. ’n Paar bladsye later verwys Jans se vervreemde vrou, Hannah, na Anne (Jeffrey se vrou in “Grasperk”), haar buurvrou toe sy nog saam met Jans gebly het: “‘Anne sê vir my jy’s weg’ ... ‘Nee, sy’t vir my gebel...’” (61). “Plaashek” verklap reeds vooruit dat Jeffrey en sy vrou, Anne, self stry gekry het, oor ’n “dônerse putter” (58). Jans en Jeffrey vind dan in mekaar ’n klankbord en troos hulleself met alkohol (58).

In “Grasperk” kom die karakter Jeffrey weer aan bod, soos genoem, as hoofkarakter. Dié verhaal bied dan ’n breër prentjie van Jeffrey se huwelik en die rol wat die setstok (87) (in terugverwysing na “Plaashek” (58)) en gholf daarin te speel het. Op sy beurt kom ook “Plaashek” se Jans dan ter sprake in “Grasperk”, aanvanklik net in die woorde, “Die huis langsaan staan steeds leeg. Die vertrekke lyk koel en donker deur die gordynlose vensters” (88) – dit blyk immers uit “Plaashek” dat Jeffrey en Jans bure is (58). Later in “Grasperk” word hierdie gedeelte weer geaktiveer in ’n direkte verwysing na Jans en sy dilemma (soos vroeër in “Plaashek” verhaal): “‘Het hier nog nie nuwe mense langsaan ingetrek nie?’ [...] ‘Shame, dit was darem sad van Jans-hulle.’ / ‘Nee,’ sê Jeffrey. ‘Die myn hoof hom darem nie so gou uit te gesit het nie’” (92).

In “Grasperk” (84, 85-86) word verder ook terugverwys na Douw Steyn, een van die hoofkarakters van “Bankroof”. Die leser kry hier by Jeffrey bevestiging van Douw se reputasie as ’n soort storievertel-legende, vergelyk “‘Ek het ’n pel op Oudtshoorn, Douw Steyn, groot storieverteller. As jy nog ’n ruk op Montagu bly, sal iemand jou wel van hom vertel.’ ... ‘Een van die stories wat hy vertel, is...’ ... ‘Ek vergeet altyd die snaakste stories’” (84). Jeffrey vervleg in “Grasperk” twee van Douw se stories in ’n treffende illustrasie van die manlike *Sweisbril*-karakters se gebondenheid aan eksterne prikkels – hulle soeke na lewensin en geluk deur byvoorbeeld aandag en respek op hulleself te probeer vestig, onder andere deur middel van grappe en anekdotes (sien afdeling 3.1.3 vir ’n bespreking van manlikheid en die ontmaskering daarvan in *Sweisbril*). Jeffrey se oppervlakkige sinsoeke hier het dan ’n bykomende invloed op die (on)geloofwaardigheid van Douw se stories in “Bankroof” – vergelyk die groteskheid van Douw se stories, sowel as die vervlakkende, rympie- of motto-agtige aard van die “legendariese” sin, “‘Voor Gôt, swaer Douw...’” (69, 81) of die gevariëerde vorm daarvan in “Grasperk”, “‘Gaar gort, swaer Douw...’” (84), as gevolg van die herhaling daarvan, twee keer in “Bankroof” en een keer in “Grasperk”. Die leser kry in “Grasperk” ook verdere inligting omtrent Douw en Ryno. Douw se vrou het hom gelos: “‘toe hy en Ryno een Saterdag by die huis aankom ... is al die banke wat voor die TV gestaan het net weg’” (86) – hierdie gebeure volg op die vertelde tyd in “Bankroof”, vergelyk: Douw-hulle vertrek Vrydag voor middagete (74-75) na die ongelukstoneel, slaap oor op Kraaifontein en vertrek vroeg die Saterdagoggend om rugby op Oudtshoorn (hulle tuisdorp, vergelyk bladsy 86) te gaan kyk.

Hierdie aaneenlopendheid wat geskep word tussen die verhale “Grasperk” en “Bankroof” (vergeelyk byvoorbeeld ook die direkte voortsetting van “Sweisbril” in “Sonskyn”), versterk die oorkoepelende eenheidsgevoel van die bundel; dit skep die indruk van vervlegte maar aaneenlopende karakterlyne wat by herhaling geaktiveer kan word en wat iets probeer weergee van ’n groter gemeenskaplike samehang (die parallelle bestaan van karakters binne dieselfde insig- en uitsigloosheid). Terselfdertyd skep sommige verhale, in hulle verbintenis met ander verhale, ook die indruk van

geografies oorvleuelende leefruimtes, soos die geval is met “Plaashek” en “Grasperk” waar die onderskeie hoofkarakters bure was (vergelyk die bespreking vroeër in hierdie afdeling). Uit die interaksie tussen die verhale “Bankroof” en “Visblik” blyk dit ook dat die hoofkarakters dieselfde tuisdorp (Oudtshoorn) deel, sonder dat “Visblik” ooit hierdie pleknaam meld, vergelyk Douw (“Bankroof”) se direkte verwysing na “Charlie Marais-hulle” en “Sampie Naudé *daar by die garage*” (70) (my aksent), terwyl “Visblik” duidelik vermeld dat ene Sampie ’n “diesel-mechanic” is en dat Basil by ’n garage werk (11). Ook in die opeenvolgende verhale “Wolfram” en “Vosperd” is daar sprake van ruimte-oorvleueling: in “Wolfram” was Benji ’n braaier by die *San Francisco Spur* in die Strand, waarna hy werk kry as ’n elektrisiën in Somerset-Wes (vergelyk 120), terwyl Heinie in “Vosperd” op Somerset-Wes woon en saam met sy gesin op ’n uitstappie na die Strand gaan (vergelyk 137). Dit is dan letterlik asof hierdie karakters se lewens kruis, alhoewel hulle mekaar nooit in die verhale ontmoet of meld soos in ander interakterende verhale gebeur nie. Verder bevind Benji en Heinie hulle ook losweg rondom dieselfde tyd op dieselfde plekke in die Somerset-Wes/Strand-omgewing – in beide verhale is Kersfees op hande (vergelyk 125 en 129 onderskeidelik), sodat die straatversierings waarna in “Vosperd” verwys word (“Is jy nie lus dat ons sommer deur Somerset-Wes terugry huis toe nie?” [...] ‘Dan kan ons die liggies kyk’” (141)) by implikasie dieselfde Kersliggies is wat ter sprake is in Benji se werk as elektrisiën by die stadsraad in Somerset-Wes. Boonop verwys beide verhale na Sir Lowry’s-pas en dieselfde padstal met ponies aan die voet van die pas: “Die wind is lekker in sy gesig terwyl [Benji] op ry teen Sir Lowry’s-pas ... [en terugskouend] dit was die middag nadat hulle na die ponies by die winkeltjie onderkant die pas gaan kyk het” (“Wolfram” (122)) en “Miskien daar by die farmstall in Sir Lowry’s-pas verby’ ... Terwyl Janine tussen die [...] ingelegde appelkose en draadkarretjies op die sementvloer van die winkel gaan rondkyk, stap Heinie saam met die kinders af na die ponies toe” (“Vosperd” (140)).

Afgesien van hierdie meer direkte oorvleueling van geografiese ruimtes in die bundel, is daar ook sprake van ’n kennisoorvleueling met betrekking tot karakters se uitgebreide leefruimtes, soos blyk uit die wisselwerking tussen die verhale “Grasperk” en “Bankroof” as die bykarakter, Sakkie van der Vyfer, bevestig dat hy wel al van Jeffrey se vriend, Douw Steyn, gehoor het, vergelyk “‘Ek het ’n pel op Oudtshoorn [...] As jy nog ’n ruk op Montagu bly, sal iemand jou wel van hom vertel.’ / ‘Ek het al die naam gehoor,’ sê Sakkie” (84) – Douw (’n hoofkarakter in “Bankroof”) se reputasie as ’n storieverteller loop hom vooruit in die groter omgewing van Oudtshoorn (vergelyk die relatiewe nabyheid van Montagu aan Oudtshoorn), terwyl die verhaal waarin hierdie gesprek plaasvind (“Grasperk”), hom op ’n derde ligging afspeel. Dieselfde effek word verkry in die interaksie tussen “Sweisbril” en “Hangkas” as die karakter Henkus aandui dat hy via ’n vriendin van ’n vriendin (vergelyk 48) gehoor het van “die brother van Kroonstad wat in laas week blind

geword het” (47) – met ander woorde Frannie van “Sweisbril”. Soos Sakkie met betrekking tot Douw in “Grasperk”, ken die karakters in “Hangkas” nie vir Frannie persoonlik nie, maar hulle dra wel kennis van hom deur middel van hulle uitgebreide leefwêreld.

Ofskoon die onderskeie verhale van Jaco Botha se bundel nie so streng binne dieselfde geografiese ruimte gesentreer is soos byvoorbeeld die verhaalruimtes in S.P. Benjamin se bundel *Die lewe is ’n halwe roman* (waar die verhale deurgaans afspeel in die Happy Valley-plakkerskamp) nie, blyk dit uiteindelik dat die wisselwerkende elemente in Botha se teks nogtans ’n sterk, oorkoepelende eenheidsgevoel in die bundel bewerkstellig. Die indruk word geskep van oorvleuelende en aaneenlopende karakterlyne tussen die verhale sowel as van ’n uitgebreide oorvleueling in baie van die verhaalruimtes in die bundel. Alhoewel nie elkeen van die 15 verhale spesifieke karakters of ’n spesifieke geografie deel nie, word dit, in samewerking met die vele ander faktore wat die bundel se karakters en ruimtes aan mekaar verbind, duidelik dat daar wél in *Sweisbril* sprake is van ’n groter, gemeenskaplike samehang binne die bundel, waarvan die lê van onderlinge verbande tussen die verhale maar een aspek is.

3.3 Die verteller as eenheidskeppende element in *Sweisbril*

In afdeling 3.2.2 het dit geblyk dat die verhale in Jaco Botha se bundel deurlopend geneig is om onderbeklemtoon en stomp te eindig, sodat dit die indruk skep van ’n gebrek aan sluiting. Dit wil meermale voorkom of die verteller ’n verhaal laat vaar en onopgelos in die lug laat hang (vergelyk Venter 2000). Hierdie waarneming wil reeds suggereer dat die verteller dwarsdeur die bundel ’n soortgelyke funksie vervul in die leser se interpretasie van die verskillende verhale asook die bundel as geheel. Deur die verhaalslotte stomp of onaf te laat, konfronteer die verteller sy leser met die werklikhede van die verskillende karakters (werklikhede wat, soos in hierdie hoofstuk aangedui is, saamgebind word deur ’n verskeidenheid van gemeenskaplike faktore): die leser word as’t ware die taak gegee om die verhale te voltooi, om los punte bymekaar te trek om sin aan die interakterende verhale en hulle slotte te gee, vergelyk Crous (2000) se opmerking dat Botha nie al die geheime weggee nie en die leser dikwels ’n verhaal moet lees en hêrlees. Daar is met ander woorde hiérin reeds die aanduidings van ’n verteller wat in die bundel ’n eenheidbewerkende rol tussen die verhale vervul.

By nadere ondersoek van die verteller en sy rol in die bundel, blyk dit verder dat *Sweisbril* dwarsdeur van ’n eksterne verteller gebruik maak: die vertelsinstansie staan deurgaans buite die verhale en is nie self ’n verhaalkarakter nie. Hierdie eksterne verteller tree konstant deur die bundel op as die primêre fokalisator. Dit is hiérin opmerklik dat die verteller dwarsdeur die werk die informele en kras taalgebruik van die karakters eggo, vergelyk “Dis Sagrys wat eerste die houpie

kerse onder in die rak ge-spot het ... Toe het die kers gebrand en almal was happy” (“Pophuis” (25, 26)); “Voor Dan se pa sy goed gevat en gefokkof het, het dit moeilik in die huis gegaan. Hendrik kon eenvoudig nie cope met ’n blinde kind nie...” (“Hangkas” (48)); “Hannah, sy vrou, het net nadat hy geboord is die kinders in die kar gelaai en gefokkof” (“Plaashek” (57)); “Vrydagoggend bel ’n connection van Douw en laat weet dat een van sy hotnots met ’n vrag teëls by Du Toitskloof af is” (“Bankroof” (74)); “Hy het die putter op ’n special by die Pro-Shop gekoop. Anne was befok daarvoor, het hom vir twee dae aanmekeer uitgekak...” (“Grasperk” (87)); “Vroegoggend was hy al in die van met ’n clipboard vol job sheets” ... “Vir twee weke werk hulle dat hulle kak” (“Wolfram” (121, 124)); “Dis ’n hele trek met surfboards, sambrele, ’n koelerboks en ’n mandjie agter in die *boot*” (“Vosperd” (138)). Om praktiese redes kan net ’n beperkte aantal voorbeelde hier aangehaal word. Die informele en selfs gelate trant van die verteller blyk ook die indruk te skep dat die verteller, binne die groter konteks van die bundel, in werklikheid meedoen aan die tradisie van oorvertelling (vergelyk grappe en anekdotes) waarmee karakters hulle in die bundel besighou, sodat die leser, soos sommige karakters, ook die toehoorder van anekdotes (die *Sweisbril*-verhale) word. In hierdie opsig doen die verteller dan mee aan “die opvatting dat om mense se verhale te vertel ’n soort koestering is” (vergelyk Wasserman 2000c), as ’n literêre vergestaltung van die outeur se selfopgelegde taak soos uitgedruk in sy voorwoord: “My bemoeienis is met die mense wat nie verhale het om te leef nie ... Oor hulle wil ek skrywe”.

Alhoewel die eksterne verteller op geen stadium homself identifiseer (byvoorbeeld met “ek” of ’n spesifieke eienaam) nie, bied sy anekdote-styl verteltrant telkens ’n groter bewustheid van hom as waarnemer – soos Van Luxemburg e.a. (1988:169) aandui, veronderstel die begrip “eksterne verteller”, as beskrywend van ’n instansie buite die verhaal/verhale, nie dat “er geen sporen van hem in de tekst te vinden zou zijn”. Selfs al noem die verteller nie homself nie, kry die leser steeds in sy kommentaar ’n indruk van sy opvattinge en eie agtergrond. Gesien as ’n enkele, deurlopende verteller, kan die *Sweisbril*-verteller op grond van sy taalgebruik en soms gelate houding gekoppel word aan dieselfde soort lae middel- tot werkersklas-agtergrond as die karakters (sien afdeling 3.1.1), ’n aspek wat korreleer met die verteller se genoemde meedoening aan anekdote-styl oorvertellings. Vergelyk in hierdie verband voorbeelde van die verteller se uitlating van eie perspektiewe asook aanduidings van ’n eie verbale deelname aan die proses van oorvertelling in die bundel (my aksentuering): “Dit was winter ’76 en Sagrys het *eintlik maar fokkol van fokkol af geweet...*” (“Pophuis” (21)); “[D]ie wyn en sy pyp het lank voor sonder al goed begin loop en, *let’s face it*, Dan, soos meeste switchboard operators, was *net so ’n ietsie meer as gefok in die kop*” (“Hangkas” (42)); “*Nee*, sy’t nie net vir Jans verlaat nie, sy’t amper al die goed in die huis [...] laat laai en gefokkof. *Vra maar die bure...*” (“Plaashek” (57)); “Dit is op ’n Vrydagaand (*want Vrydagaande is tog die oorsprong van die meeste groot schemes*) dat hulle op die gedagte van ’n

bankroef kom” (“Bankroef” (67)); “Niemand praat eintlik meer daaroor nie – dit lê agter hulle ... Goed, Gwen gaan nog gereeld om blomme op die graf te sit [...] maar hulle is okay. Mens kan tog nie op een plek stilstaan nie” (“Grensdraad” (108)); “Jis, hy was opgewonde. Sy suster [...] het hom gehelp om ’n CV te tik...”, “Altyd, as sy van die vliegtuie af gekom het, het sy by hom kom kuier [...] Mooi girl, daai Lynn” (“Wolfram” (120, 121)); “Frannie het in die son in gekyk en daarvan blind geword. Dit was maar ’n kakkerige stand van sake” (“Sonskyn” (148)).

’n Verskynsel wat boonop die idee versterk dat die verteller (op ’n groter skaal) meedoen aan die anekdote-tradisie van sommige van die karakters, is die invoering van ’n onverwagse dialoog midde-in die verhaal “Huisvrou”, waar twee stemme, wat sélf buite die verhaal staan, die hoofkarakter, Tertia, se situasie bespreek, die een stem ooglopend as die verteller van haar storie en die ander as ’n nuuskierige, ongeduldige toehoorder: “En só het dit dan begin. / Wat? Die ding met die klere en die potte en die toaster? / Nee. / Die affair met die sielkundige? / Nee. / Die terugkom na alles? Die regmaak van die dakteëls? Die? / Nee. / Wat dan? / Wag. / My jirre jissis, wat gaan aan met Tertia? / Wag, baby, sjjj. Moenie so oorhaastig wees nie” (104). Die “toehoorder” se verwysing na byvoorbeeld Tertia se betrokkenheid by haar sielkundige, as ’n aspek wat eers later in die eintlike verhaal (106) aan die lig kom, dui op die aanwesigheid van voorkennis, iets van ’n bekendheid met of belangstelling in Tertia se situasie as lid van ’n interakterende samelewing, en blyk daarmee die veronderstelde oorvertelling van haar verhaal in anekdote-vorm te bevestig. Ook die slotwoorde van “Huisvrou” wil dit bevestig: “Dis maar soos dit is – daar’s niks meer oor te vertel nie” (107), asof om daarmee ook die vroeër ingevoegde dialoog tussen die ongeïdentifiseerde stemme af te sluit.

’n Verdere aspek wat gemeld behoort te word met betrekking tot ’n ondersoek na deurlopende patrone in die bundel, is dat die eksterne verteller, as primêre fokalisator, ook gereeld die waarnemings of gevoelens van sekondêre fokalisators (hoofsaaklik hoofkarakters) in die onderskeie verhale verwoord. Dit wil dikwels in hierdie gevalle blyk of die verteller die woorde of gedagtegang van die karakters self weergee. Vergelyk in hierdie verband (my aksentuering): “Basil was *gatvol* vir die reuk van sigaretstompies, petrol en rubber. Die garage het hom *in elk geval al lankal ’n breek geskuld...*” (“Visblik” (11)); “Dan het gewonder of hulle dalk ’n program sou hê oor die man van Kroonstad wat so graag vir sy kinders *iets amazing soos ’n sonsverduistering* wou wys” (“Hangkas” (50)); “...Jeffrey het saamgestem dat dit *sommer baie kak styl van die myn* was [...] [Jans] wou eerder oor sy vrou *Anne se kak styl* praat” (“Plaashek” (58)); “Buite seisoen is dit okay, want dan is daar baie parkeerplek. Binne seisoen is dit ook okay, want dan is daar mooi girls wat op die sypaadjie verbyloop” (“Seeboei” (94)) – dié word in die volgende paragraaf gevolg deur die karakter Eddie se woorde, “Jesus, guys, kyk net hierdie mooi Indian Intombi – wie mis nou die

somer'..." (94); "'Soldier boy,' het *die vrou met die mooi tieties* gelag..." ("Grensdraad" (114)) – terwyl die verteller vroeër in die verhaal berig: "Sy't mooi tieties, het Johannie gedink..." (111); "Benji vat die *Playboy* by hom. Die een girl se oë *lyk nogal soos Lynn s'n*" ("Wolfram" (123)); "Fok dit,' sê Frannie terwyl die son oor bome en skoolbusse en ice cream-manne *en godweetwatnog* skyn" ("Sonskyn" (155)) – die verteller se "godweetwatnog" eggo hier die karakter se frustrasie en woede.

Uit die voorafgaande wil dit blyk dat die verteller dwarsdeur die bundel 'n soortgelyke funksie in die verskillende verhale vervul, selfs dat dieselfde eksterne verteller deur die loop van die bundel as primêre fokalisator optree. Hierdie aspekte blyk in pas te wees met ander deurlopende verskynsels in die bundel wat die verhale wil saamsnoer tot een groot, samehangende geheel.

3.4 Samevatting

Daar is geweldig baie aanduidings in Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, dat die teks as 'n uitgebreide geheel wil funksioneer. In hierdie geheel is daar sprake van allerlei wisselwerkinge wat die verskillende verhale op die een of ander wyse op mekaar betrek.

Aan die kern van die bundel lê 'n deurlopende maatskaplike tema: die ontnugterende werklikheid van gewone, onbelangrike mense, slagoffers en gevangenes van hulle eie omstandighede. Verweef met hierdie groter maatskaplike tema vind die leser ook ondergeskikte temas wat dit ten doel het om die maatskaplike tema verder uit te bou, naamlik die tema van insig- en uitsigloosheid – in die bundel gevorm deur 'n deurlopende motiefstruktuur van allerlei lig- en sigverwante objekte en onderwerpe (byvoorbeeld sonsverduistering, blindheid, sweisbrille, spieëls en ligte), wat simbolies verbind word met emosionele en intellektuele sig – asook die tema van ontmaskerde manlikheid, waarvolgens die manlike karakters binne die ontnugterende maatskaplike konteks van die bundel ontbloot word as antihelde en kwesbare, selfs patetiese figure. Saam verken hierdie temas die psige en kwesbaarheid van die karakters, hulle soeke na betekenis en die ironieë van hulle bestaan, op 'n wyse wat medelye of deernis wek.

Die bundel se uitgebreide eenheid word verder bevestig deur 'n paar strukturele aspekte: die funksie en konteks van eenwoordtitels, die feit dat die verhale as 'n geheel geneig is om te ontbreek aan 'n natuurlik sluitende slot (en eerder stomp en onderbektomtoon eindig), sowel as die lê van onderlinge verbande tussen die verhale en hulle karakters. Ook die verteller blyk konstant deur die loop van die bundel dieselfde op te tree en dieselfde funksie te vervul.

Met die inagneming van al hierdie faktore blyk dit uiteindelik dat Botha se bundel wel 'n baie intieme eenheid vorm – soseer dat die afbakening van *Sweisbril* as 'n kortverhaalbundel problematies word vanweë 'n oorvleueling tussen die kenmerke wat algemeen geassosieer word

met die roman en die kortverhaalbundel en die grens wat tradisioneel tussen dié twee vorme of genres gelê word.

HOOFSTUK 4: DIE UITGEBREIDE TEKSTUELE EENHEID IN S.P. BENJAMIN SE BUNDEL, *DIE LEWE IS 'N HALWE ROMAN*

Met die verskyning van *Die lewe is 'n halwe roman* laat in 1999 duik die woord “kortverhaalbundel” en ekwivalente benamings soos “versameling kortverhale” of “hierdie tien kortverhale” telkens op in resensies van S.P. Benjamin se tweede publikasie.⁴ Sommige van hierdie resensente wys egter daarop dat daar meer in die struktuur van die werk steek as dat dit net 'n bundel met kortverhale is. Viljoen (2000) verduidelik dat “dié boek êrens tussen 'n roman en 'n versameling kortverhale [lê] vanweë die wyse waarop die verhale [...] inmekaar vleg”, terwyl Hattingh (2000) verslag lewer van 'n groter eenheid waarin “die leser [...] uiteindelik self 'n oorkoepelende verhaal [moet] voltooi”. Odendaal (2000) brei hierop uit deur te verwys na 'n “milieu-samehang, die kruissnydinge van gebeure of situasies en herhaalde voorkoms van personasies” wat van die bundel “'n halwe roman” maak – 'n stelling waarmee hy die titel van Benjamin se bundel direk in die debat rondom die kategorisering daarvan betrek. Vanuit hierdie hoek beskou, lyk dit asof die titel deur middel van die woorde “halwe roman” moontlik opsetlik na die problematiese kategorisering van die boek (die probleemstelling soos uiteengesit in hoofstuk 1) verwys.

Die bundeltitel is wel direk te herlei na die gebroke – of *halwe* – lewens van die arm bruin gemeenskap in die Happy Valley-plakkerskamp, die figure rondom wie Benjamin se bundel draai. Hierdie karakters behoort tot daardie vergete, sukkelende weggegooides van wie meer bevoorregte mense “meesal slegs gerieflik gedistansieerd in koerante lees” (Hattingh 2000) en “wat dikwels nie deur die breër gemeenskap menswaardig geag word nie” (Viljoen 2000). 'n Goeie voorbeeld van hierdie ontnemde menswaardigheid is te vind in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”, waar 'n naamlose straatkind uitgebeeld word asof hy in werklikheid 'n hond is – die verteller verwys selfs op 'n stadium na hom as “die hond” (61-62). Wanneer die seun dan onder 'n vragmotor beland, reageer die bestuurder ook ironies met, “Kan die bleddie mense dan nie hul honde op die werf hou nie!” (62). In die bundel is dit egter die taak van die engele om menslikheid aan hierdie halwe lewens te verleen, soos die proloog verduidelik: “Die Meester skryf die Boek van die Lewe. Maar [...] omdat die Meester nie meer al die plekke self besoek nie, sit Hy met 'n klomp *halwe stories*. 'n *Halwe roman*. / En dis hoekom hy óns [die engele] nodig het” (10, my kursivering). Die verhale in die bundel is dan die engele se verslae aan die Meester, waarin die karakters by wyse van spreke heel gemaak word deurdat hulle lewensomstandighede – maar ook hulle binneste, hulle gedagtes en gevoelens (vergelyk Viljoen 2000) – vorm aanneem voor die leser.

⁴ Hier word verwys na die resensies van Scholtz (1999), Venter (1999), Hattingh (2000), Odendaal (2000), Potgieter (2000), Viljoen (2000), Wasserman (2000a).

Die andersins anonieme figure kry name en 'n lewe, met ander woorde, hulle word voorsien van 'n identiteit sodat die “halfheid” veroorsaak deur hulle anonimiteit opgehef word. Op hierdie manier wil die bundeltitel, *Die lewe is 'n halwe roman*, 'n opsommende stelling maak met verwysing na die sosiale en persoonlike omstandighede van die karakters, 'n aspek wat 'n deurlopende sosiale tema impliseer. Daar blyk egter 'n groter samehang in die bundel te wees as dat die verhale net tematies aan mekaar gebind word – om terug te verwys na Hattingh en Odendaal hierbo: daar is sprake van verhale wat inmekaar vleg en personasies wat herhaaldelik voorkom. (Dit is interessant om daarop te let dat die opskrif van Odendaal (2000) se resensie in *Die Volksblad*, alhoewel dit aan die redakteur sou behoort, na Benjamin se bundel verwys as sy “2de roman”. Moontlik is dít 'n weerspieëling van die eenheidsgevoel wat die bundel se verweefde struktuur by sy leser laat.)

In die lig van hierdie waarnemings wil dit voorkom of Benjamin se boek nie net bloot 'n kortverhaalbundel is nie, selfs nie net 'n bundel met 'n gemeenskaplike tema nie, want daar is aanduidings dat dit op 'n strukturele vlak die grense tussen kortverhaalbundel en roman wil oorsteek en dat daar 'n groter samehang in die teks te vind is. Hierdie hoofstuk sal hom wy aan 'n ondersoek na so 'n tekstuele eenheid, tematies en struktureel, en dan tot 'n gevolgtrekking probeer kom oor die problematiese kategorisering van die publikasie.

4.1 Die skep van eenheid in *Die lewe is 'n halwe roman* deur gemeenskaplike temas en motiefstrukture

4.1.1 'n Maatskaplike tema: Die gebroke, ellendige wêreld van 'n plakkerskamp

4.1.1.1 Die armoedige leefruimte in *Die lewe is 'n halwe roman*, gekenmerk deur aspekte van uiterlike verval en verwaarlosing, as eenheidskeppende element in die bundel

Die armoedige omstandighede en gepaardgaande ellende waarmee die inwoners van die Happy Valley-plakkerskamp daagliks gekonfronteer word, vorm die sentrale tema in Benjamin se bundel verhale. Hierdie armoede word in die loop van die bundel meer as net die proloog se oorsigtelike opmerkings – “maergathonde en vuilgesigkinders”, “skewe krotte en sinkdakskuilings” (10-11). Dít is indrukke wat van verhaal tot verhaal bevestig word, maar die vervalle toestand van die omgewing en die uiterlik verwaarloosde voorkoms van mens en dier, as fisiese, sigbare verskynsels van gebrokenheid, slaan ook 'n brug na die verval wat individue én die gemeenskap op sosiale en emosionele vlak kenmerk. Die vuilgesigkinders en modderspoelde krotte, die verwaarlosing en gebrek wat in individuele verhale waargeneem word, werp uiteindelik lig op die tekortkominge van die breër samelewing. So 'n waarneming veronderstel noodwendig dat die bundel as 'n eenheid gekonsipieer is. Die doelwit van hierdie afdeling is om bewyse hiervan te lewer.

Die ondersoek identifiseer verskeie deurlopende aspekte wat 'n bydrae tot die bundel as eenheidswerk lewer. Die ellendiges en die ruimtes wat hulle in die onderskeie verhale beset, het verskeie dinge gemeen. Dit behels die ervaring van finansiële nood, skerp toegelig deur die waarneming van 'n alomteenwoordige fisiese verval en verwaarlosing en 'n gebrek aan lewensmiddele. Ook interessant is die outeur se geïntegreerde gebruik van koue en honger as motiewe van armoede en ellende wat verskillende verhale onderling oproep.

Verweef met die jong verteller in “Die vlinder in ons familie” se waarneming van haar vertraagde niggie se pynlike lewensverhaal, is haar beskrywing van die ruimte waarin hulle hul bevind, ook in terme van finansiële tekortkominge – die probleme van swak behuising en lae-inkomste werksgeleenthede, soos laeklas fabriekswerk, word uitgelig.

Die verteller se woning word deur twee gesinne beset, vergelyk “My pa en sy oudste broer, my uncle Ellie, deel hierdie huis [...] En vandag, amper agt jaar later, woon hulle steeds so met hul gesinne saam” (14). Die familie voer 'n opmekaargedrukte bestaan. Boonop raak die plekkie nóg kleiner as daar ander mense oorbly, soos haar ander oom, uncle Millie. Wanneer dít gebeur, staan sy die enkelbedjie in haar kamer af – “die een wat ek en Mandy deel” (14) – en gaan slaap tussen haar ouers op húl bed. Die beperkte ruimte en dun skuilingmure maak die lewe baie onprivaat. Dat die inwoners mekaar se gesprekke en selfs seksgeluide hoor, is niks ongewoon nie (vergelyk “Brand”).

Vooruitsigte van finansiële beterskap word erg gestrem deur werksgeleenthede wat geen hoop op vooruitgang inhou nie. Die verteller se pa en haar een oom werk ná jare se saamwoon steeds by die munisipaliteit. In 'n weerspieëling van hulle armoedige agtergrond en beperkte verwagtings droom haar niggie, Mandy, dat sy eendag saam met uncle Millie Woodstock toe sal gaan om vir die fabriekwerkers te gaan tee maak. Mandy se idee van welvaart is roerend vervat in haar opgewonde verwysing na “[t]ee met kondensmelk en baie, baie suiker [...] (16)”, items wat in haar en haar familie se wêreld op ongewone luuksheid dui.

Die behuisingsprobleem duik ook in “'n Verdwaalde engel” op. By gebrek aan geld vir huise, rig die plakkers noodgedwonge self skuilings op. Die planke wat die karakter Jimmy gebruik het om 'n hondehok vir Woefer te maak, is uitskothout van 'n fabriek – “dieselfde soort hout wat die manne gebruik om vir hulle en hul gesinne blyplek mee te bou” (17). Dit is ironies dat die plakkers, as die “uitskot” van die samelewing, juis hierdie samelewing se rommel, se minderwaardige materiaal, handig aanwend in 'n stryd om oorlewing.

Hierdie ongemaklike wonings is vervalte en karig ingerig. Jimmy slaap snags op 'n harde bed in 'n kamer met 'n “dun plankdeurtjie” (17) wat nie veel beskerming teen sy pa se seksuele drifte bied nie. Die sinkmure van die skuiling is 'n baie dun afskorting tussen hom en sy hond, wat hy kan

hoor as dié asemhaal, in die grond skrop of met sy poot teen die sink krap (18). Daar is “dun, vuil gordyntjies” (17) voor sy kamervenster.

Soos in “Die vlinder in ons familie” word die woord “fabriek” (17) in hierdie verhaal gemeld, wat dadelik herinner aan die lae-inkomste werk wat baie lede van die werkersklas noodgedwonge moet verrig. Jimmy en sy vriende tel weggooi-yster en koeldrankblikkies op en verdien so ’n bietjie geld by ’n skrootwerf. Hierdie werk behels die fynkam van vullishope op soek na bruikbare materiaal – steeds die ironie van die weggegooides wat hulle hoopvol op die rommel van die meer vermoendes verlaat. Die kinders se situasie herinner aan die rommelkrappery in die verhaal “Die bleddie vark” (sien hier onder).

Die houvas van armoede dryf seuns soos Jimmy egter ook tot prostitusie. Geld simboliseer vir die kinders die vooruitsig van ’n beter lewe. Dit is iets tasbaars waardeur hulle ’n mate van “beheer” oor die lewe herwin, ’n kosbare besitting wat hulle vir ’n verandering kan dien, vergelyk “Die geld wat jy so verdien, is baie meer as dit wat jy kry as jy heeldag koeldrankblikkies uit asblikke en waterslote haal. En dit is jǒú geld, jou eie geld!” (19). ’n Goeie illustrasie van die waarde wat armes aan andersins gewone artikels toeken, doen hom in John se motor voor, wanneer Jimmy die aangesteekte sigaret wat hy aangebied is in die asbakkie dooddruk en in sy hemsak bêre (24). Die enkele sigaret word, soortgelyk aan die kondensmelk en suiker waarna Mandy in “Die vlinder in ons familie” uitsien, ’n luuksheid wat hy vir ’n latere geleentheid wil bewaar.

Die verhaal “In memoriam” bevat ook talle verwysings na armoede. In die eerste deel van die verhaal reis beide Charlie se ouers gereeld per trein – sy ma derdeklas (28) werk toe en terug, terwyl sy pa elke naweek stasie toe loop en in die stad verdwyn. Die indruk dat Charlie se ouers nie ’n motor besit nie, staan in kontras met sy oom se kuiertjies oor naweke, waartydens hulle blykbaar hul sorge agterlaat en in hulle gas se motor rondry (27-28).

Van die vier dele van die verhaal lewer die eerste ook die grootste bydrae wat ruimtelike merkers van armoede betref, en wil daarmee waarskynlik die pas aangee vir die res van die verhaal. Charlie-hulle se huis is beskeie gemeubileer. Daar is ’n “ou koffietafel met ’n geblomde doek” (26) en sy ma se klerekas is aan die binnekant met “ou stukke koerantpapier” (29) uitgepak (vergeelyk “Op soek na ’n somer” hier onder). In ’n weerspieëling van die karakters se ellendige situasie is die grasperk ook erg verwaarloos, “want pa maak nie tuin nie en doen ook nie moeite om die gras kort te hou nie” (27). Die vervalte voorkoms van die omgewing en die karakters se eie toestand, fisies én emosioneel, gaan gewoonlik hand aan hand. (Die proloog se uitbeelding van God se engele as verwaarloosde en armoedige wesens het direkte betrekking op die vervalte karakters en hulle leefwêreld – sien afdeling 4.1.2.)

Die ophef wat in die tweede deel van die verhaal van die kinders se Kersgeskenke gemaak word, word betekenisvol binne die konteks van armoede. Die indruk word geskep dat geskenke kry nie aldag gebeur nie en dat die grootmense die hele jaar lank spaar aan hulle hardverdiende geld. Wanneer Petta se pa dan op gewelddadige wyse teenoor sy seun uitvaar omdat dié vrae het oor die feit dat hy met leë hande sit terwyl al sy vriende geskenke gekry het, belig dit onder andere die frustrasie wat finansiële nood meebring asook die vernedering van 'n vader wat as die 'man van die huis' nie in sy gesin se basiese behoeftes kan voorsien nie.

Die derde deel, getitel "JOKER", begin met 'n paragraaf bestaande uit 'n enkele sin, 'n verklaring van armoede: "My pa het maar arm grootgeword, vertel my ma ons agterna" (30). Daar word dan berig oor die lewe van swaarkry wat Joker se pa deurgemaak het. Weens die finansiële druk op die gesin moes sy pa ná Joker se oupa se dood afsien van sy droom om by die weermag aan te sluit. Hy moes lank by die huis bly en Joker se ouma help om die ander kinders groot te kry – "selfs ná hy my ma ontmoet het" (31), vertel Joker. Die opoffering van die individu se aspirasies en privaatheid ter wille van sy finansiële verantwoordelikheid teenoor die res van die gesin of familie is 'n noodsaaklikheid waar daar armoede heers. Dit is dikwels ook die behoud van die groep wat weer die behoud van die individu verseker. Hier kan terugverwys word na "Die vlinder in ons familie", waar Mandy-hulle se klein woning twee gesinne huisves, asook Jimmy, Petta, Joker, Charlie en Theuns se spanwerk in "'n Verdwaalde engel", want deur saam deur die rommel te soek, "verdien hulle meer" (18).

In die vierde deel van die verhaal is die jong hoofkarakter se etiket as "ou fênsie Theuns" (18) – met 'n ompad uit "'n Verdwaalde engel" geneem – nogal relevant, aangesien hierdie benaming waarskynlik 'n verwysing is na die feit dat Theuns-hulle effens meer "welaf" is: sy ma het 'n losseerder ingeneem, Theuns het sy eie slaapkamer en hy verwys na "ons groot huis" (32). Gevolglik verteenwoordig Jimmy se verwysing na "ou fênsie Theuns" 'n merker van armoede, want dit stel die ander seuns se armoede in perspektief.

Die verhaal "Op soek na 'n somer" plaas besondere klem op die hoofkarakter se armoedige en vervalte omgewing. So byvoorbeeld is niks aan Stenie se skuling groots nie en word daar weereens gesinspeel op die ingeperktheid van die ruimte, vergelyk "haar huisie" (35, 36) en "haar afdakkie" (36). Die gehawende toestand van hierdie beperkte ruimte en die karige hulpbronne tot haar beskikking strem enige poging om haar tuiste sinvol in te rig: "[N]ie veel het oor die jare verander nie ... [H]oeveel skuif- en draaiwerk kan mens ook in so 'n knap stukkie leefruimte uitrig? Die opset bly soms vir jare dieselfde" (37). Daarby is die bestaande meubels maar afgeleef – iemand anders se uitskot, vergelyk "Dit beteken nie altyd dat die stuk kas of tafel wat jy iewers gekry het, heeltemal nuut is nie. Partykeer is dit maar net stewiger as die stuk rommel wat jy het"

(37). Die ironie rondom die weggegooides se lewensverliggende aanwending van ander se weggegooide items, soos genoem in die bespreking van “’n Verdwaalde engel” hier bo, kom dus ook in hierdie verhaal na vore.

Stienie se haglike leefomstandighede word regdeur die verhaal versterk met verwysings na die fisiese verval en nederigheid van haar omgewing. Haar “skrapse sinkhuis” (38) huisves ’n “lendelam koskas” (40), ’n “lendelam tafeltjie” (46), ’n “ou swart pan” (46), “haar draagbare swart-en-wit [TV-]stelletjie” (36) en haar “enigste stoel” (37). Sy hang haar trui agter die voordeur aan ’n spyker op (37). (Sylvester se bekende voorkoms verklap vanuit Stienie se perspektief dat ook hý gebrekkig lewe: “Altyd die ou baadjie, ongeag die weer” (37).)

Verder is Stienie en haar eenvoudig ingerigte woning oorgelaat aan die winterweer, wat groot ongemak veroorsaak. Oral tussen die “vuil, skewe plank-en-sink-skulings” (35) lê plasse water – sy sukkel om haar “enigste paar ordentlike loopskoene” droog te hou. Die wind en reën dring deur die gleuwe tussen haar sinkplaatmure (43). Die feit dat daar alewig aan die skuiling herstel moet word, vererger boonop sake (“Daar is altyd die een of ander ding wat in jou huis gedoen moet word” (36)). Terwyl Stienie hoopvol wag op die stuk seil wat iemand haar belowe het (39), is haar enigste verweer teen die lekkende dak die rondskuif van blikke, emmers of waskomme (vergelyk 36).

Koerantpapier as ’n maklik verkrygbare isoleerder teen koue en daarby ’n (nederige) versieringsmiddel, kenmerkend van onvermoënde huishoudings, kom in “Op soek na ’n somer” ter sprake (37, 38). Stienie se skuilingmure is daarmee uitgeplak. Die glimlaggende gesigte langs die berigte bly ’n treffende herinnering aan die armoede wat die inwoner amper koggelend in sy of haar eensaamheid konfronteer. Die koerantpapier waarmee Charlie se ma se klerekas in “In memoriam” uitgelê is, word maklik deur hierdie beskrywing van Stienie se skuiling opgeroep.

’n Belangrike jukstaponeering van die wêreld van die arm plakker en die meer welaf persoon vind in hierdie selfde gedeelte plaas. Dit val Stienie se vriend, die karakter Sylvester, op dat die mure van “die groot baksteenhuise oorkant die hoofpad en op die dorp” (38) met geraamde foto’s van familie en vriende spog, terwyl ’n mens in Stienie se woning eerder begroet word deur die genoemde koerantfoto’s van vreemdelinge wat naderhand bekende “geselskap” word. Dit is ironies dat twee residensiële buurte wat so naby aan mekaar geleë is, sulke groot maatskaplike verskille toon. Hierdie beelde is tekenend van ’n onsimpatieke samelewing wat “inkyk” op die armoedige se swaarkry, maar soos dooie, glimlaggende foto’s niks sien nie. In die wêreld van die behoefte word opsigtelike versiering ’n luuksheid wat die ryke beskore is, vergelyk “Jou eie foto’s [...], jou eie herinneringe hou jy in ’n laai, of somer in ’n ou skoendoos” (38). Stienie se eie gefrustreerde beswaar gee ook iets van Sylvester se waarneming weer wanneer sy na die bevoorregte lewenstyl van haar werknemer, Koot Niehaber (ook ’n karakter in “Tomorrow’s world”), verwys: “Maar nou

ja, dis maar hoe die bleddie rykes aan die anderkant van die hoofstraat lewe. Hulle kan dit bekostig om heeldag voor computers te sit” (36). Dit herinner aan die ongeskoolde, tipies meer fisiese werk wat Stenie as huishulp moet verrig – vergelyk die fabriekswerk en ander lae-inkomste arbeid wat karakters soos Mandy se pa en ooms in “Die vlinder in ons familie” doen – terwyl meer gegoedes “gerieflike” lessenaarwerk het.

Ander aspekte van Stenie se lewe as minderbevoorregte kom ook in die verhaal aan die lig. Sy stap elke dag werk toe en terug na die plakkerskamp (35), waarna sy na haar eie behoeftes moet omsien, soos om dan nog vir haar kos te kook, ten spyte van moeë voete (36). Haar lewe laat bitter min tyd vir afleiding of ontvlugting toe. As sy saans by die huis kom, “bly daar vir haar nie veel oor om te doen nie; om die aand om te kry nie” (36). Dit word ook duidelik dat haar man – toe hy nog geleef het – geen poging aangewend het om finansieel tot die huishouding by te dra nie (40). Boonop het haar man die pensioen wat hy weens sy siekte ontvang het, uitgemors op dagga (41), sodat Stenie maar altyd geldnood ervaar het.

Die armoedige omstandighede van die karakters in die daaropvolgende verhaal, “Brand”, kom baie ooreen met dié in “Op soek na ’n somer” en die voorafgaande verhale. In ’n beskrywing van Mandela Drive word verwys na mans met hul “kruidenierswaentjies vol scrap en karton” (47), gevolg deur vroue wat swartsakke op hulle koppe balanseer. Hierdie beeld herinner aan die vier seuns wat in “’n Verdwaalde engel” geld verdien met die blikkies en weggooi-yster wat hulle op die vullishope optel. Dit sluit ook direk aan by die hond-kind se oorlewingstryd in “Die mense wat probeer vergeet” sowel as die rommelkrappery aan die begin van die laaste verhaal, “Die bleddie vark” (sien hier onder). Die proloog se oorsigtelike verwysing na “maergathonde” (10-11) in die plakkerskamp word opsigtelik in hierdie verhaal herhaal in ’n beskrywing van “maergat-honde” (47) wat by die vure lê of lui in die oggendmis rondloop. Die “stukke ou seil” (52) wat by die wynhuis beskerming teen die ongere weer bied, herinner aan die beloofde stuk seil waarop Stenie in “Op soek na ’n somer” wag om haar lekkende dak mee te herstel. Verder roep die “ou Telkom-telefoongidse” (53) met hul talle name en adresse, wat by die wynhuis beskikbaar is vir dié wat wil rook, onwillekeurig die ou koerante op, met hulle name en foto’s, waarmee Stenie haar mure uitplak.

Bekende ironieë lê weereens in die genoemde gedeeltes opgesluit. Soortgelyk aan die gesigte in die foto’s op die koerantpapier teen Stenie se mure, verteenwoordig die ou telefoongidse ’n “skakel” met ’n ongeërgde buitewêreld wat gerieflikheidshalwe nóg sien, nóg praat oor die ellende van die hoofkarakters in die plakkerskamp. Daarby maak die versamelde karton en afval in die kruidenierswaentjies en die benutting van die telefoongidse en ou seile by die wynhuis deel uit van

die ironiese beeld dat weggegooide gebruiksartikels benut word, juis deur diegene wat self deur die samelewing soos uitskot behandel word.

Die beknopte leefruimte en onprivaatheid waarmee die karakters in “Die vlinder in ons familie”, “’n Verdwaalde engel” en “Op soek na ’n somer” binne die mure van hulle skuilings te kampe het, kom ook in die verhaal “Brand” aan bod. In laasgenoemde verhaal lê daar nie net twee mense op ’n enkelbedjie nie, maar die karakter Matie slaap op ’n dun matrassie wat soggens opgerol en onder die kombuistafel ingedruk word (48). Dat die skuilings self dig op mekaar staan en enige interaksie maklik die bure se aandag kan trek, blyk verder uit Matie se perspektief wanneer die verteller berig lewer van ’n voorval toe Piet Langding haar op die kombuisvloer platgedruk en met haar omgang gehad het: “Skree wou sy nie, want wat sou die mense dink?” (52).

In beelde wat herinner aan Stienie se vervalde woning in “Op soek na ’n somer” word daar in “Brand” veral vanuit die karakter Susan se perspektief gefokus op die tekortkominge van haar blyplek, vergelyk “Daar is soveel wat nog gedoen en gekoop moet word om hierdie ou huisie van haar te laat mooi lyk (49)”. Sy smag na ’n nuwe bed, maar so ’n luukse item beteken skuld aangaan (48). Daarom moet sy tevrede wees met die “lendelam enkelbedjie, ’n staalkatel met ’n plankdeurbasis en ’n flentermatras”, terwyl die kussingslope gereeld met hoendervere gestop word “as die oues nie meer lekker sag is nie en begin stink” (48). Die mat is “swart deurgeloopt” en die “lendelam kaste” (49) alewig vol stof. Ander items wat opval, is ’n “ou plastiek tafeldoek” (48) en ’n “primusstofie” (49). Die gebruik van die verkleiningsvorm in woorde soos “primusstofie”, “enkelbedjie” asook “sinkhuisie” (49) – as teken van minderwaardigheid en beknoptheid – wil terugverwys na dieselfde verskynsel in die verhaal “Op soek na ’n somer”.

Die karakter Piet Langding, wat op straat kitaar gespeel het vir “’n paar sente” (51), is met sy aankoms in die plakkerskamp verwese en sigbaar arm. Hy arriveer “met ’n enkele geel plastieksak klere agter die rug vasgeknoop, die paar stukke bruin leerskoene aan sy voete. Brandskraal. Arm, en blank” (51). Sy blou werkersbroek bevestig sy posisie in die werkersklas. Piet is aanvanklik so besittingloos dat die ander mans in die plakkerskamp spottend na sy baard verwys het as “iets wat hy [dare] sy eie kon noem” (51). Dat Piet se armoede hom in ’n uiters benarde en desperate situasie geplaas het, lê ook vasgevang in sy hoop dat die plakkers hom as blanke, juis as gevolg van sy armoede, “beter sou aanvaar as sy eie” (51).

In die eerste deel van die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” is dit die straatkind se desperate omstandighede wat hom met die armoede in die ander verhale in die bundel verbind. Die ‘hondseun’ bedel af en toe voor winkels “’n paar sente” waarmee hy iets koop om te eet. Dit is egter nie genoeg nie, want soos met karakters uit ander verhale word ook hý met rommelkrappery geassosieer: “Hy sluip bedags deur die strate en snuffel in vuilgoedromme op soek na oorskiet. ...

Ander oggende is hy vroeg genoeg en vergryp hom aan die hope slegte vrugte wat by die winkels se agterdeure uitgesit word” (60). Hierdie gedeelte roep nogmaals die kontras tussen ryk en arm op (soos in die verhaal “Op soek na ’n somer”). Dit raak aan die ironie van besighede wat in ’n winsgerigte wêreld na hul eie belange en dié van hulle klante omsien, terwyl daar genoeg ongebruikte produkte is om ook ’n verskil te kon maak aan die bestaan van die ellendiges wat op hulle voorstoepe van die honger kreppeer.

Die hond-kind se ma, Matie, se situasie het boonop versleg ná haar verskyning in die verhaal “Brand”. Sonder ’n dak oor haar kop bring sy haar seun letterlik op straat (59) in die lewe. Met haar seun se begrafnis in die tweede deel van die verhaal, val die aandag steeds op die armoede van die teenwoordiges, soos weerspieël in die kleredrag van ’n groepie mans wat onkruid uitspit, “uitgedos in ouerige baadjies en verweerde dasse” (63). Matie se perspektief as fokalisator wat die gebeure ongeërg aanskou, bevestig haar haglike finansiële omstandighede: “Sy wat nie eens genoeg geld op een slag bymekaar kan skraap om ’n pakkie sigarette te koop nie. Hoe kan sy nog vir die kind ’n begrafnis en ’n paartie agterna vir die begrafnisgangers reël?” (62).

In die daaropvolgende verhaal, “Tomorrow’s world”, se beskrywing van die plakkerskamp (baie naby aan die blanke hoofkarakter se woning geleë) is daar heelwat ooreenkomste en aansluitingspunte met dié in ander verhale in die bundel. Die verwysing na die kamp se uitgeteerde honde, as simptome van die inwoners se ellende, eggo byvoorbeeld verwysings daarna in die proloog en die verhale “’n Verdwaalde engel”, “Op soek na ’n somer” en “Die mense wat probeer vergeet”, vergelyk “brakke wat lyk asof hulle nie teen die eerste winde staande sal bly nie” (65). “Tomorrow’s world” vertel ook dat die plakkers klippe op die dakke van hulle aanmeekaargetimmerde, “lomp skuilings” (66) pak om die seile vas te hou. Hierdie beeld gryp terug na vroeëre beskrywings in die bundel, soos die probleme wat Stenie in haar verrinneweerde skuiling in “Op soek na ’n somer” ervaar. “Tomorrow’s world” verruim die perspektief op die omstandighede van die plakkers, juis omdat beelde wat elders in die bundel van binne die plakkerskamp af gegee word, hier van buite af aangebied word.

Alhoewel die hoofkarakter, Koot Niehaber, hom as blanke persoon nie in dieselfde sosiale situasie as die plakkers oorkant die straat bevind nie, is daar in sy omstandighede tóg parallele wat sinspeel op die algemene verval en ellende binne die plakkerskamp. Vanuit ’n breër perspektief op die bundel en die elemente wat die verhale as ’n eenheid saambind, sou ’n mens kon aanvoer dat die plakkers se swaarkry in Koot se omstandighede voortgesit word. Die fokus in hierdie verhaal op Koot as hoofkarakter verbreek nie die sentrale sosiale tema van (ten minste emosionele) armoede, wanhoop en tragedie wat deur die bundel loop nie. Miskien wil die outeur op hierdie tydstip in sy

werk die leser daaraan herinner dat ons álmal onder ellende kan deurloop, nie net haweloses in ’n plakkerskamp nie, en dat ons daarom meer medelye met mekaar behoort te hê.

So byvoorbeeld is Koot, soos sekerlik baie van sy bure in die oopte oorkant die straat, werkloos (“Vandat hy drie maande gelede sy werk verloor het ...” (65)) en het hy moontlik finansiële bekommernisse. Verder is Koot nie net sy bene en sy vrou kwyd nie, maar daar is fisiese eienskappe aan Koot se leefruimte wat aansluit by dié van die plakkerskamp. Sy slaapkamer toon tekens van verwaarlosing. Alles is deurmekaar. Orals lê boeke op die vloer rondgestrooi, vergelyk “Wat op die bed lê, stoot hy dat dit agter die koppenent afval” (66). Sy klere is vuil, sy lakens is vuil (67) – dinge wat herinner aan die verhaal “Brand” se beskrywing van Matie en Piet se vuil klere en die bed waarin hulle geslaap het. Daar is “vuil borde en bekere en ander dinge wat in sy kamer aan’t ophoop is” (67). Soos by die plakkers, is Koot se deurmekaar wêreld ’n weerspieëling van sy pyn en frustrerende omstandighede.

In die verhaal “Sonde van die kinders” ken die hoofkarakter, Myra, armoede en swaarkry baie goed. Na jare van swoeg het sy nie veel meer as haar beskeie hoenderboerdery om op aanspraak te maak nie: “Wat jy hier sien, is wat ek oorhet van my jong jare. Hiermee moet ek vorentoe” (77). Dit is veral ná haar man se beroerte, en gevolglike uitskakeling van die manlike broodwinner in die gesin, dat die finansiële druk net te erg geword het, vergelyk “Daardie jare het sy geleer wat dit beteken om te suffer” (81). Die gesin se geld moes dringend vanuit ander oorde aangevul word. Myra en haar dogters het begin tuinmaak om in hul voedseltekort te voorsien en truië gebrei om aan haar medekerkgangere te verkoop. Tog was daar maar altyd bekommernisse oor die dag van môre: “Daar was tye dat sy gesweet het net van dink hoe sy haar kinders oor die volgende weke aan die lewe sou hou” (74). Die staatspensioen wat sy ontvang het, het dit ook nie veel makliker gemaak “om almal se monde [...] oop te hou” (81) nie.

Hierdie bewoording word vroeër in die verhaal ook gebruik ten opsigte van die rol wat Myra se hoenders in hul finansies gespeel het, vergelyk “[D]ie hoenders het hul monde oop gehou” (77). Andy se weersin in sy ma se hoenders is blykbaar ’n selfbehoudende reaksie op die samelewing se siening van armoede as iets waarop neergesien moet word. Hierdie pynlike werklikheid dring byvoorbeeld deur in sy eie perspektief (“Hy’t die hoenders nog altyd gehaat. Vandat hy ’n kind was” (77)) sowel as vanuit Myra se beskuldigende houding: “Daarvoor is jy mos te grênd. [...] Altyd jou gat opgeruk as ek jou saans gevra het om die goed aan te ja. En kyk, vandag is jy vet gevreet van daardie einste hoenders” (77).

Ander simptome van armoede in die verhaal kan herken word in die persoonlike en sosiale verwaarlosing in die verwysings na die plakkerskinders se “vaal bene” (73) en die bedenklieke

toestand van die brandmaer hoenders wat hulle by die ingang van die plakkerskamp te koop aanbied – “heeldag sonder drinkwater in geel plastiekkrate aangehou” (73).

Die kwessie van werkloosheid en swak werksgeleenthede kom in die verhaal “Skuifeldans van ’n idioot” weer ’n keer ter sprake. Dit word in hierdie geval ook aan Stella se man, die karakter Sollie, se misdadige gedrag en onbetroubaarheid as werknemer gekoppel. Sollie en sy leegglêer-vriende wend hulle onder andere tot diefstal, want die feit “[d]at hulle nie gewerk het nie, het nie beteken dat hulle nie geld nodig gehad het nie” (87). Die beskrywing van Sollie se herhaaldelike ontslag en indiensneming – “[hy] het in sy lewe nooit langer as ’n jaar by een plek gewerk nie” (86) – herinner aan die finansiële stagnasie wat ander karakters in die bundel, soos byvoorbeeld Mandy se pa en oom Ellie in “Die vlinder in ons familie” ervaar.

“Visuele” aanduidings van armoede en verval sluit in: Sollie se verwaarloosde voorkoms by sy seun Gerhard se begrafnis (“... ’n swart broek en ’n wit hemp met moue wat effens te kort is ... nie ’n baadjie of ’n das nie” (89)) – ’n duidelike parallel met die mans se kleredrag by die begrafnis in ’n vorige verhaal, “Die mense wat probeer vergeet”; die prominente melding van welige onkruid in Stella se tuin (89), asook Sammy se beswaar dat sy ma nie eers ’n TV besit nie (89).

In die slotverhaal, “Die bleddie vark”, maak armoede en swaarkry juis die agtergrond uit waarteen die ek-verteller sy storie vertel. Soos die openingsin aandui, is die verteller besig om “tussen die rommel [te] krap” (95), wat in samehang met die res van die bundel ’n beeld wil skep van die karakter Tiny as ’n arm, miskien honger, persoon met vaal, verslete klere – ’n boemelaar. Ongeag hy op soek is na iets om te eet of iets bruikbaar om te verkoop, hierdie sin verbind die verhaal direk met verwysings na vullishoopkrappery in ander verhale, met name die reeds bespreekte “’n Verdwaalde engel”, “Brand” en “Die mense wat probeer vergeet”. Die veelgenoemde ironie van die ‘weggegooide wat hom in desperaatheid tot weggegooide items wend’, geld dus ook hierdie verhaal.

Dit wil voorkom of Tiny se vertelling uit sy persoonlike ellende voortvloei, meer nog, dat sy bizarre verhaal ’n satire op armoede verteenwoordig. In die verhaal betaal Tiny se oupagrootjie homself feitlik bankrot net om die plaas op sy naam te kry – “toe die stuk aarde eers op sy naam was, kon die man nie meer sy gat raakvat nie so áf was dit betaal” (96) – met die gevolg dat die ou man agterna niks anders oorgehad het as om op sy voorstoep tussen die malvaplantjies te sit en kwyn nie. Ook Tiny se oupa, blyk dit, het hierdie lot nie vrygespring nie en soortgelyk sy tyd op die stoep verwyd, “waar ook sý pa voorheen tussen die petunias sit en kwyn het” (96). Die idee is dat die armoede geërf word, dat dit voortgesit word van geslag tot geslag. Nadat sy ouma die boerdery oorgeneem het, word sake ook vererger deur droogte en hongersnood. Die oumense wend hulle dan maar tot kleinvee as “al uitweg om die twee van hulle, en daarby ook die kinders wat sou volg, se

monde oop te hou” (96). Hierdie bewoording, “monde oophou”, word twee keer in die verhaal “Sonde van die kinders” gebruik (sien hier bo) en wil blykbaar bevestig dat daar ’n tematiese eenheid tussen verhale teenwoordig is.

Die gebruik van die verkleiningsvorm in woorde soos “ou sinkdakhuisie” en “malvaplantjies” (96), as aanduiding van nietigheid, minderwaardigheid, of beknoptheid herinner ook aan soortgelyke beskrywings wat byvoorbeeld toegeken word aan ruimtes of items in ’n verhaal soos “Op soek na ’n somer”.

Die armoedige leefwyse van die Happy Valley-plakkers behels verder dat die gemarginaliseerde inwoners nie toegang tot basiese huishoudelike dienste het nie. Hulle moet grotendeels klaarkom sonder die gerief van elektrisiteit, lopende water en algemene sanitasie. Hierdie gebreke is sinoniem met hulle swaarkry en kom in sekere verhale aan bod.

Die verhaal “Op soek na ’n somer” bring al bogenoemde kwessies aan die lig. Die gebrek aan elektrisiteit is veral ’n probleem in die winter, wanneer die skuilings (hoofsaaklik van sink) nie veel weerstand teen die koue bied nie. Die plakkers verlaat hulle op oneffektiewe middele soos kool- en houtstowe en parafienstofies, vergelyk “die primus gee nie sulke lekker hitte nie” (35) en “Stienie skud die primus om vas te stel hoeveel olie daar in is” (37). Vuur word onder Stienie se afdak gestook om die aand se kos gaar te maak (36). Die gebruik van kerse en vuurhoutjies is algemeen (38, 42). Die koue nagte noodsaak daarby die uithaal van skaars komberse en, in Stienie se geval, dat mense “vroeg gaan inkruip” (36). ’n Mens wil ook die gewoonte om swart koffie (vergeelyk 46) te drink verbind met die gebrek aan yskaste vir die bewaring van melk. Die gebrek aan kraanwater noep Stienie om reënwater op te vang en dan vir wasgoed te gebruik (36). Sy skep met ’n beker haar huiswater uit ’n ou melkkan (43). Boonop moet sy elke week sorg dat ’n gat gegrawe word “om die toilet vars te hou” (39).

Die afwesigheid van warm, lopende water en elektrisiteit skemer ook deur in die verhaal “Brand”. Die verteller beskryf dat Matie “vinnig haar gesig en armholtes in die kommetjie koue water” (48) was. Die indruk is dat die karakter haar liggaamlike higiëne afskeep as ’n direkte gevolg van reinigingsrituele wat deur haglike huislike omstandighede afgedwing word.

Alhoewel gebrek aan fasiliteite soos lopende water, elektrisiteit en behoorlike sanitasie slegs in hierdie twee verhale meer eksplisiet voorkom, word die indruk tóg gelaat dat hierdie moeilike toestande as ’n reël vir die menslike karakters in die bundel geld (met die uitsondering van die Niehabers in “Tomorrow’s world”, wat nie in die plakkerskamp self woon nie, maar reg langsaan). Hierdie indruk word teweeg gebring deur die uitgebreide stel kruisverwysings wat die bundel kenmerk, spesifiek die gemeenskaplike vertelruimte waartoe karakters uit verskillende verhale

behoort en die waarneming dat sommige mekaar ken. Die gemeenskaplike leefruimte impliseer eenderse probleme en tekorte.

Die kombinasie van armoede en 'n gebrek aan toegang tot lopende water en sanitêre geriewe gaan dikwels gepaard met onhigiëniese leefomstandighede. Hierdie aspek kom in die loop van die bundel in verskillende van die verhale ter sprake. Dit help om die haglike toestande wat in die plakkerskamp heers, voortdurend van verhaal tot verhaal te beklemtoon.

So byvoorbeeld neem die jong karakter Charlie in die eerste deel van die verhaal "In memoriam" sy pa se verwaarloosde voorkoms waar: "sy baard ruik na ou sweet" en sy baadjie "ruik sleg" (29). Die reuksintuig speel 'n belangrike rol om die sigbare werklikheid selfs nog meer lewendig te maak. Dieselfde tegniek word ingespan in die verhaal "Op soek na 'n somer", waar Sylvester en Stienie se liggame omgewe is van "'n sweem van muf", waarin "die reuk van ongewaste voete, klam hare..." (43) die aardse beskrywing van die ruimte aanvul. In "Brand" kom die karakter Susan af op haar suster en Piet Langding se vuil klere terwyl sy huis skoonmaak. Sy vind die kouse wat Piet "die laaste paar dae aangehad het. Die goed stink" (49). Sy ontdek Matie se klere in 'n swartsak. Dit "ruik muf en bedompig van so toe staan en vir 'n oomblik voel dit vir haar of sy gaan opgooi" (49-50).

Ander gevalle van onhigiëniese toestande en praktyke word meer visueel aangebied. As Sylvester byvoorbeeld in "Op soek na 'n somer" by Stienie opdaag, is hy in 'n gehawende toestand, vergelyk "Die punte van sy vingers is swart en sy vingernaels vuil" (38).

In "In memoriam" trap Charlie se pa 'n kakkerlak dood wat oor 'n hangkasdeur afhardloop (29). Kakkerlakke word algemeen geassosieer met swak higiëne en sanitasie. Die kakkerlak maak weer sy verskyning in die latere verhaal "Skuifeldans van 'n idioot". Die karakter Sammy dink dat hy 'n kakkerlak teen die plafon sien beweeg: "Hy haat kakkerlakke. Die goed het die slegte gewoonte om saam met jou uit een pot of bord te vreet. Hulle wag net tot jy jou gat draai en dan staan hulle nader om verder te begin vreet waar jy opgehou het" (92). Die teenwoordigheid van vlieë, as 'n irritasie vir Sammy, kom ook 'n paar maal in die verhaal voor (89, 90, 91), maar dit is moontlik dat vlieë en kakkerlakke, as lastige insekte, in hierdie verhaal ook sinspeel op Sammy se frustrasie met sy ma. In sy hallusinasie in die slot van die verhaal word sy immers beskryf as "'n reuse-insek wat op die bed lê en asemhaal" (94).

In die verhaal "Op soek na 'n somer" vertel Stienie aan Sylvester dat haar man agter haar rug by ander vrouens geslaap het en in die proses "paprout van die vuilsiek" (41) by die huis gelê het. In "Brand" doen die karakter Piet Langding ook as gevolg van sy losbandigheid allerlei geslagsiektes tussen die vrouens van die plakkerskamp op, vergelyk "Hy was in 'n sleg toestand toe [Susan] by

hom begin bed neem het; naar en besmet met alles wat 'n goedkoop Don Juan optel" (52). 'n Hoë voorkoms van geslagsiektes kan verbind word met onverskillige higiëniese praktyke.

Die verhaal "Sonde van die kinders" bied 'n voorstelling van die onhigiëniese toestande waarin daar oor naweke by die ingang van die plakkerskamp handel gedryf word. Die onbeskermdede hantering van rou vleis en binnegoed word veral lewendig uitgebeeld: "groot plastieksakke hoender- en skaapderms en ander binnegoed waarom honderde brommers baklei vir vreetplek. Die koppe, pote en derms word sommer met die hand uit die groot sakke opgeskep en in kleiner sakkies gestop. 'n Vuil stuk lap waaraan die hande elke keer afgevee word, hang smetterig uit die broeksakke" (73).

Alhoewel nie ál die verhale in die bundel as sodanig prominent op die kwessie van higiëne fokus nie, lig al die verhale tog wel op die een of ander wyse die haglike sosiale situasie van die karakters uit, heelwat hiervan fisies en prakties van aard. Dit gaan uiteindelik oor 'n *netwerk van verwante komponente* wat die posisie van die karakters as weggegooides beklemtoon en sodoende die indruk van eenheid regdeur die bundel bewerkstellig.

4.1.1.1.1 Die gebruik van koue as 'n motief⁵ van armoede en ellende in die bundel

Wanneer die proloog tot die tien verhale in *Die lewe is 'n halwe roman* 'n kort oorsig gee van die wêreld en mense waarmee die engel Angeliena in die res van die bundel te doen gaan kry, bevat dit ook verwysings na 'n "wintersoggend" en "in die reën aangestap kom" (11). Koue en nat, reënerige weer as een van vele ongemaklikheidsfaktore wat die daaglikse bestaan van die inwoners van die Happy Valley-plakkerskamp kenmerk, word daarná prominent in die meeste van die verhale in die bundel genoem. Hierdie verskynsel (in samehang met al die ander tekstueel-bindende elemente in die teks) dra by tot die skep van eenheid in die bundel. Die feit dat al die verhale gedurende dieselfde Kaapse winter afspeel, laat daarby deurgaans die indruk dat die karakters as geheel oorgelaat is aan die elemente (parallel aan die idee dat hulle van God verlate en daarom aan hulself oorgelaat is – sien afdeling 4.1.2). Dit beklemtoon die swaarkry, nie net van individue nie, maar van 'n gemeenskap, die ongemaklike leefomstandighede wat gryp na die sentrale, maatskaplike tema van die bundel. As sodanig kan koue en triestige weer dikwels gekoppel word aan die gemoedstoestand van karakters. Dit word so 'n verlengstuk van hulle emosies en hulle ontreddeing.

In die eerste verhaal, "Die vlinder in ons familie", kla die verteller van die ongemak "om elke oggend in die koue skool toe te loop" (13), terwyl die singende en dansende Mandy se tone in dieselfde verhaal "rooi word van die koue" (16). In laasgenoemde geval word die koue juis

⁵ Vir 'n verduideliking van die gebruik van die term "motief", sien my bespreking van Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, afdeling 3.1.2.

vergesel van die vertraagde Mandy se hartseer en pyn: terwyl sy dans, loop die trane oor haar wange. Dit is moontlik om hier 'n direkte koppeling tussen die koue en haar pynlike geïsoleerde wêreld te maak. Die koue word 'n weerspieëling van die kille werklikheid van haar voortgaande verkragting en haar onvermoë om daarvoor te praat.

In die vierde deel van die verhaal “In memoriam” vertel die karakter Theuns dat hy met die “stil gang” langs terugstap na sy “koue slaapkamer” (34). Weereens impliseer die konteks dat koue ook die bykomende rol van emosionele beleving vervul. Afgesien van die fisiese koue van die nag, word die koue kamer tekenend van die verwerping en eensaamheid wat die seun ervaar in die lig van die afwesigheid van 'n leidende vaderfiguur asook die verhouding wat tussen sy ma en hulle loseerder ontstaan het. Hy voel dat hierdie verhouding in die pad staan van sy verhouding met sy ma, dat dit ten koste van sy behoefte aan erkenning is.

Beide die verwysings na koue winterweer aan die einde van die proloog, slaan op die verhaal “Op soek na 'n somer”. Hierdie verhaal gee 'n goeie blik op die praktiese ongerief wat die lewe gedurende winter in 'n Kaapse plakkerskamp kenmerk. Daar word verwys na die “plasse water” wat tussen die skuilings vorm en dat Stenie sukkel om haar skoene droog te hou (35). Daar word genoem dat dreineringslote gegrawe sal moet word om die skuilings droog te hou (39), so ook die ongerief van reën en koue wat tussen die gleuwe in die sinkplate na binne dring (43). Daarby “[gee] die primus [...] nie sulke lekker hitte nie” (35). Die reënweer belemmer ook beweging. Die plakkers bly eerder in hulle skuilings as om die koue te trotseer: “Nee, mense kuier nie oor en weer op sulke triestige dae nie. [...] Susan sal nie vanaand oorkom nie. Nie in hierdie koue nie” (36). Aan die begin van die verhaal neem Stenie kennis van die weervoorspelling oor die radio – 'n herinnering aan die karakters se afhanklikheid van die weer by gebrek aan vervoer. Wanneer sy die modderige pad deur die reën aandurf werk toe, is die “flappe van haar oopknooptrui [...] styf om haar lyf gedraai om die ergste koue en nattigheid uit te hou” (35). Die karakter Sylvester word op soortgelyke wyse geteken waar hy buite voor Stenie se skuiling in die reën staan en wag met haar terugkeer. Sy vingers is stram as hy sukkel om 'n vuurhoutjiedosie uit sy baadjie se binnesak te kry: “Sy lyf is koud en sy bewegings nie wat dit moet wees nie” (38). In beklemtoning van die allesoorheersende koue, verwys Stenie wéér daarna in haar gesprek met Sylvester: ““Jy kan vir ons nog koffie maak as jy wil; dis koud vanaand”” (42).

Dit word algaande duidelik dat die koue rondom én tussen die hoofkarakters van die verhaal ook op 'n emosionele vlak te interpreteer is. Wanneer Stenie en Sylvester vroeg in die verhaal ná 'n periode van skeiding ontmoet, verkeer beide in 'n innerlike winterlandskap (vergelyk afwesigheid en eensaamheid), maar soos hulle mekaar vind, word hulle geluk en hoop geprojekteer op die omgewing, wat ná 'n nag van intimiteit (“Toe klim sy weer op hom, en ry met hom deur die

wintersnag” (45)) daar sonniger uitsien: “Toe hulle die volgende oggend verstrengel in mekaar wakker skrik, het die *sonnetjie* reeds ’n paar los draaie oor die dag gegooi ... Deur die dun gordyn voor die kamervenster sien hulle dat die *weer opgeklaar* het” (45, my kursivering) ... “Haar lyf voel jonk en in haar hart blom die lewe weer” (46). Dit is asof die belofte van Sylvester se woorde die vorige nag daarmee in vervulling gaan, vergelyk “[H]ierdie winter bly ek net hiér by jou’ ... ‘En ook al die ander somers wat nog kom, Stienie. Vir altyd” (45). Daar is dus in hierdie verhaal ’n duidelike parallel tussen koue, triestige weer en die karakters se lewens van swaarkry, sodat weersomstandighede (goed én sleg) soms metafories aan gemoedstoestande gekoppel word.

Die verhaal “Brand” is deelgenoot aan die idee dat die inwoners van die plakkerskamp aan die harde winterkoue oorgelaat is. Dit word byvoorbeeld uitgebeeld in die beskrywing van die plakkers se maer honde wat naby die vure lê of “koud en lui” (47) rondrentel: “Geen geveg in hierdie koue nie” (47). Verder skets die koue tonele by die wynhuis dieselfde winterlandskap wat ook die ander verhale kenmerk: “Die koue kleef nog aan alles wat stilstaan of beweeg [...] en die eerste groepe mense sit styf teen mekaar” (53). Selfs die konkavuur wat by die ingang van die wynhuis brand, bied nie veel verligting nie, omdat die hout nat is en rook, sodat dit verder weggesleep moet word (53). Die omvang van die ongerief blyk ook uit die feit dat die vroue van die kamp elke winter sop kook wat dan naas die alkohol by die wynhuis verkoop word (53).

In “Sonde van die kinders” word die band tussen fisiese koue en emosionele koue voortgesit in die karakter Myra se eensaamheid en verlange na haar man, waar sy alleen in haar stil kombuis sit en “voel hoe die koue in haar opsprei tot in haar arms, haar slap borste” (82). Hierdie gedeelte word direk voorafgegaan deur ’n toneel waarin die karakter haar eensaamheid op traumatiese wyse oorplaas op ’n kapokkie wat sy aan haar bors klem terwyl sy met haar afwesige man “praat”, net om die hoender in die proses te versmoor. Soos in die ander verhale in die bundel, is die winter met sy geniepsige koue steeds ágter die gebeure van die verhaal aanwesig vanweë die verhaal se posisie as deel van ’n geïntegreerde, interakterende geheel.

Die verhaal “Skuifeldans van ’n idioot” bevat ’n direkte verwysing na die winterkoue van die proloog wanneer die atmosfeer beskryf word waar die karakter Sammy op sy bed lê: “Dis yskoud in sy kamer” (94). Weereens is daar ook sprake van ’n figuurlike element: die koue dui nie slegs op fisiese koue nie, maar weerspieël ook Sammy se geestestemming. Ná die dramatiese woordstryd met sy ma heers daar ’n kilheid in die huis, asof Sammy innerlik totaal dood is vir enige bande wat hy vroeër met sy ma gekoester het. Dít word wel gesuggereer in die daaropvolgende sin: “En donker, ook agter sy ooglede, in sy hande, voete en verstand” (94). Hierdie doodse koue in die slot van die verhaal vergestalt ’n leeftyd van opgehoopte wrok, asof al die gevoelens van verwerping

wat hy ooit van sy ma ervaar het en wat vroeër in die verhaal rugbaar geword het, hier saamgebondel en finaal in al sy boosheid gedefinieer word.

Die hoofkarakter van die verhaal “Tomorrow’s world”, Koot Niehaber, is blank en hy woon nie in die plakkerskamp nie (maar op die rand daarvan). Alhoewel hy nie met dieselfde vervalte omgewing te doen het en ’n ewige stryd teen die winter en reën voer nie, is dit tóg belangrik wanneer die woord “koue” in hierdie verhaal opduik. Dit is natuurlik steeds winter⁶, ook waar Koot se huis staan, en daarom kan sy ervaring van koue nét so fisies wees, maar binne hierdie verhaal se konteks bied die woord ’n bevestiging van die emosionele faset wat dikwels in die fisiese koue van ander verhale in die bundel in te lees is. Die verteller deel ons mee dat Koot alleen in sy bed lê en lees om die tyd te verwyl, “[a]lles net om ’n oomblik van die oop lêplek langs hom te vergeet, die koue wat tussen die vuil lakens langs hom skuil” (67). Koot se konfrontasie met koue hou dus ook direk verband met sy gevoelens van eensaamheid, die kilheid van die stilte in die lig van die afwesigheid van sy vervreemde vrou. Hierdie beeld word gejuksaponeer met die soortgelyk dubbelsinnige koue wat Estelle elders in die huis ervaar: “[S]y [maak] vir haar ’n bed op in die koue gastekamer wat uitkyk op die agtertuin” (69).

Die teenwoordigheid van die fisiese ongerief wat verband hou met die Kaapse winterweer (elemente soos koue en reën) is nodig om die leser te herinner aan die ongenaakbare werklikheid van die swaarkry in die Happy Valley-plakkerskamp. Hierdie aspek verskyn prominent in die meeste van die verhale in Benjamin se bundel en werk só noodwendig mee aan die skep van ’n hegte tekstuele eenheid wat in die loop van die bespreking steeds verder sal uitkring. Dit is opvallend dat die voorkoms van koue egter ook dikwels in die bundel aan die karakters se innerlike landskap gekoppel word, op sy beurt ’n herinnering dat hierdie karakters werklike mense is wat hoop en wat seerkry.

4.1.1.1.2 Die gebruik van honger as ’n motief van armoede en ellende in die bundel

’n Algemene komponent van armoede is dat mense by gebrek aan finansiële middele honger ly. In *Die lewe is ’n halwe roman* word die plakkers se hongernood met gereelde tussenposes in verskeie van die verhale uitgelig. Die indruk word gelaat dat honger ’n soort motief-status binne die bundel geniet, omdat dit interaksie tussen die verhale bewerkstellig deur mekaar onderling op te roep. Deur hierdie onderlinge band te bevestig, wil ook dít ’n bydrae lewer tot die oorkoepelende indruk van die eenheid in die bundel.

⁶ Sien afdeling 4.4 vir ’n bespreking van die eenheid van tyd in die bundel, daar in verband gebring met die ‘drie eenhede’ in die Griekse tragedie.

'n Subtiele verwysing na honger kom voor in die verhaal "'n Verdwaalde engel", waar dit genoem word dat Jimmy en sy jong vriende die geld wat hulle verdien deur skrootyster en koeldrankblikkies op te tel, gebruik om onder andere kos mee te koop (18). Dat daar egter waarskynlik veel meer agter hierdie woorde skuil, word versterk deur die meer dramatiese uitbeelding van honger in van die ander verhale.

Die eerste deel van die verhaal "Die mense wat probeer vergeet" beskryf die traumatiese oorlewingstryd van 'n naamlose straatkind. In sy daaglikse soektog na kos krap hy soos 'n hond in vullisdromme rond of hy bedel kleingeld om kos mee te koop. Soms, as hy gelukkig is, "vergryp [hy] hom aan die hope slegte vrugte wat by die winkels se agterdeure uitgesit word. / Soms dwing die hongerpyne hom tot meer dramatiese oorlewingsmaniere" (60) en wend hy hom tot diefstal. Die ironiese vermorsing van kos in restaurante en winkels staan in sterk kontras met die seun se nood en beklemtoon die skeidslyn tussen ryk en arm, asook die ongeërgdheid van 'n samelewing jeens die lot van die seun en ander soos hy. Veral dramaties is die beskrywing van die straatkind se honger in terme van hondsdelheid: "Hy sluk van die skuim en slym wat by sy mond uitloop om die leegte in sy maag te probeer vul" (61). Dit beklemtoon nie net die onmenslikheid van die verwaarloosde kind se lot en die wyse waarop hy deur mense behandel word nie, maar dit versterk ook die tragedie van sy onstilbare honger. Die werklike daad van eet word vervang deur die *illusie* van eet. Dit is dan uiteindelik die seun se rasende hongerpyne wat hom sy dood kos as hy, weer ironies, deur 'n broodlorrie omgery word. Die indruk word hier gelaat dat hy wreed beroof word, nie net van sy lewe nie, maar ook van die belofte van iets te ete, vergelyk "Hy is so honger soos 'n verdwaalde hond in 'n vreemde straat", "Verbeel hy hom die geur van vars gebakte brood?" (61).

Die benarde situasie van die straatkind in "Die mense wat probeer vergeet" word geëggo in die oorlewingstryd van werklike honde in die verhaal "Brand". Die verwaarloosde, "maergat-honde" (47) van die plakkerskamp is altyd gereed om te baklei as dit nodig is: "Kos is skaars en vreemdelinge word nie sommer toegelaat om die stukkies afvalkos en been weg te dra nie" (47). Die honde se honger is natuurlik indirek 'n teken van die hongerstryd van hulle eienaars.

Honger maak steeds 'n sigbare komponent van die plakkers se daaglikse bestaan in die verhaal "Sonde van die kinders" uit. Op Saterdag, wanneer daar hoender en skaapderms by die ingang van die kamp verkoop word, baklei die plakkers woes, soos die honde in "Brand", om iets vir die pot te kry: "Daar is 'n gestoei en gestamp van mense oor dié stukkies hoenderafval wat weer 'n Sondagete word" (73-74). Die oog word altyd gehou op die dag van môre: Waar gaan die kos vandaan kom? Dít is ook Myra se bekommernis, wat sukkel om haar gesin van die basiese te voorsien: "Daar was tye dat sy gesweet het net van dink hoe sy haar kinders oor die volgende weke aan die lewe sou hou" (74).

Alhoewel die karakter Tiny se vertelling in “Die bleddie vark” nie direk gemeed is met die plakkers in Happy Valley nie, vind die gebeure tóg plaas teen die agtergrond van finansiële druk en honger. Die verhaal word immers vertel terwyl Tiny besig is om deur die rommel te krap (95), waarskynlik op soek na kos. Die omstandighede van die dronk, honger verteller speel ’n groot rol in die interpretasie van die verhaal en skep juis die indruk dat sekere aspekte van die eenaardige verhaal op die werklikheid gerig is, omdat dit noodwendig die verwysingsraamwerk van die verteller en sy medeplakkers inkorporeer. Die groteske storie van misvormde diere wat een-een deur die plaasmense opgeëet word om hulle honger tydens die droogte te stil, net om deur die laaste oorlewende dier, ’n slim, pratende vark, uitoorlê te word, neem betekenis aan as Tiny se siniese kommentaar op ’n ongenaakbare lewe van dag-tot-dag-oorlewing. Honger word, soos in die ander verhale onder bespreking, ook hiër ’n daaglikse bedreiging, vergelyk “En die eetgoed op die plaas het by die dag minder en minder geraak” (99). Wanneer die plaasmense se honger ’n hoogtepunt bereik met slegs nog die vark op die werf oor, herinner die bewoording “die brandpyne in ons honger mae” (100) daarby outomaties aan die desperate toestand waarin die hond-kind in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” verkeer.

Honger is ’n noodwendige aspek van die armoedige plakkerskampbestaan. Deurdat dit daarom op soortgelyke wyse in verskillende van die verhale in die bundel uitgelig word, dra dit by tot die indruk dat die verhale in onderlinge verbinding met mekaar staan en so as ’n eenheid funksioneer.

Die inwoners van die Happy Valley-plakkerskamp leef in ’n fisies gebroke wêreld. Die uiterlike verval en verwaarlosing by die mense en hulle omgewing is ’n duidelik sigbare kenmerk regdeur die verskillende verhale in Benjamin se bundel. Daar word weer en weer vertel van ’n lewe ten spyte van gebrek en ongemak. Dit wil voorkom of hierdie ooreenkomste tussen die verhale nie bloot lukraak geskied nie, maar dat daar definitiewe sprake van tematiese skakeling is. Die ellende in elke verhaal vind weerklank in die gebrokenheid van die ruimte en die karakters in die ander en verbreed so deurgaans die indrukke rondom die maatskaplike dilemma wat aan die kern van die bundel lê. Die herhaling van aspekte soos koue en honger pas volledig binne hierdie raamwerk. Al hierdie elemente lewer saam ’n bydrae tot die skep van eenheid in die bundel.

4.1.1.2 Die politieke werklikheid agter die verhale as ’n deurlopende element in die bundel

Een van die vele eenheidbewerkende elemente in Benjamin se bundel verhale is die indruk van ’n sekere politieke klimaat wat deurgaans agter die verhale aanwesig is. Dit word gou duidelik dat die

verhale nie net in dieselfde geografiese ruimte afspeel nie, maar dat dieselfde tydvak in die land se geskiedenis onderling ter sprake is.⁷

Die lewe is 'n halwe roman het in 1999 verskyn, skaars vyf jaar ná Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing en die inswering van 'n swart staatspresident. Die konteks waarbinne en die tydsberekening waarmee die bundel die lig gesien het, is belangrik, omdat dit noodwendig te koppel sou wees aan die tematiese konsipiëring van so 'n werk as 'n eenheidswerk. Getrou aan die tydsgees voor en tydens die oorgangsperiode in die negentigerjare spreek die verhale telkens van die gewone Suid-Afrikaner (veral swart en bruin) se onsekerheid in 'n land wat aan die een kant hard probeer om die gordyn oor apartheid te laat sak en aan die ander kant ook reeds die groeipyne van 'n nuwe demokrasie ervaar. Dit is 'n tyd gevul met vrese oor die toekoms, spekulasies oor politieke chaos, wit emigrasie, 'n dreigende burgeroorlog en die hoopvolle afwagting van eens benadeeldes. Al hierdie dinge word in die loop van die bundel sigbaar deur die skrywer in sy karakters en hul lewensverhale verwoord.

Daar sal vervolgens meer volledig gekyk word na die aanbieding van hierdie politieke werklikheid as 'n samebindende faktor agter die verskillende verhale. Om mee te begin, is die Happy Valley-plakkerskamp waarmee die leser vlugtig in die proloog kennis maak en daarna weer regdeur die bundel aantref, nie net 'n werklike plek in die Kaapstad-omgewing nie⁸, maar is dit ook verteenwoordigend van die erfenis van apartheid. Dit plaas die fokus op die oorsprong van hierdie gedwonge nedersetting (en ander soortgelyke nedersettings in die land) as die resultaat van die destydse bedeling se rassitiese praktyke, wette (soos die groepsgebiedewet) en misplaaste blanke persepsies oor wat sogenaamd reg of verkeerd is.

Die proloog wys deur middel van jukstaponering op die definitiewe skeiding tussen ryk en arm in die Suid-Afrikaanse samelewing, letterlik as afgebakende buurte aan weerskante van 'n hoofweg. Aan die een kant van Riebeeckstraat staan die “skewe krotte en sinkskuilings” (11) van Happy Valley; aan die ander kant pronk Hill Crest met sy “siersteenuise en groot tuine” (10). Dit volg vanselfsprekend dat rykdom hier sinoniem is met die “wit wêreld”, terwyl armoede die werklikheid van swart en bruin Suid-Afrikaners beskryf. Ironies genoeg wil die naam Riebeeckstraat iets sê oor die geskiedenis rondom wit kolonialisme, miskien dat die skeiding (vergelyk die straat) daardeur

⁷ Afdeling 4.4 kyk na elemente uit die antieke tragedie wat ook in Benjamin se bundel aangetref word, waaronder die eenheid van tyd.

⁸ Daar is heelwat in die media oor hierdie plakkerskamp. Joernaliste gee die ligging aan in verwysing na verskillende omliggende areas. Die *Mail and Guardian* berig byvoorbeeld: “About 40 minutes from Cape Town, close to Kuils River, a Coca-Cola sign [...] announces: ‘Welcome to Happy Valley’ [...] one of two ‘temporary relocation areas’ housing some of Cape Town’s half a million homeless people” (Joubert 2007). Ander bronne sê dit lê “near Mfuleni” (Seetharaman 2007), “in Blackheath” (Venter 2007), “15 km outside the city” (Joubert 2008), “on the outskirts of Cape Town” (Joffe-Walt 2005). Hierdie bronne wys feitlik almal op die sosiale probleme waarmee die inwoners te kampe het, soos werkloosheid, misdaad, drank- en dwelmmisbruik en die haglike lewensomstandighede (lekkende wonings, die koue, die vullis, die gebrek aan sanitasie), alles dinge waarop Benjamin in sy bundel klem lê.

teweeg gebring en onderhou is. Dit verteenwoordig vanuit 'n apartheidspektief 'n gerieflike buffer tussen ryk en arm, wit en swart. Hierdie geografiese aspek aan die begin van die bundel sinspeel dan ook op die bruin/swart karakters se daaglikse konfrontasie met die politieke werklikheid om hulle, soos dit in die res van die bundel op 'n meer individuele vlak aan bod kom.

Die eerste verhaal, "Die vlinder in ons familie", is ryk aan politieke verwysings. Opvallend hier is die fokus op die vertelde tyd: Die gebeure speel af vóór die 1994-verkieping, tydens die De Klerk-bewind. Gerugte rondom die vrylating van Nelson Mandela doen reeds die rondte, want die verteller en haar familie verwys na hierdie gebeurtenis as iets wat moontlik in die toekoms lê, vergelyk "[M]y ma sê dat ek die geleertheid nodig gaan hê die dag as hulle vir Mandela uit die tronk vrylaat. Die mense sê dat Nelson Mandela eendag die leierskap by ou F.W. gaan oorvat" (14). In 'n latere gedeelte identifiseer die karakter Mandy "die swart man met 'n middelpaadje in sy hare" – 'n verwysing na bekende foto's van Mandela uit die apartheidsera – as die man wat "eendag ons land sal regeer" (16). Dit gaan dus in die vertelde hede oor 'n periode van politieke hervormings, wat gepaardgaan met allerlei onsekerhede en spekulasies, vrese en gerugte oor die toekoms van die land, selfs 'n skynsel van hoop vir diegene wat vroeër deur die politiek benadeel is. Dit is asof die land (en die karakters) asem ophou om te sien wat volgende gaan gebeur.

Hierdie onsekerheid en afwagting kom tot uiting in Mandy se droom waarin Jesus haar vertel van 'n komende oorlog en wit emigrasie: "Sy sê dat Jesus haar vertel het dat die wittes eendag soos 'n klomp slapgat jakkalse uit hierdie land sal wegvlug omdat die oorlog nie einde kry nie. Jesus het vir haar verduidelik dat die wittes wéét van baklei, maar dat hulle aan die einde altyd as die oorwinnaars beskou wil word. Maar hierdie oorlog, sê Mandy, is anders, want daar sal nooit 'n einde wees nie" (15). Die gedrag van die witmense in die droom en hulle status as die sogenaamde ewige oorwinnaars, sinspeel blykbaar op vroeëre voordele wat prysgegee sal moet word. Die beskerming wat apartheid gebied het, verval, sodat hulle hul oorgelewer voel (vergeelyk Koot Niehaber in "Tomorrow's world"). Witmense word hier uitgebeeld as sterk en trots – maar met 'n ondertoon wat spreek van selfsugtige toeëiening – en as lafhartige vlugteling.

Dit is interessant om te let op die neerhalende verwysings elders in hierdie gedeelte, omdat dit 'n blik gee op verhoudings tussen rasse. Terwyl die verteller na witmense as "die boere" (14) verwys, reageer haar oom Ellie (hulle is albei bruin) kras op die droom met: "Die fokken wittes sal nooit voor 'n bleddie domonnosel spul swartes buig nie" (15). Wat hieruit blyk, is die onderliggende spanning tussen bruin, wit en swart, 'n direkte gevolg van 'n beleid van rasse-onverdraagsaamheid waardeur die samelewing vergiftig is. Hierdie rass spanning vind ook 'n parallel in Mandy se verwysing na 'n Samaritaanse vrou wat water by 'n put skep (16). Die bekende Bybelgedeelte waarin Christus met die vrou praat en vir haar water vra om te drink, kom tot sy reg wanneer dit

beskou word teen die politieke agtergrond waarin dit afspeel. Die Jode het hulself as die “gekose volk van God” beskou – soos die godvresende boerevolk, relatief onlangs in die Afrikaner se verlede – terwyl hulle die Samaritane, ’n gemengde en dus “onsuiwer” volk, minderwaardig en verwerplik geag het (vergelyk Alexander 2005: 531, 806-7). Die rassekonfrontasie onderliggend aan hierdie Bybelse episode word geëggo deur die werklikheid van apartheid in Suid-Afrika.

Die onreg van apartheid kom ook aan die einde van die verhaal ter sprake in Mandy se medelye met die werkers in ’n Woodstock-klerefabriek. Uncle Millie het haar wysgemaak dat sy handig te pas sal kom as ’n soort vertrooster wat die werkers met tee sal bedien, “[t]ee met kondensmelk en baie, baie suiker, want die mense het baie swaargekry” (16).

Die volgende verhaal waarin die Suid-Afrikaanse rassekwessie meer eksplisiet na vore kom, is “Op soek na ’n somer”. Die karakter Stenie maak beswaar teen die onregverdigheid wat sy as huishulp by ’n wit woning waarneem: “[D]is maar hoe die bleddie rykes aan die anderkant van die hoofstraat lewe. Hulle kan dit bekostig om heeldag voor computers te sit” (36). Dit is enersyds ’n terugverwysing na die naasmekaarstelling van die ryk (wit) en arm (swart) woongebiede in die proloog (10-11) en andersyds kommentaar op haar werkgewer (Koot Niehaber van die verhaal “Tomorrow’s world”) se lewenstyl. Dit is haar persepsie dat blanke persone ’n lewe van gemak lei, met gepaardgaande gerieflike werksgeleenthede, terwyl swart- en bruinmense veeleisende, fisiese arbeid moet verrig.

Daarby wys Stenie op die ironie van sogenaamde “anderskleurige” arbeid in wit wonings: “‘Ons is net goed genoeg om vir hulle in hul kombuise rond te staan’” (43). Baie witmense het die gebruik uit kolonialistiese tye geërf om swart- of bruinmense in hulle kombuise te gebruik, iets waarvan hulle in ’n groot mate afhanklik geword en as vanselfsprekend beskou het. Alhoewel sulke werknemers daaglik ingespan is om hul ten nouste met dinge soos voedselvoorbereiding en kinderversorging besig te hou, is hulle oor die algemeen nie blootgestel aan werksgeleenthede met ’n meer intellektuele inslag nie. ’n Kenmerk van hierdie soort selektiewe werkgewing is dat dit telkens witmense bevoordeel het, terwyl bruin en swart ontnem is van die werksgeleenthede wat hulle persoonlike belange kon bevorder het. Hierdie beleid van rasse-onderdrukking kom ook tot uiting in Stenie se verwysing na die afdwing van die Afrikanerkultuur in TV-uitsendings (“[O]ok seker weer net ’n klomp boeregemors” (36)), sowel as in Sylvester se gesprek met haar oor sy swerwery en die swaarkry van die verlede, spesifiek as lid van ’n groepering wat nié wit is nie: “‘Dit was nie vir ons altyd maklik om in hierdie land te woon nie’” (44-45).

Sylvester se vraag of Stenie nog by spesifieke witmense werk, gryp duidelik terug na die karakter Mandy se droom (in die verhaal “Die vlinder in ons familie”) van volskaalse wit emigrasie. Stenie verklaar dat die betrokke mense reeds weg is: “‘Hulle het hul neuse begin optrek vir die swartes wat

skielik so Saterdagoggende die strate van die dorp begin vollê het. Ek weet darem nie of daar nog plek is vir sulke mense in hierdie land nie” (43). Weereens kom verhoudings tussen rasse ter sprake: Aan die een kant veroordeel Stienie daardie witmense wat, opgeneem in hul eie vooroordele, nie kans sien vir verandering nie en eerder die maklike uitweg neem deur te besluit om van die probleem weg te hardloop, maar terselfdertyd wil sy as bruin persoon die ‘wit uittog’ deels voor die deur van swartmense lê: “Die bleddie swartes kan mos ook nie hul hande van ander se goed af hou nie” (43). Dit is ’n uitlating wat in toon sterk herinner aan ’n soortgelyke opmerking deur uncle Ellie in “Die vlinder in ons familie” (sien hier bo). Stienie koppel hier swartmense aan ’n element van kriminaliteit en bevestig daarmee ook bruin-swart-wrywing. Alhoewel sy, soos swartmense, self ’n slagoffer van kolonialisme is, behou sy haar identiteit as ’n bruin persoon deur sowel wit as swart te opponeer (Roos 2006: 69).

Stienie se bespreking van die figuur Piet Langding werp ook lig op politieke opvattinge van die apartheidsera. (Hierdie karakter kom net vlugtig in “Op soek na ’n somer” ter sprake en speel ’n prominenter rol in die verhaal “Brand”.) As ’n desperate armblanke wat sy toevlug tot Happy Valley geneem het, geniet hy heelwat status. Deur sy wit-wees uit te buit, trek hy allerlei voordele na hom toe aan, vergelyk Stienie se reaksie op sy aanstellerigheid: “Bleddie ding dink ook mos om hy wit is, dat hy ... dat hy een of ander lord is. Maar ek sê vir jou: die wittes vir wie ek werk, skaam hulle vrek vir hom en sy soort” (41). Die mate van respek wat Piet geniet, is erg ironies in die lig van sy ellendige persoonlike omstandighede – hy is alles behalwe die stereotipiese ryk en magtige witman. Die eerste deel van Stienie se kommentaar slaan op die aanmatigende (wit) siening dat witmense meerderwaardig is en dat hulle daarom die reg sou hê om hul bo ander te verhef. Die tweede deel verklap egter die mate waarin die denke van swart en bruin Suid-Afrikaners oor ’n lang periode deur rassistiese opvattinge geïndoktrineer is. Onder die woorde, “die wittes vir wie ek werk, skaam hulle vrek vir hom en sy soort”, lê die suggestie dat sy haar amper trots skaar aan die kant van die sogenaamde meerdere (wit) party, terwyl die plakkers boonop prakties gesproke Piet se “soort” word, bloot omdat hy hom juis in sy ellende met hulle assosieer.

Die verhaal “Brand” neem die omstandighede rondom die karakter Piet Langding meer volledig op. Dit word duidelik dat hy as gevolg van sy lewenstyl deur sy eie mense verstoot is (51) en gevolglik afgesny is van die voorregte wat hy voorheen as wit Suid-Afrikaner geniet het, vergelyk “Om wit te wees, het destyds beteken dat jy veel beter as die res kan lewe, dat jy nooit op straat hoef rond te staan om kos en geld te bedel nie. [...] Daardie lekker lewe het hom sleg gemaak” (49). Die klem val hier op die korrupterende invloed van ’n lewe met onregverdige voordele, maar dit belig ook weer die sosiale kloof wat daar onder die apartheidbestel tussen wit en swart bestaan het – die proloog se beeld van ryk en arm buurte wat deur ’n straat, ’n simboliese grenslyn, geskei word.

Die aandag wat Piet met sy aankoms in die plakkerskamp geniet, hou verband met die ongewone situasie waarin hy hom as 'n witman in die negentigerjare bevind. Apartheidspolitiek met mense aan die verskillende kante van die kleurgrense van mekaar vervreem deur heinings tussen hulle op te slaan. Die verkenning van mekaar se wêreld het dikwels neergekom op 'n vinnige blik deur ogiesdraad, soos in 'n dieretuin. Piet se teenwoordigheid tussen die plakkers is dus 'n baie vreemde gesig. Hy is 'n trekpleister, iets soos 'n fratsvertoning wat hulle nuuskierigheid prikkel.

Die feit dat baie van die inwoners met hom assosieer, kan moontlik ook gesien word as 'n (onbewuste) uitdaging van die ou politieke stelsel, met ander woorde, 'n soeke na lewensin of innerlike bevryding. Dit is veral die seksuele aangetrokkenheid wat baie van die vrouens en jong meisies teenoor Piet ervaar (vergelyk “En elkeen sal kan doen met 'n jong blanke vryer” (51)), wat sterk dui op hierdie behoefte om vry te wees. Hulle begeer hom as die “armblanke met die jesusbaard” (51). Piet is vir hulle 'n kunsmatige messias-figuur, 'n godgestuurde verlosser wat hulle van hul ellende kom bevry.

Die proloog se beeld van wit en swart wêreld in jukstaposisie, reg op mekaar se voorstoepe, maar in sterk begrensde domeine wat mekaar opponeer, kom weer 'n keer te voorskyn in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”. Die fokus val hier spesifiek op die wedersydse emosionele uitsluiting wat die karakters openbaar. Apartheid het 'n wig tussen mense ingedryf: bevolkingsgroepe ken of verstaan nie mekaar nie en veral witmense toon 'n apatie teenoor die lot van swart- en bruinmense.

Die anonieme karakters in die eerste deel van die verhaal – hulle is wit én swart – weerspieël iets van 'n houding van onbetrokkenheid tussen die kleurgroepe. Die straatkind word telkens “die seun”, “die kind” of “die hond” genoem. Hierdie neutrale en soms ongevoelige verwysings kan maklik in verband gebring word met die idee dat die seun op grond van sy velkleur geïgnoreer word – tekenend van sy ontnemende menswaardigheid. Die naamloosheid van die straatkind kan egter ook meer spesifiek in verband gebring word met die tragiese verhouding tussen hom en sy ma, dit wil sê sy eensaamheid en pyn as weggegooide kind en die verdraaide ervaring van sy werklikheid.

Verder word daar byvoorbeeld in die verhaal verwys na 'n “vreemde, swanger vrou” (60), maar wanneer hierdie vrou deur die straatkind aangeval en omgehardloop word, is sy “die vrou met die lang blonde hare” (60). Die fokus op die karakter se haarkleur lyk na 'n doelbewuste merker van velkleur, veral omdat dit herhaal word. Wanneer die verteller, die engel Angeliena (sien afdeling 4.3. vir 'n bespreking van die vertelsituasie in die bundel), in die daaropvolgende paragrawe die geboorte en begrafnis van die dooie baba waarneem, word die vrou op dieselfde manier benoem, naamlik as “[d]ie vrou met die blonde hare” (60) en die “bedroefde, bitter vrou met die mooi blonde hare” (61). Hierdie anonimiteit kan tegelyk op twee maniere geïnterpreteer word. Vanuit 'n wit oogpunt kan dit dui op die “beoefening” van apatie, dit wil sê, die onwilligheid om betrokke te raak,

om van jousef aan ander te gee, en vanuit 'n bruin of swart oogpunt kan dit verbind word met die ervaring van daardie apatie, die gevoel dat jy geïgnoreer en verstoot word. Die blonde vrou is immers besorg oor haar eie kind en stort trane oor sy dood, terwyl niemand enkele bladsye later omgee dat die straatkind soos 'n hond onder 'n vragmotor sterf nie. So 'n interpretasie veronderstel dat die blonde vrou die algemene houding onder witmense verteenwoordig en die seun op sy beurt die ellende waarin bruin- en swartmense leef. Dieselfde tweesnydende interpretasie geld die gemerkte onpersoonlike verwysings na die blonde vrou se man tydens die begrafnistoneel, vergelyk “Die man sukkel ...”, “Die man skuif ...”, “Die man trap ...” (61).

In aansluiting by die tydsaanduiding in die verhaal “Die vlinder in ons familie” bied die latere verhaal “Tomorrow’s world” ook 'n duidelike aanduiding van die politieke tydperk waarin die betrokke karakters hulle bevind. Die dagboekstyl-opskrifte van die twee dele van die verhaal plaas die gebeure steeds in die negentigerjare, maar ná die 1994-verkiesing: “16 September 1995” (65) en “11 Julie 1998” (70). Hierby moet 'n mens in ag neem dat “Tomorrow’s world” deur kruisverwysings met die verhaal “Op soek na 'n somer” verbind word. Die karakter Stienie verwys in “Op soek na 'n somer” na Koot se verlamming (43), iets wat in “Tomorrow’s world” tussen bogenoemde datums plaasvind. Dit bevestig bloot dat ook “Op soek na 'n somer” afspeel in die oorgangsperiode ná die afskaffing van apartheid. So ook die verhaal “Brand”, wat op sy beurt met “Op soek na 'n somer” verbind word. Hierdie waarneming dien die argument dat al die verskillende verhale in die bundel tydens die neëntigerjare afspeel en spesifiek in dieselfde politieke tydperk. Dit is 'n tyd van vrees en onsekerheid oor die toekoms van die land, maar ook van hoop en 'n nuwe veelrassige bestel. Die rassewrywing en -skeidslyn is steeds prominent in die verhale teenwoordig, hetsy die gebeure afspeel net vóór 1994 of daarná. Dit is 'n belangrike gegewe in die interpretasie van karakters se verwysings na ras.

“Tomorrow’s world” is die enigste verhaal in die bundel waarin wit hoofkarakter(s) as buitelanders op die plakkerskamp en sy inwoners fokus. As sodanig verteenwoordig hulle diegene wat gerieflikheidshalwe haweloses, swart of bruin, vermy, maar wat in die verhaal noodgedwonge met die plakkers te doen kry wanneer hulle eiendom betree word. Hulle word trompop gekonfronteer met die werklikheid daarvan om wit te wees in Suid-Afrika ná apartheid.

Die karakters Koot Niehaber en sy vervreemde vrou, Estelle, woon digby die Happy Valley-plakkerskamp. In die eerste deel van die verhaal, ongeveer anderhalf jaar na die eerste demokratiese verkiesing, hou hulle die bewegings van die plakkers oorkant die straat ongemaklik dop. Vir hulle is dit 'n onseker periode in die land se geskiedenis. Talle witmense kan hulle nie langer beroep op die voordele en beskerming wat apartheid hul gebied het nie en moet die veranderinge aan hulle wêreld noodgedwonge aanvaar. Koot word persoonlik deur hierdie nuwe

omstandighede geraak: “Vandat hy drie maande gelede sy werk verloor het, het baie dinge verander” (65). Heelwat van sy vriende het besluit om al hulle goed te verkoop en “na die buiteland begin uitwyk” (65). Hierdie gegewens sluit reëlreg aan by Mandy se droom van wit emigrasie in “Die vlinder in ons familie” en die indruk is dat hierdie twee verhale mekaar hier doelbewus impliseer.

Dit is verder opvallend dat daar vanuit Koot se perspektief ’n spesifieke fokus op velkleur is – baie soortgelyk aan die fokus wat daar in “Die mense wat probeer vergeet” op die naamlose blonde vrou se haarkleur is, vergelyk “Groepe swart mans was besig om gate te grawe” (65). Verder ervaar Koot die swartmense se teenwoordigheid oorkant die straat as ’n bedreiging. Wanneer ’n groep plakkers die straat oorsteek en klippe uit sy tuin na hulle skuilings begin aandra, is daar duidelike tekens dat die wit karakter voel dat sy persoonlike ruimte geskend word: “Hulle [...] stap ongeërg daarmee by die hekkie uit. / Die hekkie word ook nie weer toegemaak nie” (66). Hy is egter magteloos om enigiets aan die indringers se plundertog te doen en verander van besluit toe hy wil uitgaan om hulle te konfronteer. Hy kan hom nie langer laat geld as ’n wit gesagsfiguur nie en vrees waarskynlik enige ongewenste reaksie wat hy hom op die hals kan haal indien die plakkers hom in daardie rol ervaar. Gevolglik gaan die betreding van sy eiendom voort: “Moedeloos sak hy op die bank neer, want hy weet dat hulle sal terugkom om meer skade aan sy eiendom aan te rig ... Die vroue kom weer en weer terug om nog klippe te kom haal. Hierdie keer is daar meer van hulle en hulle ruk ook sommer van sy plante uit die grond” (66). Koot ervaar die plakkers se optrede as doelgerig, respekloos en vernielend.

Dit is nogal ironies dat die plakkers juis vir hulle ’n beter wêreld probeer aanmekeer lap uit dít wat eens deel van Koot se ‘beter wêreld’ moes gewees het. Emigrasie as tendens onder witmense rondom en ná 1994 vergestalt ook ’n hernieude soeke na daardie eie utopiese stukkie ruimte. Deur op sowel die swart én wit karakters se behoeftes te fokus, skep die outeur begrip vir die universele strewe na geluk en voorspoed as iets wat almal toekom, ongeag kleur.

Dieselfde klem op velkleur kom ook voor by Estelle Niehaber. As sy byvoorbeeld op pad huis toe ry, merk sy dat die straat vol rasende kinders is: “Oral in die straat speel kinders met balle, stokke, ou fietswiele en honde. *Swart kinders*” (67, my kursivering). Selfs toe sy in die bad klim, is die lawaai vir haar te erg (68). Ook hierdie wit karakter word dus gekonfronteer met die indringing van haar persoonlike ruimte. Dit is verder asof die hele buurt in hierdie ongemak deel, vergelyk “Die straat se honde blaf aanhoudend vir al die vreemde geluide en reuke wat op die nagwindjie na hulle aangewaai kom” (68). Die onrustige honde blyk hul wit eienaars se vrees te verteenwoordig. Wanneer Estelle laatnag ’n swart paartjie gewaar wat op hulle voorste grasperk sit en vry, is sy erg ontsteld: “[S]y [kan] hulle sien beweeg, hulle hande, hulle dringendheid. Sy bewe van

verontwaardiging en skok” (68). Die plakkers se daad word iets van ’n uiterste ontkenning van die Niehabers se teenwoordigheid, ’n blatante verontagsaming van hulle privaatheid.

Hierdie insident lei tot die Niehabers se eerste direkte kontak met die plakkers. Koot gooi sy versigtigheid oorboord en bestorm die paartjie woedend met ’n besem, net om deur die swart meisie se uitdagende houding begroet te word – sy sê iets wat vir Estelle klink na: “Wat de hel is dit met jou en jou soort!” (68) en stap stadig oor die gras en uit by die hekkie. Dit is veral nadat iets vir Koot op pad terug voordeur toe skrams teen die kop tref en ’n ruit breek, dat die wit egpaar beangs raak oor hulle veiligheid. ’n Ontstelde Estelle wil nie in die kamer met die stukkende ruit slaap nie. Sy kan ook nie help om te veralgemeen nie: “Watter ander gevaar sleep die mense nie nog met hulle saam nie? Moord? Verkragting?” (68). Op die volgende bladsy sluit Koot baie sterk by haar aan met uitlatings wat tipies verbind word met sogenaamde ‘wit ang’. Wanneer daar onophoudelik aan hulle deure gehamer word, weier Koot om vir die swanger swart vrou en haar vriendinne oop te maak, ten spyte van Estelle se smeking. Hy skop hardkoppig vas teen die ‘swart gevaar’ op sy drumpel: “Verdompte donnerse goed, hoekom loop pla hulle nie ander mense of hul eie bleddie mense nie!”, “Moet ek vrekmaak word hier in my eie huis, deur ’n vreemde spul swartes wat ek self ingelaat het?”, “Ek’s baie jammer, maar ek laat my nie deur barbare hier in my huis vrekmaak nie” (69).

Aan die sterk rassistiese toon van sy woorde, is dit duidelik dat Koot se emosies hier kookpunt bereik het. Sy oorweldigende behoefte aan selfbehoud maak hom totaal onredelik. Asof om sy optrede te regverdig, voeg hy by: “Bleddie goed lê en fok onder my bleddie boom!” (69) en skerm boonop dat daar baie ander mense is wat kan help: “Daar’s genoeg ander huise waar hulle kan gaan aanklop, daar staan hoeveel flenter bakkies op die veld waarmee hulle haar na ’n hospitaal kan neem” (69) – asof daardie voertuie almal skielik goed werk. Koot se reaksie herinner hier aan die lafhartigheid wat rondom die vluggende witmense in Mandy se droom (“Die vlinder in ons familie”) ter sprake kom.

Dit is uiteindelik uit die wit karakters se gedrag in “Tomorrow’s world” duidelik dat hulle hul uitgelewer voel aan die nuwe politieke bedeling en vir hulle toekoms en veiligheid vrees. Ironies genoeg volg Koot se verlamming na ’n voorval waartydens hy en Estelle handgemeen raak en nie as die gevolg van die bedreiging wat die plakkers oorkant die straat vir hom sou inhou nie.

Die verhaal “Tomorrow’s world” skep deur middel van sy wit fokalisators in die bundel ’n interessante balans tussen al die perspektiewe van bruin en swart karakters in die ander verhale. Alhoewel die hoofklem in die bundel vanselfsprekend op die bruin/swart wêreld val, maak dit tóg uit die aard van die oorkoepelende vertelsituasie (sien afdeling 4.3.) sin dat daar ook iewers ’n element van balans teenwoordig moet wees – die engele staan neutraal teenoor die mense wie se

lewens hulle waarneem. Dit wil verder voorkom of hierdie element juis uitstaan weens die feit dat 'n volle verhaal uitsluitlik gebruik word om met sy wit hoofkarakters teen die stroom van die res van die bundel in te beweeg. Wanneer “Tomorrow’s world” wat sy funksie betref só benader word, dui die insluiting daarvan op 'n groter plan wat dit ten doel het om 'n noue samehang tussen die verhale, as dele van dieselfde bundel (dit wil sê, die groter verhaal), te bewerkstellig.

Die laaste verhaal in die bundel, “Die bleddie vark”, bevat 'n moontlike verwysing na politieke knoeiery. Die verhaal wat die karakter Tiny vertel, speel op 'n plaas af. Volgens sy vertelling het die grond eens aan sy oupagrootjie en daarna onderskeidelik aan sy ouma en oupa behoort. Uit die opening van die verhaal is dit egter duidelik dat die plaas, wat “later heeltiemal aan ons behoort” (95) het, nie langer in sy familie se besit is nie, vergelyk “Op 'n tyd *het* ons 'n plaas gehad ...” (95, my klem). 'n Aantal paragrawe later verduidelik Tiny dat die grond moontlik aanvanklik aan die staat behoort het: “Die staat het mos alles in die begin besit. Die staat self het ook nie altyd geweet waar en wanneer die begin was nie” (95). Gedagtig aan die algemene satiriese inslag van die verhaal, wil dit voorkom of daar waarskynlik in hierdie gedeelte op korrupsie gesinspeel word, dat die staat gerieflikheidshalwe dinge na sy eie belang skik. So 'n verbintenis kan hier egter bloot subtiel teenwoordig wees. Die fiktiewe aard van Tiny se storie tersyde (sien afdeling 4.1.3), is dit verder onwaarskynlik dat die apartheidsregering sou toelaat dat Tiny se grootouers, as bruin/swart persone, plaasgrond kon besit – die verhaal lui boonop dat Tiny-hulle die plaas uit eie wil verlaat vanweë geldnood en die droogte (100). Die veronderstelling is natuurlik dat die hoofkarakter Tiny, op grond van die uitgebreide betoog dat die verhale sosiaal en geografies volledig by mekaar aansluit, 'n bruin/swart persoon is. As boemelaar kan hy maklik met die Happy Valley-plakkerskamp verbind word, alhoewel daardie band nie deur “Die bleddie vark”, as 'n alleenstaande verhaal beskou, gelê word nie.

Nog 'n steek na die apartheidsverlede is moontlik teenwoordig in Tiny se ouma se ongeërgde teelbeleid op die plaas. Sy het geen besware of sorges oor die vermenging van die verskillende diersoorte nie; op haar grond kan hulle maar “kruis en dwars met mekaar [...] teel”, vergelyk “Sy was nie een wat haar gesteur het aan ras of kleur of gene nie” (97). So 'n liberale houding kan geïnterpreteer word as 'n uitdagende reaksie, gemik teen die rassevoorskrifte van die vorige bedeling. Haar misvormde diere kom dan neer op wraak teen die politieke onreg wat eens op haar afgedwing is.

In sommige verhale in die bundel is verwysings na die politieke tydvak of omstandighede van die verlede meer prominent as in ander. Hier moet 'n mens egter in gedagte hou dat die ellendige omstandighede wat rondom die lewens van die bruin/swart karakters heers – en wat wél 'n kenmerk van elke verhaal is – direk aan die onregverdige politieke beleid van die apartheidsregering

gekoppel kan word. Verder word verskeie van die verhale in die bundel onderling met mekaar verbind deur middel van kruisverwysings (volledig in afdeling 4.2.1. bespreek), sodat spesifieke politieke tydvakverwysings in sekere verhale ook ander verhale geld. In plaas daarvan dat die politieke werklikheid eksplisiet in elke verhaal uitgestip word, word daar in die loop van die bundel telkens op sosiale fasette binne hierdie werklikheid gefokus, anders word net een verhaal relevant en die ander is bloot afdrukke daarvan. Dit gaan nie oor die aanhoudende herhaling van 'n enkele karakter se omstandighede nie, maar oor 'n gemeenskap van verskillende individue, elk met verskillende behoeftes en omstandighede. In so 'n geïntegreerde werk soos *Die lewe is 'n halwe roman* maak dit sin dat die fokus versprei moet word, sodat iets soos die politieke verlede wat die karakters deurgaans gemeen het, in sommige verhale meer subtiel teenwoordig is as in ander. Die eindproduk is 'n stilisties gesonde eenheid.

Die politieke tydvak in *Die lewe is 'n halwe roman* is die oorgangstydperk in die breë sin van die woord – die middel neëntigerjare tot ongeveer aan die einde van daardie dekade. Dit sluit die onmiddellike oploop na die 1994-verkiesing sowel as die afloop daarvan in. Wat in hierdie verband uitstaan, is dat die plakkerskampkarakters, soos tydens apartheid, steeds swaarkry en onder diskriminasie gebuk gaan. Die land se politieke erfenis het steeds 'n houvas op die samelewing; die skeidslyne tussen ryk en arm, wit en swart, bestaan steeds, sowel geografies as in mense se koppe. Die plakkers ervaar geen praktiese verligting van hulle ellende nie. Moontlik wil Benjamin hierdeur vra of dinge ná 1994 werklik vir die armste deel van die samelewing verander het. Hy mag daarop wys dat die politieke oorgang van die neëntigerjare – 'n tyd wat bevryding en verandering vir swart en bruin moes inlei – 'n vae konsep vir diegene op grondvlak is. Soos met die jong karakter Jimmy in “'n Verdwaalde engel”, waai die verligting waarna hulle uitgesien het soos wolke (17) bo hulle koppe verby.

4.1.1.3 Morele en sedelike verval as 'n deurlopende element in die bundel

In aansluiting by die fisies gebroke wêreld waarin die karakters in Benjamin se bundel 'n bestaan probeer voer (die sigbare verval en verwaarlosing binne die plakkerskamp, hul groot fisiese ongerief en onvoldoende geldelike middele), word hul leefruimte ook gekenmerk deur 'n verskeidenheid van morele en sedelike gebreke. Hieronder tel die hoë voorkoms van geweld en misdaad – dinge soos mishandeling, roof, moord en selfmoord, seksuele misdade soos verkragting of molestering, en daarby ook die voorkoms van kinderprostitusie. Hierdie dade hou in 'n groot mate verband met die wydverspreide misbruik van alkohol en dwelms en die handel daarin. Nog 'n uitstaande kwessie is die totaal amorele gedrag van talle volwasse of ouerfigure teenoor hulle eie

kinders of ander karakters se kinders. Al hierdie dinge kom deurlopend in die verskillende verhale van die bundel voor.

Die misbruik van alkohol en dwelms

In die erg behoevende en ellendige omstandighede waarmee die plakkers regdeur die bundel worstel, is die misbruik van drank en dwelms, 'n algemene faset van hulle bestaan. Dit word keer op keer ingespan om hulle sintuie te verdoof teen hul frustrasie en pyn, 'n tydelike ontvlugting uit hul harde werklikheid. Die doel van hierdie afdeling is om bloot op die wydverspreide voorkoms van hierdie verskynsel in die bundel te wys as 'n aspek van die morele verval wat die vertelde ruimte kenmerk. Vir 'n volledige bespreking van die ontvlugtingswaarde van hierdie middels ten opsigte van die karakters se emosionele pyn, sien afdeling 4.1.3, wat gemoeid is met die eenheidskeppende droom-motief in die bundel.

Die verhaal “Die vlinder in ons familie” bevat 'n paar verwysings na drankmisbruik. Eerstens vergryp die jong verteller se ma en tannie hulle gereeld aan brandewyn (12, 13, 15). Dat die twee boonop hulle drinkery probeer geheim hou, dui daarop dat hulle weet dat hulle met 'n verkeerde ding besig is, maar steeds daarmee voortgaan, vergelyk “... nadat sy en my ma weer stilletjies uit die bottel brandewyn gesluk het wat hulle agter die bank op die stoep versteek hou” (12). Tweedens berig die verteller dat haar pa en sy twee broers, uncle Millie en uncle Ellie, soms 'n “bietjie te rof met die brandewyn tekere [...]gaan” (14) en dan baie vatterig word. Drank speel ook 'n rol in uncle Millie se misbruik van Mandy. Hy maak haar wys dat hulle koeldrank drink as hulle snags alleen in die kamer is – “van die soort met die wit perd op die label” (16). Dat drank deel van uncle Millie se slim set is om haar te verlei, blyk uit sy beplanning: hy bring altyd vir hulle 'n tweede bottel wat hy “onder in sy ou rooi togbag wegsteek” (16).

In die vierde deel van die verhaal “In memoriam” word vertel dat Joannie, die jong vrou wat by Theuns-hulle loseer, sommige nagte dronk by die huis aangekom het. Dit was by hierdie geleentheid dat Theuns haar beskonke toestand misbruik het – sien hier onder.

In die verhaal “Brand” val die klem veral op die skaal van die drankprobleem in die plakkerskamp. Vrydae word daar “dwarsdeur die nag gedrink en feesgevier” (47). Die indruk word gelaat dat die plakkers se naweekroetine byna fanaties rondom drank draai en dat al die opwinding en sosialisering gedurende hierdie tyd sy hoogtepunt bereik in 'n besoek aan die wynhuis, “'n gesellige suipplekkie” (53). In die verhaal bevind Matie, Piet Langding en die hoofkarakter Susan hulle op 'n stadium in die wynhuis en raak in 'n hardhandige geskil betrokke. Susan volg die ander twee juis daarheen met die voorneme om die ander twee te konfronteer en bestel goedkoop wyn om haar daarvoor moed te gee. Drank is veronderstel om haar probleme ligter te maak. Verder verklaar die

openingsin van die slotverhaal, “Die bleddie vark”, dat die karakter Tiny dronk is, ’n aspek wat ’n groot rol speel in die interpretasie van hierdie eienaardige verhaal.

Die misbruik van dagga en ander dwelmmiddels kom ook in verskeie van die verhale ter sprake. In “Die vlinder in ons familie” rook uncle Millie geen konvensionele sigaret nie, maar “’n soort wat hy self rol en spesiaal uit die Kaap saambring” (16). In “Op soek na ’n somer” vaar Stenie uit oor haar oorlede man se handel in dagga en dat hy sy hele staatspensioen daarop verkwis het (41) – ten koste van sy gesin se finansiële behoeftes dus. In “Skuifeldans van ’n idioot” is Sollie Silber ook ’n verleentheid vir sy gesin: “Soos die jare aangestap het, het hy al losbandiger gelewe. Sy daggarokery het nooit opgehou nie” (86). By sy een seun se begrafnis is hy duidelik onvas op sy voete, vergelyk “Sammy het geweet dat sy pa weer gerook was” (89). Die karakter Sammy is blykbaar aan die einde van die verhaal self onder die invloed van dagga of ’n ander dwelm.

Ander gevalle van dwelmmisbruik is die jong Jimmy en sy drie vriende se verslawing aan gomsnuiwery in die verhaal “’n Verdwaalde engel” (18) asook, later in dieselfde verhaal, die gedokterde koeldrank wat die dansende Jimmy by John se huis op die maat van musiek meevoer.

Die wydverspreide voorkoms van misdaad, geweld en doodslag

Die voorkoms van misdaad en geweld, ook seksuele wandade, is eweneens ’n wydverspreide verskynsel in Benjamin se bundel verhale. Dit is besonder tekenend van ’n innerlike verval waaronder die plakkergemeenskap en eintlik die hele omgewing binne die bundelruimte gebuk gaan. Die karakters is deurgaans slagoffers, oortreders, of albei. Dit wil lyk of die wending na misdaad en geweld simptome van die gebrokenheid van hierdie arm, verstote mense is. Hul dade weerspieël hulle frustrasie, hul desperaatheid, wanhoop en ang. Op hierdie wyse sluit die verskillende voorvalle van misdaad en geweld regdeur die bundel by mekaar aan om ’n geheelbeeld van ellende tot stand te bring.

Die openingsverhaal, “Die vlinder in ons familie”, draai rondom die seksuele misbruik van die karakter Mandy deur ’n lid van haar familie. Die verteller is daarvan bewus dat Mandy en haar oom Millie snags “goed aanvang” en dat ander familielede praat van hulle “gesteunery in die nag” (14). Die slot van die verhaal teken Mandy se weerloosheid as haar oom haar vir die soveelste keer drank injaag en dan bed toe vat. Oom Millie se morele onverskilligheid blyk ook uit die feit dat Mandy verstandelik verdraag is en nie daartoe in staat is om haarself teen hom te beskerm nie.

Dit word in die verhaal verder duidelik dat die probleem rondom amorele seksuele dade eintlik nog wyer uitkring. Die jong verteller noem byvoorbeeld dat haar eie pa soms vatterig is as hy gedrink is en dat dit eintlik ’n familieprobleem is: oom Millie se ander twee broers toon albei ook hierdie neiging (14). Ook die feit dat die verteller se ma haar teen ongewenste fisiese toenadering waarsku

– “Sy sê ook dat ’n jong dogter soos ek nooit moet toelaat dat ’n man aan my vat waar hy nie veronderstel is om te vat nie” (14) – wil dui op haar ma se besorgdheid te midde van ’n werklike gevaar.

In die verhaal “’n Verdwaalde engel” word ’n ander kind, die seun Jimmy, snags deur sy pa gesodomiseer. Daar word dramaties vertel hoedat Jimmy saans beangs op sy pa lê en wag, dat sy hart vinniger klop en sy bors toetrek soos die gehate oomblik al hoe nader kom: “Dan voel hy sy pa se hand op sy benoude bors. Sy pa stoot die kombes weg. Sy asem hyg net soos Jimmy s’n” (18).

Jimmy word ook in die verhaal by prostitusie betrek. Sy vriende vertel hom van ’n manier om vinnig baie geld te maak en dat hy net onder ’n sekere brug hoef te gaan wag: “Daar is altyd mans in blink karre wat stadig daar verbyry; soms staan en wag tot ’n seunskind opdaag” (19). ’n Groot deel van die verhaal word dan gewy aan Jimmy se ervaring met ’n man wat hom een aand oplaai en na sy huis neem. Veral opvallend in hierdie gedeelte is die wêreld vol bedrog wat blootgelê word. Jimmy bevind hom saam met John in ’n plek van voorgee, van verskuilde identeite, van jagter en prooi. John, ’n meester op die gebied van oorreding, maak staat op Jimmy se gebrokenheid en sy soeke na aanvaarding. Hy kies sy woorde berekend en gebruik baie vleitaal om Jimmy spesiaal te laat voel en so sy guns te wen. Hy komplimenteer Jimmy byvoorbeeld op sy voorkoms – “‘Jy’s ’n mooi seun ... Toe ek jou ’n paar aande gelede [...] gesien het, het ek sommer dadelik van jou gehou” (20). John verkoop onder die valse naam “Eben” ’n illusie aan Jimmy. Hy wen die seun se vertroue met beloftes van klere, kos en geld, ’n mooi huis met ’n kamer en bed wat eens sy eie seun s’n was – toevallig dieselfde ouderdom as Jimmy (20). Hy maak Jimmy sag met medelye, hy vertel van sy seun se tragiese ongeluk, maar dit is alles ’n leuen: “As hy met die storie gaan volhou dat hy ’n seun gehad het, sal hy die kamer ook so moet inrig” (24). Dat alles bloot ’n set is om Jimmy in sy huis te kry, word ook verklap deur ander aanduidings van John se werklike agenda, vergelyk “John beseft dat hy sy kaarte versigtig sal moet speel” (20).

In aansluiting by “’n Verdwaalde engel” toon die karakter Charlie se pa in die eerste deel van die verhaal “In memoriam” ook ’n seksuele voorliefde vir jong seuns, soos gesuggereer word in sy handewerk: “Smiddae sit hy onder die boom en kerf allerhande mooi mans- en seunslywe uit die stukke hout wat hy in sy hande vashou” (27). Daarby bevat die teks ’n ironiese inspelings hierop wanneer Charlie se pa aandui dat hy nie in die kombuis help nie, omdat hy “nie ’n mof [is] wat moet staan en koskook nie” (27). In ’n aanduiding dat Charlie se ma bewus is van haar man se seksuele voorkeure en dat dít waarskynlik die wig is wat die gesin uitmekaar dryf, soen sy Charlie gereeld in sy nek en sê dat hy “haar enigste man” (27) is.

Daar is allerlei aanduidings in die tweede deel van die verhaal dat Petta se pa lede van sy gesin fisies te lyf gegaan het. Geweld was blykbaar sy manier om sy frustrasie met die lewe te hanteer.

Petta se verhaal begin met 'n verwysing na pakke slae wat sy pa hom gegee het (29). Hy vertel selfs dat hy daardie Kersfees 'n pak slae in plaas van geskenke gekry het (30). Dat sy ma ook gereeld onder sy pa se humeur deurgeloop het, kom in dieselfde asem na vore: "My ma het niks gesê die twee kere dat my pa my geslaan het nie, want vir my ma was elke aand 'n Oukersaand. Soms wou sy liefde van my pa hê, maar sy vuiste was altyd voor" (30). Die resultaat hiervan is duidelik: "My ma met haar blou opgeswelde oë en gekneusde mond ..." (30). Die reaksie op hierdie geweld is méér geweld. Petta maak sy pa dood terwyl dié lê en slaap (30), waarna hy en sy ma hom uitsleep en agter die huis gaan begrawe. So wil dit in die lig van die tirannie wat Petta en sy ma moes deurmaak, selfs voorkom of Petta se daad moreel geregverdig is.

In die vierde deel van die verhaal misbruik Theuns, 'n hoërskoolleerling, gereeld die ouer meisie Joannie se dronkenskap deur homself met voorbedagte rade uit te trek en saam met haar in die bed te klim (34). Sy optrede sluit reëlreg aan by die seksuele misbruik waaraan ander karakters hulle in die bundel skuldig maak.

Die karakter Stienie van die verhaal "Op soek na 'n somer" het haar in 'n soortgelyke situasie as dié van Petta en sy ma in "In memoriam" bevind. Sy is deur haar man mishandel en was later so in 'n hoek vasgekeer dat sy hom vermoor het, iets waarvoor sy tronkstraf uitgedien het. Haar desperaatheid blyk duidelik uit haar gesprek met Sylvester: "[D]aardie twee jaar wat ek agter die tralies gesit het, was die beste twee jaar van my lewe' ... 'Daai twee jaar was nie dae van wag vir my nie, dit was vir my nie dae dat dit gevoel het ek het iets verloor nie, nee, dit was asof daardie dae [...] 'n geskenk uit die hande van God was' ... 'Ek móés net, ek moes net. Dit was al uitweg'" (41). Ironies hier is Stienie se verwelkoming van haar (fisiese) gevangenskap as 'n draagliker alternatief vir die emosionele tronk waarin sy by die huis vasgevang was. Soos met Petta en sy ma, verteenwoordig Stienie se misdaad 'n daad van verlossing wat geregverdig voorkom in die lig van al die pyn en vernedering wat sy moes verduur terwyl haar man nog geleef het.

Die verhaal "Brand" wemel van gewelddadige voorvalle en misdadige gedrag. Ten eerste gaan die feesvieringe oor naweke in die plakkerskamp altyd gepaard met uitbundigheid en verskeie vorme van geweld, soos die teks getuig: "Daar sal op mekaar geskel en geskree word. Daar sal in die strate baklei word. / Die strate sal begin bloei" (47). Onder die invloed van drank vind ook seksuele misdade plaas. Beskonke moeders wat met hulle babas by die vure lê en slaap, word verkrag deur jong seuns wat hulle die bosse insleep – "Die nagte hier in die plakkerskamp is 'n eiesoortige hel" (57). Hierdie beeld roep Theuns se soortgelyk opportunistiese gedrag met Joannie in die verhaal "In memoriam" op. Die wyse waarop hierdie gebeure in die teks as alledaagshede beskryf word, benadruk die hoë voorkoms van geweld en misdaad in die vertelde ruimte en suggereer dat daar 'n algemene ongevoeligheid onder die karakters heers oor die impak wat misdaad op ander het.

In die verhaal bevind die sentrale karakters Susan, Matie en Piet Langding hulle midde-in 'n gewelddadige voorval in die wynhuis. Susan gooi vir Piet met 'n leë verfblik, sy “skop hom teen die nek en val met haar regterknie in sy gesig” (55). Sy kry vir Matie aan haar trui beet en “stuur [haar] grond toe met 'n regtervuishou”. Die tweelingsusters trek mekaar se hare en rol vloekend in die sand rond. Die kragtige beskrywing van die gebeure herinner aan beelde uit 'n boks- of stoeigeveg. 'n Desperate Susan gebruik hier geweld as 'n wapen teen die frustrasie en onreg wat Matie en Piet haar aangedoen het.

Die bestuurder van die wynhuis maak hom sêlf aan geweld skuldig. Wanneer die ou man sy sambok gryp om die rumoer onder beheer te kry, word dit duidelik dat die gevoel van mag wat hy uit die episode put, verdraaide betekenis aan sy bestaan gee. Hy teer op die verskrikking wat hy onder sy klante saai en gee hom oor aan sy blinde, sadistiese woede, vergelyk “Hy kan die vrees op hulle gesigte lees, en dit vul hom met 'n vreemde soort bevrediging, die onderdanigheid, die respek wat hulle vir hom het. Maar terselfdertyd maak dit ook 'n oeroue instink in hom wakker, 'n moedswilligheid, 'n wil om toe te slaan terwyl die vyand op die agterhak is” (56). Hy gee nie om wie of wat hy raakslaan nie – niemand ontsien sy toorn nie. 'n Hond loop onder sy sambok deur en 'n man wat net probeer om uit die pad te kom, kry drie bloedige houes oor sy lyf (56); “Volgende keer sal hy nie aarsel om ook die vroue met sy sambok by te kom nie” (57). Ook sy eie kinders loop onder hierdie sambok deur, vergelyk “Sy kinders is groot en hy klim nie meer so gereeld onder die spul in met sy sambok nie” (56). Hierdie karakter herinner hier aan Petta se humeurige pa in “In memoriam” – ook hiêrdie man se optrede kom neer op kindermishandeling. Op sy oudag is die sambok nog 'n stukkie outoriteit waarna hy vir oulaas kan gryp. Wanneer hy ook al met sy sambok naderstap, gee die mense voor hom pad. Dit is ook asof hy met dié slaanding die aftakeling wat ouderdom meebring, en dus die bedreiging van sy gesagsposisie, wil besweer, vergelyk “Die ou man volg [die vluggende man], maar is nie meer so rats as wat hy hom soms verbeel nie” (56).

Geweld is uiteindelik vir die ou man 'n wapen, 'n vinnige “fix” in sy behoefte aan gesag – “Sy vingers sluit stywer om die sambok. Die are swel in sy nek, sy palms sweet [...]” (56). Ironies genoeg ontbloom die ou man se wending na geweld juis sy kwesbaarheid. Hy verwar daarby sy gebrek aan beheer of selfbeheersing met 'n teken van mag. Hierdie mag is kunsmatig en doodeenvoudige tirannie. In die lig van sy optrede word die gedeeltes, “Op sy werf word daar nie baklei nie!” (57) en “My werf is nie vir skandes maak nie!” (56), net so ironies, omdat dit reëlreg met sy bloeddorstige aanval bots – “Vandag slaan hy hulle roet van die bloed!” (56).

In die daaropvolgende verhaal, “Die mense wat probeer vergeet”, val die honger straatkind 'n vrou op straat aan en stamp haar onderstebo om haar handsak te steel. Die feit dat die vrou swanger was en as gevolg van die voorval haar baba verloor het (60), kom neer op moord, gesien in die lig van

die seun se haat vir vrouens en kinders (61). Asof dit nie genoeg geweld en tragedie is nie, sterf die straatkind gewelddadig onder die wiele van 'n vragmotor (62). Die soortgelyke tragedie wat hier sowel die gewelddadige as die aanvanklike slagoffer tref, belig die ironie dat die straatkind self 'n slagoffer was. Hy is nie net die slagoffer van 'n ongeluk wat sy lewe kos nie, maar ook die slagoffer van omstandighede wat, soos dié van die blonde vrou, totaal buite sy beheer was.

In die verhaal "Tomorrow's world" word vertel van 'n voorval van huishoudelike geweld waartydens die vervreemde egpaar Koot en Estelle Niehaber mekaar toetakel. Wanneer Koot nie op Estelle se pleidooi reageer om die swartvrouens wat aan hulle deure hamer, te help nie, klap sy hom deur die gesig, waarna hy haar slaan. Die eerste deel van die verhaal berig aanvanklik dat daar bloed gevloei het ("Toe sy by die badkamer instorm, was daar bloed aan haar hande" (70)), maar die tweede deel verklar in hoe 'n mate die situasie werklik handuit geruk het. Dit blyk dat Estelle vir Koot met 'n mes gesteek het en dat die daad hom verlam het. Hierdie geweld, soos in baie van die ander verhale, het ontstaan uit die frustrasie rondom karakters se behoefte om gesien en gehoor te word binne hulle gebroke werklikheid. Vergelyk hier die wankelende huwelik waarin Koot-hulle hul reeds op hierdie stadium bevind het.

In "Sonde van die kinders" vervies Myra haar vir 'n groepie plakkerkinders wat besig is om te staan en klipgooi na voertuie wat verby ry (73). Dit kom neer op die opsetlike beskadiging van eiendom en dit verteenwoordig 'n morele gebrek ten opsigte van die erkenning van ander mense se regte – al sou dit dan hier gaan oor mense wat meer bevoorreg is, in elk geval genoeg om darem voertuie te kon bekostig. Later in die verhaal is daar sprake van 'n selfmoord wanneer Myra vir haar seun Andy vertel dat 'n man wat in dieselfde straat bly, homself in sy motor vergas het (78-79). Aan die einde van die verhaal kom Myra se kleinseun Stephan per ongeluk om wanneer hy sy nek in 'n oop graf in die begraafplaas breek (84).

Die verhaal "Skuifeldans van 'n idioot" bevat 'n hele paar insidente van geweld en misdaad. Om mee te begin, is die karakter Sollie en sy vriende gereeld by diefstal betrokke, vergelyk "Sollie het buitengewoon groot hande en om van ander te steel, was soms die beste wat hy kon doen. Om ander in die donker voor te lê en te beroof was vir hom makliker as om [...] sy brood en botter [eerlik] te verdien" (86). Hy het byvoorbeeld een nag 'n gesteelde rewolwer huis toe gebring. Dit was dan ook hierdie wapen waarmee Sollie se seun Gerhard selfmoord gepleeg het nadat sy meisie gewelddadig deur iemand verkrag en vermoor is (88). Sollie self was gereeld in gevegte betrokke: "Maar soms het hy so aan die bloei gegaan dat sy [Stella] die groot rooi kol teen haar broekspyp nie kon wegsteek nie" (87). Sollie en Stella se ander seun, Sammy, is boonop 'n veroordeelde misdadiger wat in die verhaal pas uit die tronk vrygelaat is. Die litteken aan sy voorkop is "'n letsel van een van sy skermutselinge in die tronk" (87). Dit herinner aan die kultuur van geweld en

misdaad, kenmerkend van die ongenaakbare lewe in tronke. Die slottoneel van die verhaal kan ook hier genoem word, alhoewel Sammy se daad van wraak, waarin hy oënskynlik sy ma verwurg, mees waarskynlik 'n hallusinasie is – vir moontlike interpretasies van hierdie toneel, sien afdeling 4.1.3 oor die rol van die droom-motief in die bundel.

Die vele episodes in die bundel waartydens karakters hulle tot geweld en misdaad wend, blyk uiteindelik simptome te wees van die frustrasie, desperaatheid en wanhoop waaronder hulle verkeer. Die kultuur van misdaad in en rondom die plakkerskamp is waarskynlik 'n reaksie op die gebrokenheid van hierdie wêreld. Dit vergestalt ironies genoeg die karakters se soeke na lewensin en eiewaarde, maar bring slegs die skyn van mag. Dat die hoë voorkoms van geweld en misdaad 'n deurlopende kenmerk in die verhale van die bundel is, weerspieël weereens die gegewe dat dieselfde geografiese ruimte deurgaans ter sprake kom.

Breër beskou, wil die teks as geheel deur middel van hierdie verskynsel ook sinspeel op die morele verantwoordelikheid wat die owerhede, maar ook die gemeenskap teenoor die lot en omstandighede van die plakkers het. Die pyn en tragedie wat hulle verduur, is 'n alte werklike kwessie.

Die amorele houding of optrede van ouerfigure

'n Opvallende verskynsel in feitlik elke verhaal in die bundel, is die ongeërgdheid of pligsversuim wat ouer- of volwasse figure teenoor kinders openbaar – die resensent Marion Hattingh (2000) verwys na “die sosiale aanklag teen ontaarde vader- en moederfigure” in die bundel. Gedagtig aan die groter eenheid in die bundel, die verhouding tussen die verhale en die proloog onderling, word dit duidelik dat hierdie versteurde verhoudings 'n noodwendige parallel in die gebroke verhouding tussen God en die karakters – dit wil sê, God se kinders – vind. Hiervolgens wil dit voorkom of heelwat volwassenes, soos God, hulle kinders in die steek laat of te na kom.

Eerstens is daar in die verhaal “Die vlinder in ons familie” die blatante versuim van Mandy se familieleden om op haar pyn te reageer. Alhoewel soveel van die volwassenes bewus is van die misbruik wat sy verduur, wil hulle nie ingryp nie, vergelyk “My ma voel dat my pa met uncle Ellie moet praat oor uncle Millie se gesteunery in die nag daar in die kamer. Maar my pa voel hy moet hom nie inmeng nie; dat antie Agnes-hulle tog wéét wat snags daar in die kamer aangaan as my uncle Millie hier by ons kuier” (14). Boonop, soos hier bo ter sprake gekom het, is oom Millie en sy twee broers ook bekend vir hulle onweloweglike gedrag wanneer hulle dronk is.

Die feit dat Jimmy in die verhaal “'n Verdwaalde engel” deur sy pa gemolesteer word, beteken dat ook hierdie pa geen bron van liefde en ondersteuning vir sy kind is nie. Hy kweek eerder diepliggende vrees en takel sy seun emosioneel en geestelik af. Die leemte wat Jimmy ervaar, dryf hom om 'n vaderfiguur agter John se valse beloftes te soek. Dit is duidelik dat die onskuldige

Jimmy smag na 'n pa wat hom belangrik en veilig sal laat voel. Hy tref deurgaans vergelykings tussen John en sy pa asof hy hulle teenoor mekaar wil afspeel, vergelyk “Sy pa is sleg. Dié man is nie soos sy pa nie” (22). Wanneer John byvoorbeeld vir Jimmy sê hoe oud hy is, dink die seun dadelik aan sy pa se ouderdom (24). Hierdie proses van rolvervanging bereik 'n hoogtepunt in die slot van die verhaal wanneer Jimmy uiteindelik aan John verklaar: “Jy kan my pa wees as jy wil” (25). Die ironie van hierdie uitspraak is dat Jimmy hom saam met John steeds in 'n situasie bevind waar hy seksueel misbruik word. Jimmy ervaar die verdraaide toenadering wat hy van John kry as “egte” vaderlike liefde – 'n aanduiding van die wyse waarop sy konsep van liefde en vaderskap deur sy traumatiese lewenservaringe verwring is.

In die verhaal “In memoriam” het Charlie reeds van kleins af met sy pa se passiewe teenwoordigheid te doen: “Ek het my pa nooit geken nie; hy was al die jare maar net dáár en met my ma getroud” (26). Dit blyk dus dat daar 'n emosionele afstand tussen hierdie seun en sy pa bestaan het, dat hulle eintlik vreemdelinge vir mekaar was, vergelyk ook: “[D]it was oor die jare nog altyd vir my moeilik om hom in die oë te kyk” (27). Die seun weet aanvanklik nie veel meer van sy pa af as dat dié oor naweke iewers heen verdwyn en dat hy hom nooit teruggroet as hy van die skool af kom nie. Sy pa het geen belangstelling getoon om deel van die gesin te wees of om die verantwoordelikheid van kind grootmaak met Charlie se ma te deel nie. Charlie se pa word in die onverwagse gesprek met sy seun as 'n swakkeling uitgebeeld wat huilend en bewend praat. Charlie is totaal verpletter as hy besef dat sy ma weggeloop het – sy was die enkele figuur op wie hy staatgemaak het vir liefde en sterkte. Dit is dan ironies dat die verhouding tussen Charlie en sy pa blykbaar ná hierdie ontnugterende gebeurtenis verbeter. Sy pa ondergaan 'n rolverandering: hy kook kos en hy begin na Charlie omsien. Daardie Vrydag gaan sy pa nie soos gewoonlik ook weg nie. Hierdie nuwe verhouding word byvoorbeeld beklemtoon in die gedeelte: “Ons sit by die kombuistafel en eet. Ek en Pa. Hy het ook vir ons tee gemaak” (29). Charlie se verwondering lê vasgevang in die kort, gemerkte sin. Dit word versterk deur die herhaalde gebruik van hierdie konstruksie, “ek en Pa” (29), wanneer Charlie-hulle in die slot van die verhaal sy ma se klerekas verbrand. Alles dui daarop dat die band tussen Charlie en sy ma baie heg was, dat sy hom spesiaal en veilig laat voel het. In hierdie opsig is daar sekerlik geen waarborg dat sy pa hom nie – soos vroeër – ook in die steek sal laat nie. (Die leser mag moontlik wonder oor sy pa se seksuele voorkeure en hoe dit Charlie sou beïnvloed nou dat sy ma nie daar is om hom te beskerm nie.)

Behalwe dat die tweede deel van “In memoriam” vertel dat Petta en sy ma fisies deur sy pa te lyf gegaan is, word hy uitgebeeld as dominerend en onredelik streng. Sy optrede is liefdeloos en vul Petta met gevoelens van verwerping en wraak. Die manier waarop Petta se pa aan sy einde kom, getuig erg ironies van die manier waarop hy geleef het: sy lyk word in koerante en vullissakke

toegedraai en in 'n gat begrawe wat vir 'n klein denneboompie bedoel was met die oog op die volgende Kersfees. Op hierdie wyse word sy dood simbolies van 'n nuwe begin en van vreedsaamer feesdae wat voorlê.

Die seuns in dele III en IV van die verhaal het, soos Charlie, nooit regtig hulle pa's geken nie vanweë onderskeidelik verstandelike vertraagdheid en 'n vroeë dood. Nogtans wil hierdie gevalle voortbou op die algemene idee dat ook hierdie ouers nie daar was vir hulle kinders nie, al was die omstandighede buite hulle beheer.

In 'n gedeelte wat herinner aan Charlie se pa se aanvanklike onbetrokke houding in "In memoriam", maak die karakter Sylvester in die verhaal "Op soek na 'n somer" verskoning vir die manier waarop sy broer vir Stienie behandel het. Hieruit blyk dit dat ook sý pa hom nie veel aan sy verantwoordelikheid as ouer gesteur het nie, vergelyk "Dis nie hoe Ma ons grootgemaak het nie. Pa self het nooit geworry nie, maar Ma het haar kant gebring en vir ons maniere geleer" (45).

Die res van die bundel bevat egter 'n hele paar negatief getekende moederfigure. Die karakter Matie staan in die verhaal "Die mense wat probeer vergeet" totaal ongeërg teenoor die lot van haar seun, wat as 'n verwerping op straat alleen na homself moet omsien. Haar liefdelose houding spruit uit die kunsmatige verhouding wat sy met die kind se pa gehad het (sien afdeling 4.2.1.2) asook haar filosofie dat 'n mens nie te geheg aan ander moet raak nie, omdat dit net hartseer bring (62). Sy verwerp die ophef wat van die begrafnis gemaak word en verstaan nie waarom daar van haar verwag word om te treur nie: "die dood is tog maar net die dood en dieselfde lot wag vir almal, mens of dier" (62). Ironies genoeg is die woord "dier" hier 'n akkurate beskrywing van die kille manier waarop Matie haar seun behandel het. Haar verwerpende houding word kort-kort vanuit haar eie perspektief toegelig, soos laer af op dieselfde bladsy: "Buitendien het niemand ooit van die kind gehou, of iets goeds oor hom te sê gehad nie" ... "Haar seun is nie meer daar om haar te pla vir kos en klere nie" (62). In 'n laaste gebaar van ongeërgdheid distansieer Matie haar ook totaal van die praktiese verantwoordelikhede waarmee die dood van 'n kind gepaard gaan. Sy steur haar nie aan die lyk nie en na drie dae begin ánder mense reëlings vir sy begrafnis tref (62-63). Dit staan in skrilte kontras met die hartseer wat die blonde vrou en haar man by die graf van hulle doodgebore baba in dieselfde verhaal ervaar. Terwyl ander mense in die huis doenig was om alles vir die begrafnis gereed te kry, het Matie soos gewoonlik opgestaan en op die stoel agter haar woning gaan sit en "haar nie aan die gewerskaf [gesteur] nie" (63). Tydens die begrafnisdienste toon sy steeds geen emosie nie en is meer geïnteresseerd in die posisie van haar stoel en om uit die pad van die son te bly. Onder gebed leun Matie respekloos oor om 'n sigaret by iemand te bedel. Sy is ook nie teenwoordig by die ter aardebestelling nie, maar bly net so in haar stoel sit terwyl die stoet aanbeweeg (63). Haar optrede kan moontlik verklaar word as 'n vertoon van trots of traak-my-nie-

agtigheid. Dit is asof sy die standpunt wil maak dat die gebeure haar nie raak nie. In so 'n vertoon lê egter die ironie opgesluit van 'n behoefte om raakgesien te word, want sy trek noodwendig aandag met haar stroomop gedrag. Hierdie behoefte is die manifestasie van innerlike pyn en 'n soeke na vertroosting.

In die verhaal “Sonde van die kinders” is daar 'n kloof tussen die trotse Myra en haar seun Andy, wat kommunikasie tussen die twee bemoeilik. Bitterheid oor die verlede veroorsaak dat Myra mense van haar wegstoot. Wanneer Andy haar besoek om te vertel dat sy weer 'n ouma gaan word, verswyg hy die nuus, omdat sy ma allerhande neerhalende dinge oor hom en sy vriendin Ruby, die ma van sy kind, te sê het. Sy kritiseer die feit dat hulle as ongetroudes saamwoon en wanneer Andy aandui dat hy op pad is na Ruby, vererg sy haar omdat haar seun blykbaar nie dink dat sy belangrik is nie: “Daai klimmeid kan mos ook 'n slag wag. Watse haastigheid is dit met jou?” (79). Sy laat hom skuldig voel oor haar gesondheid en eensaamheid en speel weereens op sy gevoelens toe Andy wil afskeid neem: “Maar nee, ry maar. As jy nie meer die tyd het om saam met jou eie ma 'n koppie koffie te drink nie” ... “Ek sê mos anderdag. Ry, bliksem!” (79).

In “Skuifeldans van 'n idioot” draai 'n veroordelende Stella Silber haar rug op albei haar seuns en sluit haar eerder in haar godsdiens af (vergelyk Marion Hattingh (2000)). Stella voel dat haar verhouding met Sammy, 'n veroordeelde misdadiger wat tronkstraf uitdien, met haar verhouding met God bots en dus sluit sy haar emosioneel van hom af. Sy besoek hom nooit terwyl hy in die tronk is nie (85). Alhoewel sy gedurende hierdie periode wel aan hom skryf, is haar briewe dooie velle papier – sy skryf eintlik omdat sy dit haar ‘Christelike plig’ ag: “van 'n moederlike verlange na hom was daar nooit in enige van die briewe sprake nie” (86). Sy het geen empatie met Sammy se behoefte aan toenadering nie en stel nie belang in die briewe wat hy gereeld terugskryf nie, vergelyk: “Soms het dit vir hom gevoel asof sy nooit sy briewe gelees het nie, dat die twee van hulle verby mekaar skryf” (86). Boonop maak Stella dit in haar briewe duidelik dat sy “hom nie met ope arms by die hekkie gaan staan en inwag nie. Hy moet ook nie van haar verwag om kos, klere en geld te stuur nie” (86). Wanneer hy vrygelaat word en terugkom by die huis, is sy ma die heelyd agterdogtig en verwag sy dat hy hom steeds met onwettighede besig hou (89). Sy wil geen empatie met hom betoon nie en sy wil geen aandeel hê in sy verlede en die pyn waardeur hy gaan nie: “Jý is die een wat fouteer het, dis jy wat moet verander” (92).

Sammy voel sy ma se veroordeling sterk aan en ervaar ook dat hy by die huis soos “die pes self” (88) behandel word. Dat sy ma maar nog altyd onbetrokke was wanneer dit by haar kinders gekom het, blyk ook uit Sammy se reaksie op sy ma se urelange gesprekke met God: “Hy kan nie eens onthou of sy ooit vir hulle stories vertel het toe hulle kinders was nie” (88).

Stella se negatiewe houding by haar seun Gerhard se begrafnis herinner nogal aan Matie se verwerping van haar seun by dié se begrafnis in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”. Anders as by Matie, vorm godsdiens egter vir Stella ’n versperring tussen haar en haar seun. Sy ervaar sy selfmoord as ’n skande en meen dat dit haar beeld as Christen skaad, iets waarvoor sy hom nie wil vergewe nie. Sy verkies dus om haar by die begrafnis eerder van hom en sy nagedagtenis te distansieer. Sy is nie teenwoordig met die aankoms van Gerhard se liggaam nie (89). Wanneer die kis die huis ingebring word, staan sy nie van haar stoel af op nie. Sy huil nie. Sy weier dat die kis se deksel opgemaak word – “Nie in die huis nie en ook nie by die graf nie” (90) – of dat Gerhard vanuit die kerk begrawe word. Haar liefdeloosheid draai regdeur die verhaal rondom haar eie, selfsugtige redes, naamlik haar sogenaamde Christelike beginsels. Sammy se pa, Sollie, vertoon self as geen waardige ouerfiguur nie. By Gerhard se begrafnis is hy ’n patetiese figuur, duidelik onder die invloed van dagga, wat hardop uitskree dat hy vir Gerhard se dood verantwoordelik is omdat hy die rewolwer gesteel het waarmee Gerhard homself geskiet het.

In die slotverhaal, “Die bleddie vark”, ketting ’n ouma eers haar volwasse dogter aan ’n boom vas en sit haar dan saam met die varke in hulle hok sodat hulle kan teel. Alhoewel Tiny se pa geen aandeel het in die absurde kruisteling wat op die plaas beoefen word nie, neem hy egter ook geen verantwoordelikheid om iets daaraan te doen nie. Hy distansieer hom aanstellerig van dit alles en trek net sy neus op vir die vreemde vleis op sy bord (98). Dan besluit hy om sy goed te pak en die spul op die plaas aan hulle eie lot oor te laat, nogal soortgelyk aan Charlie se ma se optrede in “In memoriam”.

Daar is uiteindelik geen twyfel dat die amorele optrede van ouerfigure ’n wesenlike verskynsel in Benjamin se bundel is nie. Die ondersoek het aangedui dat dit regdeur die werk ter sprake kom en dat daar ’n noue ooreenkoms tussen die optrede van soveel ouerfigure oor die grense van die verskillende verhale heen waar te neem is. As sodanig wil hierdie tendens volledig aansluit by ander waarnemings rakende die wêreld van ellende en gebrokenheid wat in die bundel ontbloot word.

Die wêreld wat S.P. Benjamin aanbied in sy bundel *Die lewe is ’n halwe roman* is erg ontugterend. Dit word gekenmerk deur allerlei vorme van verval en verwaarlosing, deur ongeërgdheid en onsedelike en amorele gedrag. Boonop lê daar agter die seer en die stukkend ’n klomp politieke bagasie. Die karakters is die erfgename van ’n nuwe bestel wat verligting en hoop moet bring, maar hulle bly steeds vasgevang in die wurggreep van armoede en ellende. Hierdie wêreld verteenwoordig die sentrale maatskaplike tema van die bundel. Dat daar heelwat diepte aan hierdie tema is, is baie duidelik uit die magdom aansluitingspunte tussen die verskillende verhale in die bundel.

Die ondersoek na eenheid in die bundel wil reeds op hierdie vroeë stadium dui op 'n teks wat getuig van deurdagte konsipiëring. Dit wil voorkom of soveel ooreenkomste en raakpunte, sowel tematies as vanuit die oogpunt van motiefskakeling, nie blote toeval kan wees nie. In die volgende aantal afdelings word die fokus van die ondersoek uitgebrei na die bestudering van ander, ondergeskikte, motiewe wat telkens in die bundel opduik en steeds volledig met die sentrale tema in interaksie tree.

4.1.2 Die motief van engele (en ander gevlerktes) as eenheidskeppende element in die bundel

'n Belangrike aspek van S.P. Benjamin se bundel *Die lewe is 'n halwe roman* is die prominente aanwesigheid van engele in die verskillende verhale. Hierdie bonatuurlike wesens kom in verskillende vorme in die teks voor. Soms sien karakters uit verskillende verhale engele of droom van hulle, terwyl ander gevlerktes soos duiwe en vliegtoeie ander kere naas engele gebruik word. Die deurlopende verskyning van engele en engelagtiges vorm 'n sigbare eenheid, 'n engel-motief, wat die verskillende verhale in die bundel met mekaar verbind. (Vir 'n omskrywing van die term “motief” sien afdeling 3.1.2.) Dít word byvoorbeeld bevestig deur Hattingh (2000) se stelling dat die engele “as verbeeldingskonstruksies 'n intense transendentale verlange [by die karakters in die bundel as geheel] verteenwoordig”. Die verskyning van engele in die teks word dus baie nou verbind met die godsdiensbelewing van die karakters as geheel. Baie van die verhale het inderdaad 'n religieuse inslag (vergelyk Potgieter (2000)) of lewer die een of ander vorm van godsdienstige kommentaar. Die karakter Sammy se heftige aanval op sy ma se skynheilige godsdienstigheid in “Skuifeldans van 'n idioot” val hier byvoorbeeld sterk op asook die verwysing na die konsep van erfsonde wat ingewerk is in die titel van die verhaal “Sonde van die kinders” (dit kom later uitvoerig ter sprake). Dat die engel-motief as eenheidskeppende element 'n sentrale aspek van Benjamin se bundel vorm, word verder beklemtoon deurdat die voorbladillustrasie gewy word aan Christelike simbole en afbeeldings. Afgesien van die Middeleeuse afbeelding van 'n engel, bevat die voorblad ook 'n duif, die gekruisigde Jesus en 'n stuk gevlegte draad. Laasgenoemde herinner aan Christus se doringkroon en is ook 'n simbool van die swaarkry en vernedering van die inwoners van die Happy Valley-plakkerskamp. Die karakters het 'n intense verlange na redding uit die ellende en pyn waarin hulle leef. Hulle wil deur God erken en aangeraak word in 'n wêreld wat min vooruitsigte aan hulle bied. Onderliggend aan die karakters se pleidooi om genade en uitkoms lê met ander woorde die sentrale sosiale tema van die bundel, naamlik hierdie karakters se swaarkry as gevolg van armoede en verstoting deur 'n ongeërgde samelewing (sien afdeling 4.1.1).

Hierdie afdeling van die bespreking sal fokus op die hegtheid van die engel-motief om vas te stel in hoe 'n mate dit as eenheidskeppende element in die bundel funksioneer. Die verdere oogmerk is om die samehang en deurlopende werking van hierdie motief te meet aan dié wat in 'n roman sou voorkom. Om onnodige kompleksiteit te voorkom, sal die bespreking van die engel-motief vir die

onthalwe van vloei met die proloog begin en daarna merendeels op een verhaal op 'n slag konsentreer. Ooreenkomste in die hantering van die motief tussen die verskillende verhale sal in die loop van die bespreking uitgewys word.

Die proloog

Die engel-motief is sterk geanker in die proloog van die bundel. Die proloog skep die konteks waarbinne alle verwysings na engele (en ander gevleueldes wat na die engele teruggevoer kan word) in die bundel betekenis kry, omdat dit die engele se betrokkenheid in die verskillende verhale van die bundel verduidelik en die konteks waarbinne hulle optree, aan die leser voorhou. Die engel-motief vind dus sy oriëntasiepunt in die proloog en dít dra by tot die skep van eenheid in die bundel.

Die proloog openbaar aan die leser 'n wêreld waarin engele beweeg en met mekaar praat, 'n venster op 'n wêreld wat onsigbaar is vir die menskarakters van die bundel. Alles omtrent hierdie engele-wêreld kom egter baie aards voor. Om die waarheid te sê, aanvanklik lyk dit of die engelkarakters hulle in 'n gewone aardse omgewing bevind, asof hulle op die aarde self is. Daar word byvoorbeeld in die teks verwys na “bo-strate” (9) en kerkklokke wat lui. Een engel soek selfs, soos enige mens, beskutting teen die hitte van die son onder 'n boom in 'n parkie. Dit is eers aan die einde van die proloog dat twee aparte domeine van mekaar onderskei word, naamlik dié van die engele, êrens bo in die lug, en dié van die mense daar onder op die aardoppervlak. Die vertelling geskied uit die perspektief van 'n engel met die naam Angeliena, wat in gesprek tree met oom Jakob, 'n ouer engel. (Die vertelsituasie in die bundel word breedvoerig bespreek in afdeling 4.3.) Alhoewel die Engelse woord “angel” duidelik herkenbaar is in die naam van die vroulike engel en die naam “Jakob” as sodanig 'n bekende Bybelse naam is, is hierdie tóg ongewone name vir engele – die informele aanspreekvorm “oom” val byvoorbeeld hier op, omdat dit vreemd aards voorkom binne die gewyde konteks wat algemeen verwag word wanneer God en engele ter sprake is.

Dit word gou duidelik dat daar heelwat dinge omtrent hierdie engele is wat vreemd voorkom, dinge wat vanuit 'n Bybelse verwysingsraamwerk nie prototipies van die goddelike en die hemelryk is nie. Die engele van die proloog, so blyk dit, is ontluisterde engele. Hulle is nie perfekte wesens wat omgewe is van God se mag en heerlijkheid nie, maar vertoon tekens van uiterlike verval en innerlike gebrokenheid. Potgieter (2000) verwys na hierdie engele as ontmitologiseer en gestroop van hulle (hemelse) misterie. Oom Jakob word byvoorbeeld beskryf as 'n armoedige ouman met 'n “benerige liggaam”, “moeë kop” en bewende hande (9). Boonop het “sy vlerke [...] te lank en swaar geword om hom gemaklik op die winde rond te dra” (9) ... “Die punte van sy vlerke sleep op die grond” (10). Hy dra 'n ou meesak en 'n mes om sy biltong mee te kerf (9), asof hy 'n hawelose swerwer is, 'n gewone, bejaarde boemelaar wat moeg geloop is en 'n rusplek onder 'n boom soek. In hierdie opsig kon oom Jakob net so goed een van die vele naamlose inwoners van die Happy

Valley-plakkerskamp gewees het waarvan die bundel vertel. Sy afgetakelde voorkoms en hoë ouderdom laat die vraag ontstaan of hierdie engele dan inderdaad oud word en doodgaan. Dit sou veronderstel dat die engele, soos mense, ook onderhewig is aan die natuurwette, die konsepte van tyd, ouderdom en verganklikheid. (Die oorsaak en omstandighede rondom hierdie stand van sake sal nog ter sprake kom.) Die teks verwys bevestigend na “Die ouer engele” en “julle jonges [dit wil sê, julle jong engele]” (9). Dit is ’n vreemde eienskap om met engele te assosieer en duidelik paradoksaal, omdat engele as onsigbare figure normaalweg gekonseptualiseer word as geestelike wesens en nie fisiese wesens met liggame wat deur ouderdom afgetakel kan word nie. Oom Jakob se verwysing na langverwagte rus (“Ek moet vir oulaas verslag doen en dan kan ek rus”, 9), impliseer dat hierdie engel harde, vermoeiende werk verrig het en dat hy ná ’n leeftyd van swoeg en toewyding daarna uitsien om uiteindelik af te tree, soos enige *mense* wat die einde van sy loopbaan bereik het. Uit Angeliena se perspektief blyk dit boonop dat haar afskeid van oom Jakob *final* is: “Ek weet dat dit die laaste keer is dat ek hom sal sien” (10), en alhoewel die teks nie lig werp op ’n fisiese dood vir oom Jakob of dalk alternatiewelik ’n proses van direkte opname in die hemel nie, herinner dit baie aan die afskeid tussen mense aan die einde van ’n loopbaan of ’n leeftyd.

Soos by mense, gaan ouderdom by die engele klaarblyklik ook gepaard met lewenswysheid en visie: die ou engele is die wyses, wat meld dat die ontmoeting met die Meester naby is – vergelyk oom Jakob se woorde aan Angeliena: “Enige dag kan ons Hom verwag” (9). Soortgelyk aan Christene wat uitsien na die wederkoms, die einde van alle aardse swaarkry en die beloning van ’n ewige lewe, leef die engele dus ook in verlange na die koms van Christus: “die klank [van die kerkklokke] vul ons harte met blydschap, want ons weet wat dit vir ons inhou” (9). “My beloning, Angeliena, is op hande” (9), verklaar oom Jakob verder. Die ouer engele deel hul kennis en lewenservaring en gee raad aan die jong engele, vergelyk “Om iets saam te bring, is nie verkeerd nie. Maar [...] gulsigheid word nie geduld nie!” (9). Oom Jakob se waarskuwing aan Angeliena is sedeprekerig – eg menslik – en ironies in die lig van die feit dat hy sy meelsak vol wêreldse dinge gestop het op sy laaste reis. Dit is ’n alte menslike karaktertrek om sentimentele waarde te heg aan fisiese objekte, ook om kosbare dinge te vergader met ’n afskeid en dit saam te neem na jou volgende bestemming. Op hierdie manier word die emosionele band met die ou omgewing nie dadelik prysgegee nie, maar nog vir ’n ruk lewendig gehou. Dit is ’n vreemde eienskap om met engele te verbind, omdat hierdie wesens naas die heerlikheid van die hemel tog geen emosionele en materialistiese behoeftes kan hê nie. Die engel Angeliena toon hierdie selfde sentiment wanneer oom Jakob haar afskeidsgeskenk, ’n oulike opgestopte beertjie, uit sy meelsak haal: “...met die twee mooiste rooi vlerkies wat ek nog gesien het” (10).

In die sak het oom Jakob ook 'n *walkman*, oorfone en kassette. Dit blyk dat hy deur die musiek van Jim Reeves, Elvis, die *Beatles*, Neil Diamond, Nat King Cole en Louis Armstrong geroer word, vergelyk “‘Net my ou gunsteling,’ sê hy...” (10). Vanuit 'n breë blik op die rol wat musiek in die bundel speel as 'n deurlopende motief (dit word volledig bespreek in afdeling 4.1.4), word dit duidelik dat oom Jakob se liefde vir musiek hier aansluit by die verskynsel dat heelwat menskarakters in die bundel hul toevlug tot musiek neem as 'n soort susmiddel, omdat dit goue herinneringe oproep en die pyn van hulle bestaan tydelik verdryf. Dit is nóg 'n vreemde eienskap vir engele, aangesien hulle tog eerder hulle vervulling behoort te soek in God se heerlike teenwoordigheid as in die emosie van tydelike, aardse musiek. Hoekom sou engele hoegenaamd emosioneel te kort te skiet? Oom Jakob en Angeliena ontbloot dus deur hulle gedrag 'n feilbaarheid wat in kontras staan met die so te sê perfekte Bybelse engel: hulle toon dat hulle persoonlike leemtes ervaar en 'n affiniteit het vir die aardse. Hierby kan ook gewys word op oom Jakob se agterdogtige gedrag wanneer hy die inhoud van sy meelsak aan Angeliena openbaar. Hy wys sy skatte aan haar in vertroulikheid, asof hy bang is dat ander engele, of selfs miskien God, sal sien dat hy 'n reël oortree het, vergelyk “...terwyl hy vinnig oor sy skouer loer” (10). Hierdie suggestie van 'n kriminele element, en die moontlikheid dat die goed wat hy saamgebring het, gesteel is ('n onsigbare engel kan nie fisiese objekte van mense vra of dit van hulle ontvang nie), maak van oom Jakob 'n engel met 'n baie menslike karakter.

Die engele van *Die lewe is 'n halwe roman* (die veronderstelling is dat Angeliena en oom Jakob verteenwoordigend is van alle engele in die bundel) is dus vol gebreke en beslis nie perfek nie. Hulle is liggaamlik en emosioneel kwesbaar en vertoon 'n feilbare menslikheid wat herinner aan dié van die inwoners van die Happy Valley-plakkerskamp.

Ook die omstandighede rondom God se opdrag aan die die engele blyk Bybels onkonvensioneel te wees. Die leser kom te wete dat die engele beveel is om tussen die mense van Happy Valley rond te beweeg en dié se lewensverhale op te teken, omdat “die Meester nie meer al die plekke self besoek nie” (10) en daarom nie langer op hoogte van sake met hierdie mense se doen en late is nie. Die indruk word geskep dat God (miskien as gevolg van 'n te groot werkklas) agter geraak het met sy onderneming om Hom persoonlik met alle mense te bemoei of dat daar elders belangriker dinge is wat sy aandag vereis. Die engele word daarom ingespan om God te help met die skryf van die Boek van die Lewe: “Hy [sit] met 'n klomp halwe stories. 'n Halwe roman. / En dis hoekom Hy óns nodig het” (10). Die engele se werksaamhede kan dus ten nouste verbind word met die titel van die bundel. Hulle moet help om hierdie halwe lewensverhale te voltooi en sodoende die halwes heel te maak. Die konvensionele beeld van die engel word hiermee verder opgehef. In plaas daarvan dat die engele boodskappers van God is wat in die bundel aan mense verskyn, is hulle blote

waarnemers en verslaggewers wat onsigbaar tussen die mense rond beweeg. (Die argument sal nog gevoer word dat die oënskynlike “verskynings” van engele aan menskarakters in die bundel slegs sinsbedrog is – sien ook afdeling 4.1.3 in verband met die droom-motief.)

Die implikasie is egter dat dit in die bundel oor meer gaan as net die blote optekening van verhale, die invul van onderbroke storielyne of onvoltooide hoofstukke in ’n Boek. Uiteindelik sinspeel hierdie heelmaakproses op die sentrale tema van die bundel, naamlik die kwessie van sosiale verval en nood, die armoede en swaarkry van die mense in plakkerskampe, hier spesifiek ’n plakkerskamp naby Kaapstad. Aangesien dit gaan oor ’n gemeenskap wat voor 1994 gebuk gegaan het onder politieke diskriminasie en ná 1994 steeds deur die groter samelewing verstoot word, verkry die beeld van halwe stories wat heelgemaak moet word ’n dieper dimensie. Dit gaan oor *lewens* wat half is en *mense* wat half is weens die wanhoop en ontnugtering wat die gevolg is van hulle persoonlike omstandighede as armoediges en eenkantgeskuifdes. Daar moet dus ’n vollediger beeld van hierdie andersins anonieme karakters gegee word sodat hulle as mense gestalte kan kry. Om hierdie halfheid van die karakters vir die leser in te vul, is dit nodig om stil te gaan staan by die mense ágter die vodde sodat hulle drome, hulle nagmerries, vrese en pyn, hulle binnewêreld, binnegedring en blootgelê kan word. Die engele, as wesens wat vrylik tussen die aarde en die bo-aardse wêreld kan beweeg, oorbrug die afstand tussen die leser en die menskarakters. Vanweë hulle vermoë om ongehinderd in die binne-lewe van die mense in te kyk (vergelyk Viljoen 2000) – hulle het eerstehandse toegang tot die gedagtes en gevoelens van die karakters – word ’n vollediger beeld van die lewe binne die plakkerskamp voorsien. Anders as met ’n span joernaliste wat vir ’n koerant of tydskrif verslag sou lewer van die uiterlike impulse wat daar in die kamp waar te neem is en dié dan sal projekteer via hulle eie emosies en die verwysingsraamwerk van die joernalistiek, volg die engele se verslae dus ’n meer direkte pad vanuit die binnewêreld van die karakters self. (Afdeling 4.3 handel spesifiek oor die vertelsituasie in die bundel en die engele se rol daarin.) ’n Mens sou egter kon redeneer dat daar ’n paradoks hierin opgesluit lê, want die verhale is as sodanig fiktief, die karakters se binne-lewens en die engele se herleiding daarvan dus versinnings, en S.P. Benjamin is as outeur uiteindelik maar ’n soort joernalis wat verslag lewer van sy eie innerlike impulse. Hoe dit ook al sy, die engele is besig met ’n proses van heel maak. Dit geskied deurdat hulle as die insamelaars van lewensverhale vir God (en die leser) ’n vollediger beeld van die plakkers verskaf – hulle word as ’n gemeenskap én as individue voorsien van gesigte, name en konkrete, emosievolle lewens. Op hierdie wyse moet God se onvolledige Boek van die Lewe aangevul word en sy kontak met die mense van Happy Valley herstel word. Dit sal egter duidelik word uit die bespreking dat hierdie heelmaak van stories nog nie die heelmaak (gesondmaak) van die menseleuens in hierdie stories is nie – God se projek behels waarneming en optekening, nie ingryping nie. Die genoemde

gebrokenheid van die engele is natuurlik ook gelaai met ironie, want as die instrumente van God se projek om halwe lewens heel te maak, kwalifiseer hulle sêlf as stukkende wesens.

Die engele is egter om 'n rede in 'n gehawende toestand en ontnem van hul bomenslike voorkoms. Hulle gebrokenheid hou direk verband met die plakkers se ervaring van God en hulle ontnugterende leefwêreld. Soos later in hierdie afdeling uit die bundel geïllustreer sal word, word die mense van Happy Valley se lewens gekenmerk deur 'n gebrek aan uitkoms van bo. (Odendaal (2000) verwys in sy resensie byvoorbeeld opsommend na die plakkerskamp as “'n Plek van God verlate”.) Vir alle praktiese doeleindes is daardie dinge wat goed en wonderlik is aan die aanbidding van God nie vir hulle 'n werklikheid nie; hulle geniet nie die voordele wat klaarblyklik gepaard gaan met 'n toegewyde, godsdiensige lewenswandel nie. Benjamin kom dan en skep in sy bundel 'n bonatuurlike wêreld waarin engele figureer wat gebaseer is op die menskarakters se moedeloosheid en ontnugtering. Dit is 'n negatiewe voorstelling, juis omdat dit gewortel is in die moeilike lewensomstandighede van die plakkers. Die verklaring is dat die mense swaarkry omdat God sêlf probleme ondervind met sy hemelse organisasie – Hy sal tog nie sy mense in die steek laat in 'n ideale hemelse bestel nie. God kom nie meer orals uit nie, vertel oom Jakob in die proloog (10), en daarom kan Hy nie meer byhou om na almal se nood en belange om te sien nie. Die pessimistiese lewensuitkyk wat agter hierdie voorstelling lê, kan 'n verwoording wees van die idee dat daar eenvoudig soveel dinge in die wêreld is wat verkeerd loop en dat daar te veel pyn en nood sonder uitkoms is, dat daar uiteindelik gevra kan word waar God dan is terwyl dit alles gebeur. Die troos vir die plakkers lê miskien daarin dat God hulle blykbaar nie moedswillig afskeep nie, maar dat dit bloot die heersende stand van sake is in die wêreld en dat God die krisis hanteer so goed Hy kan. Die bitter pil om te sluk is egter dat God, in sy besluit oor watter mense sy persoonlike aandag behoort te geniet en watter mense Hy vireers eenkant toe skuif, die mense van die plakkerskamp ignoreer. Op hierdie manier word die onderdrukte wêér vergeet, wêér verstoot. Benjamin se uitbeelding van 'n gebroke boordse wêreld weerspieël die armoedige gemeenskap se ervaring dat alhoewel God gereeld uitkoms vir ander mense bring, hulle as tweedehandse mense blykbaar ook in hierdie opsig agter in die ry staan. Dit is 'n frustrasie wat gebore is uit 'n verlede van politieke onregverdigheid (sien afdeling 4.1.1.2).

Die plakkers se ramspoed en gebrek aan beter omstandighede hou hiervolgens verband met 'n onvolmaaktheid of onvermoë aan God se kant: hulle ellende word gesien as die resultaat van die oënskynlike afwesigheid van God se genade, selfs die afwesigheid van sy teenwoordigheid. God is nie die Alomteenwoordige van die Bybel nie. (Oom Jakob se geheimsinnige houding wanneer hy oor sy skouer loer en vir Angeliëna wys wat in sy meesak is (10), kan byvoorbeeld geïnterpreteer word as 'n uitbuiting van God se onvermoë om tegelyk orals te kan sien). Om hierdie rede skiet sy

engele ook te kort en is hulle minder as perfek. Hulle ontluisterde voorkoms is 'n manifestasie van die gebreke in God se groot plan vir die wêreld. Hulle is ontnem van bykans al hul hemelse kwaliteite, omdat hulle nie meer krag kan put uit God se teenwoordigheid nie, omdat God Hom onttrek het aan die ruimte wat die Happy Valley-plakkerskamp heet (vergelyk 10). Met die onttrekking van God as hulle bron van voortdurende voeding, is die engele wat in die plakkerskamp diens doen, soos die menskarakters in die bundel, ook onderwerp aan die wette van die aarde. Asof in simpatie met die mense van Happy Valley sien die engele dan daar uit soos doodgewone, behoefte mense (behalwe natuurlik vir die feit dat hulle steeds onsigbare wesens met vlerke is, wat tussen die mense beweeg). Die ongewone voorkoms van die engele beklemtoon die erns wat God se afwesigheid vir die plakkers inhou. Hulle uiterlike verval weerspieël juis die godverlatenheid van die vertelde ruimte in die bundel – hulle voel dit heel letterlik aan hulle lywe, baie soos die plakkers wat in armoede 'n bestaan probeer maak. Daar is dus 'n noue parallel tussen die engele se uiterlik gebroke voorkoms en aardse karaktereenskappe en die neerdrukkende fisieke en emosionele toestand van die menskarakters in die bundel. Op hierdie manier word die engele deel van die gebroke wêreld wat in die bundel uitgebeeld word. Aangesien die engele se gehawende voorkoms sodoende direk in verband gebring word met die haglike omstandighede van die menskarakters, en laasgenoemde 'n deurlopende verskynsel in die bundel is (afdeling 4.1.1), skep dit verdere eenheid omdat die groter samehang tussen die proloog en die verskillende verhale so opnuut uitgelig word.

Die proloog se idee dat God nie orals aanwesig is nie, vind op sprekende wyse sy pad na die res van die bundel. Soos afdeling 4.1.1 getuig, fokus al die verhale op die swaarkry en gebrokenheid (fisies, finansiële, emosioneel) van die karakters as inwoners van Happy Valley. Hierdie bindende faktor is die agtergrond waarteen die karakters met die godverlatenheid van hulle wêreld gekonfronteer word. Die afwesigheid van God en die ontluistering van die engele en alles wat goddelik is, is elemente wat deurentyd in die verskillende verhale ter sprake kom. Daar is inderdaad heelwat sigbare ooreenkomste en parallele tussen die verhale wat betref die manier waarop die karakters se wanhoop in die goddelike hanteer word. So byvoorbeeld kom dieselfde vraag telkemale by die ontredde menskarakters op: Waar is God? Hoekom help Hy nie? Daar sal ook vervolgens geïllustreer word hoedat dinge soos voëls (veral duiwe), valse engel-verskynings en valse messiase gebruik word om karakters uit verskillende verhale se behoefte aan goddelike ingryping, en hulle ontnugtering oor die gebrek daaraan, uit te beeld. Soms word idilliese beelde van engele of voëls ook ingespan om die karakters se hoop, die behoefte om te glo dat daar uitkoms is, te verwoord.

“Die vlinder in ons familie”

In die eerste verhaal, “Die vlinder in ons familie”, word God se onbetrokkenheid by die tragiese omstandighede waarin die vertraagde karakter Mandy haar bevind, op verskeie maniere in die teks sigbaar. As die slagoffer van haar oom Millie se seksuele teistering ervaar sy ’n verwarrende innerlike worsteling. Sy beskik egter nie oor die verstandelike vermoë om haar beswaar logies te verwoord nie. Sy probeer nietemin om deur te dring tot die mense wat naby aan haar leef. So vertel sy byvoorbeeld vir haar ma-hulle aan die ontbyttafel van ’n droom waarin sy vir Jesus gesien het. Jesus word uitgebeeld as ’n vertrooster en, soos Mandy in vertroulikheid in haar kamer aan die jong verteller verduidelik, iemand op wie jy jou ten volle kan verlaat, vergelyk “[Mandy] vertel dat Jesus ’n baie slim en goeie man is en dat byna die helfte van die wêreld Hom met hul grootste geheime vertrou” (16). Mandy se verwysing na groot geheime dui daarop dat sy instinktief weet dat dit wat haar oom aan haar doen, nie iets is wat in die openbaar vertel word nie. Hierdie verklaring is die refleksie van haar eie verlange na iemand wat sal luister of wat vertroostend sal ingryp om haar pyn te verlig. Jesus as die grootste Christelike simbool van goddelike ingryping en verlossing bly egter in die verhaal bloot ’n simbool en van uitkoms is daar vir Mandy geen sprake nie. In sy hoedanigheid as die aanhoorder van geheime – die klem lê op die passiwiteit van so ’n rol – herinner Jesus boonop aan die engele wat as optekenaars bloot situasies waarneem en nie met die mense in interaksie tree nie. Alhoewel Jesus wel volgens Mandy in haar drome met haar praat, bly hierdie “interaksie” beperk tot haar droomwêreld en vind dit geen aansluiting in die werklikheid nie. Dit is bloot weerkaatsings van haar pynlike innerlike stryd om die skokkende werklikheid te verwerk waarin sy haar bevind (vergeelyk afdeling 4.1.3).

Jesus se eenaardige voorkoms in die droom hou ook verband met die proloog se verklaring van die omstandighede waarin God en die menslike karakters hulle in die bundel bevind. Soos die ontluisterde engel oom Jakob, neem die Jesus van Mandy se droom nie die verwagte glorieryke voorkoms aan nie, maar dra hy ’n bruin leerbaadjie (13). Christus word dus ook uitgebeeld as ’n eg menslike, aardse – selfs ’n valse – figuur. (Daar sal nog aangevoer word dat die engele en ander goddelike beelde in die karakters se drome of hallusinasies juis beskou moet word as misleidende beelde en nie werklike goddelike verskynings nie, iets wat God se afwesigheid weerspieël – tartend ironies in die lig van al die onaangespreekte ellende in die plakkerskamp. Jesus se kleredrag moet daarom hier waarskynlik nie verbind word met ’n eensgesindheid of medelye jeens Mandy nie.) Hierdie uiterlike ontluistering hou duidelik verband met die ontneming van mag wat volgens my bespreking van die proloog die gevolg is van God se onttrekking aan daardie wêrelddele waarby Hy nie dadelik kan uitkom nie. So ’n interpretasie word geregverdig deur die feit dat Mandy nie

Christus se verlossing ervaar nie. Dit is opvallend dat hierdie beeld van 'n bedrieglike Messias ook aangetref word in die verhale “'n Verdwaalde engel” en “Brand” (waarop later ingegaan sal word).

Mandy se stille kreet om hulp word ook verwoord in die ironiese verwysing na Bette Midler se bekende lied “From a distance” later in die verhaal (16). Alhoewel Mandy in die betrokke toneel blykbaar gelukkig voorkom – sy sing en dans en “lyk so happy” (16) – speel die insluiting van hierdie lied juis in op haar hulpelose situasie. Dit is veral die suggestie van die vollediger lirieke “God is watching us from a distance” wat hier ter sprake kom (sien afdeling 4.1.4 in verband met die deurlopende musiek-motief in die bundel). Die indruk word geskep dat God daar iewers ver in die hemel sit en dat dit vir mense moeilik is om sy aktiewe betrokkenheid waar te neem op 'n aarde (meer spesifiek in die plakkerskamp) wat in soveel ellende gedompel is. God se oënskynlike distansiëring van die probleem is blykbaar net so harteloos soos die stilswye van Mandy se familie en hulle onwilligheid om in te gryp, soos die verteller verraai: “My ma voel dat my pa met uncle Ellie moet praat oor uncle Millie se gesteunery in die nag daar in die kamer. Maar my pa voel hy moet hom nie inmeng nie; dat antie Agnes-hulle tog wéét wat snags daar in die kamer aangaan...” (14). Dit is asof God ongeërg staan teenoor Mandy se nood en haar eenvoudig aan haar eie lot oorlaat. Die skreiende van hierdie situasie kom sterk oor in die slotsin (16) se uitbeelding van 'n totaal weerlose Mandy wie se lewe letterlik in die hande van haar verkragter verkeer, sonder die belofte van uitkoms.

Daar is ook iets te sê vir die kinderlike manier waarop Mandy omgaan met die Bybelse verhaal van Jesus en die Samaritaanse vrou by die put (Joh. 4: 1-26). Mandy dra aan die verteller oor dat sy haarself sien as “die vrou wat eenmaal by die put kom water skep het, maar nie 'n emmer gehad het nie” (16). Die oorspronklike teks lui dat dit Jesus was wat nie 'n skepding gehad het nie en vir die vrou gevra het om vir Hom water te skep. Dit is duidelik dat Mandy die verhaal, wat sy waarskynlik by haar ouers of by kerkdienste gehoor het, met haar beperkte intellektuele verwysingsraamwerk aanpas by haar eie omstandighede en in die proses illustreer dat sy verstaan dat sy iets kortkom, dat daar 'n probleem is wat die rus versteur. In háár weergawe van die verhaal is dit 'n emmer wat makeer, maar breër geïnterpreteer, is dit hulp wat sy nodig het (vergelyk Jesus se verwysing na ewige, innerlike rus in sy aanbod van “lewende water” wat alle dors vir goed les (verse 10, 13 en 14)). Sy het iets in die kern van die verhaal geïdentifiseer wat op haar eie behoefte aan hulp slaan. Die tragedie is egter dat alhoewel daar sprake is van godsdiensoefening (toegang tot die Bybel en eredienste), die Bybel se beloftes en vertroosting vir Mandy slegs woorde in 'n [b]oek bly en nie lewendig word in haar werklikheid nie. Dit is vir alle praktiese doeleindes 'n mooi storie oor wat ver weg en lank gelede gebeur het. Met ander woorde, gepaardgaande met die ontluistering van God se vermoëns en sy engele se voorkoms in die proloog, verloor godsdiensoefening sy

krag vir die mense op aarde. Hierdie leë godsdienstervaring is 'n aspek wat nog heelwat in hierdie bespreking ter sprake sal kom, omdat karakters in ander verhale ook hul vertrouwe in hulle geloof bevraagteken.

'n Verskynsel wat nou geassosieer word met God se afwesigheid (en dus 'n leë godsdienstelewe) is die invoering van allerlei gevlerktes regdeur die bundel. By die karakters se gebrek aan die ervaring dat God se engele, as glorieryke, gevleuelde wesens, tussen hulle beweeg en werksaam is, word veral voëls ingespan as 'n soort "plaasvervanger" vir die engele. Hierdie gevlerktes herinner in hulle voorkoms aan die engele, maar kan nooit die engele wees nie. Veral van belang is dat hulle voorwerpe uit die fisiese werklikheid van die karakters verteenwoordig, dinge wat wél elke dag deur die mense waargeneem kan word. Op hierdie manier wil die voëls en ander gevlerkte dinge iets van 'n soeke na fisiese tekens van 'n Godheid simboliseer. In die proloog verteenwoordig Angeliëna se geskenk, die beer-engeltjie, reeds hierdie menslike verlange. Hierdie konkrete "engel" is egter net 'n oulike 'ornament' en het bloot estetiese en sentimentele waarde, 'n tekortkoming wat weerspieël word in die feilbaarheid van die ander gevlerktes. Die karakters se nood is in 'n groot mate prakties van aard (vergelyk armoede) en word met die fisiese verval van hulle wêreld geassosieer (sien afdeling 4.1.1.1). Woorde, hoop en geloof daarenteen is abstrakte, nietasbare dinge wat as sodanig nie praktiese belofte inhou nie. Die aanwesigheid van aardse gevlerktes in die bundel herinner daarom in die eerste plek, op 'n tartend-ironiese wyse, juis aan die geloofsblofte van redding wat nooit vir die karakters aanbreek nie en word so verbind met hulle verlange na God se praktiese (sigbare) hulp en daadwerklike teenwoordigheid.

Omdat die verhaal "Die vlinder in ons familie" direk volg op die proloog met sy beskrywing van die engel Jakob se verslonste vlerkvere, val die verwysings na voëls en vere dadelik op wanneer die voorkoms en persoonlikheid van die karakter Mandy beskryf word. Die eerste bladsy vertel dat haar hare "aan weerskante van haar gesig ahang soos lang, gladde vere" (12), terwyl die tweede bladsy dit amper woordeliks herhaal: "Haar hare hang in lang vere aan weerskante van haar gesig..." (13). Die teks lui ook dat wanneer sy haar eie naam sê, "haar twee sagte lippe [...] liggies oop[plof] terwyl sy met haar hande die woord die lug in stuur – kompleet soos 'n voël met sy vlerke maak net voor hy opstyg" (12). Selfs in die beskrywing van Mandy se sang en dans word gesinspeel op die vlug van 'n voël, vergelyk "Sy dans al in die rondte, soos een wat besig is om van die grond af op te styg" (16). (Hierdie sin het ook betrekking op die droom-motief in die bundel – sien afdeling 4.1.3.) Die idee van vlug is ook te vind in die lied, "From a distance..." (16), soos reeds uitgewys is. Die lirieke van die lied open juis met 'n beskrywing van die uitsig op die aarde soos waargeneem sou word deur 'n swewende wese soos 'n voël (of 'n engel), vergelyk "From a distance the world looks blue and green, and the snow-capped mountains white..." (die volledige

lirieke word nie in die teks vermeld nie). Parallel aan die inhoud van die lied, wat die aarde met die eerste oogopslag in rus en vrede vind, maar van naderby ’n duideliker beeld vorm wat vertel van oorlog en swaarkry (sien afdeling 4.1.4), begin die verhaal met die beeld van ’n oënskynlik tevrede en sorgvrye Mandy met haar pragtige “vere” en speelse “vlug”, terwyl dit vir die leser algaande duidelik word dat ook hiërdie “engel” in werklikheid geskonde is.

Die ander gevlerkte in die verhaal is natuurlik die vlinder van die titel. “Vlinder” verwys aan die een kant na die speelse onskuld van Mandy as ’n vertraagde ag-en-twintigjarige kind. Sy word veral aan die begin van die verhaal uitgebeeld as sorgvry en opgewek, met die geneigdheid om heeldag te wil speel en sing en dans, vergelyk “...as sy [haar naam] vir jou sê, dan kantel sy haar kop so effens na die een kant oor, knyp haar sagte groen oë ’n rukkie toe en sê die woord asof dit ’n geheim is wat sy reeds jare lank diep in haar agterkop bêre. Die plooitjies om haar oë lyk soos verdwaalde sonstraaltjies...” (12); “Soggens kom dans Mandy [...] al om die tafel waar ons reeds besig is met ons toast en tee” (13). Aan die ander kant word “vlinder” in die verhaal ’n simbool van Mandy se brose gees en haar kwesbaarheid as gevolg van die situasie waarin sy haar bevind as die teiken van haar oom se seksuele drange. In oom Millie se hande is sy soos ’n skoelapper wat enige oomblik fyngedruk kan word. In kombinasie met haar status as die slagoffer van seksuele misbruik, skep Mandy se intense innerlike stryd om haar verkragting te probeer verwerk (soos na vore kom in haar drome en haar pogings om deur te dring tot ander mense) die indruk van iemand wat gevaarlik wankel op die delikate grens tussen breek en nie breek nie. Hierdie broosheid bereik sy hoogtepunt in die slot van die verhaal, waar Mandy deur haar oom dronk gemaak word en dan aangesê word om “voor die venster te loop sit en haar te verbeel dat sy soos ’n vlinder by die venster uitvlieg” (16). Die poëtiese beeld aan die begin van die verhaal van ’n voël wat sag opstyg (sien die vorige paragraaf), word so op ironiese wyse in die slot ongedaan gemaak. Die slot is duidelik ’n perverse na-aping van eersgenoemde, omdat daar ’n seksueelgedrewe motief daaragter steek – die leser kry ’n blik op die verkragter se seksuele fantasiewêreld. Dis asof Mandy in hierdie toneel ’n kans op uitkoms gebied word. Ontsnapping wink vir haar; sy hoef net deur die oop venster te vlieg, weg van haar oom af, maar sy kán nie vlieg nie. Sy is ’n magtelose kind in ’n grootmens se lyf, wat nie oor die vermoë beskik om vir haarself te baklei nie. Die slot plaas derhalwe klem op die onregverdigheid van die tragedie wat hom by herhaling in Mandy-hulle se woning afspeel. Dít gee noodwendig aanleiding tot die vraag: Waar is God terwyl dit alles aangaan en hoe kan Hy dit toelaat? Die geopende venster aan die einde van die verhaal (die allerdoofste skynsel van ’n kans op uitkoms) kan moontlik ook subtiel verwys na die hoop dat God tóg sal ingryp, maar dit is ’n wens wat deur stilte begroet word.

Dit is dus duidelik dat die tragiese omstandighede waarin die karakter Mandy haar in “Die vlinder in ons familie” bevind, ten nouste verbind kan word met die proloog se scenario van ’n God wat nie orals aanwesig is nie. Die bespreking dui verder daarop dat die engel-motief op verskeie maniere in die teks sigbaar is.

“’n Verdwaalde engel”

Die idee dat God ongeërg teenoor die nood van mense staan, word ook oorgedra in die verhaal “’n Verdwaalde engel”. Die karakter Jimmy kom tot die gevolgtrekking dat God sy oproep om hulp as ’n nietigheid beskou en dat die engele daarom verby beweeg na ander plekke waar hulle veel dringender benodig word: “[hy glo dat die wolke] die engele na ver, ver lande vervoer en dat daar baie ver hiervandaan weer iets verkeerd moet gegaan het wat die engele se aandag en wysheid nodig het” (17). Die seun glo dat God se genade hom nie beskore is nie, dat hy en sy probleme minderwaardig is, omdat hy “nie ’n goeie seun [is] nie” (17) – hy voel of hy nie eers één “stukkie sagte wit wolk” (17) van die engele se hulp verdien nie. Hierdie opvatting hou verband met die skuldgevoelens wat Jimmy het oor die feit dat hy snags deur sy pa gemolesteer word. Hy neem die sonde van die molestering op homself en glo daarom dat God hom as gevolg daarvan ignoreer. Wanneer daar dan ’n engel teen sy vensterraam verskyn, meen Jimmy dat dit óf ’n verdwaalde engel moet wees – dit moet ’n fout wees, want geen engel het nog ooit op sý pyn en smeking reageer nie en “engele waak net oor die goeies” (17) – óf dat die engel gekom het om hom leed aan te doen: “Hy wil nie nader gaan nie. Hy is bang dat die engel hom sal bestraf, met hom sal raas omdat hy sleg is” (18). Jimmy glo dus dat die rede vir God se afwesigheid by homself lê: dit is die straf vir sy sondigheid. En daarom, meen hy, is dit so bestem dat engele (of God) eerder ánder mense te hulp kom en nie vir hom nie (vergelyk die verwyte in “Skuifeldans van ’n idioot” by die dood van Stella se seun, Gerhard: “Waar was Hy wat ánder uit die dood laat opstaan het?” (88)).

Daar is dus ’n duidelike band tussen hoe Jimmy sy pynlike werklikheid ervaar en die manier waarop hy aan God en godsdiens dink. Die negatiewe beeld wat hy van sy pa het as die dominerende, manlike gesagsfiguur waarmee hy grootgeword het, iemand wat hom straf en seermaak en vir wie hy bang is, beïnvloed die manier waarop Jimmy aan God – tradisioneel manlik – dink. God word so vir hom nóg ’n bedreigende gesagsfiguur wat nie sal skroom om hom te straf nie. Hierdie negatiewe assosiasies met die Godsfiguur korrespondeer met die proloog se idee dat God se bestuur, téén die aard van sy almagtige wese in, te kort skiet en dat Hy as gevolg daarvan uit voeling geraak het met die lewens en behoeftes van die Happy Valley-plakkers.

Die proloog se nosie van die ontluisterde engel tree sterk na vore in Jimmy se gevoelens van ontreddeering jeens die lewe en word heg geassosieer met die verskyning van duiwe in die verhaal.

Toe hy jonger was, het Jimmy homself alte idealisties wysgemaak dat “duiwe engele is, engele wat hoog in die lug gespeel het” (18). Hy het die idee van engele toe nog verbind met die sorgelose vlug van duiwe, en die teenwoordigheid van duiwe het by hom die indruk van veiligheid (van God se beskermende nabyheid) geskep, vergelyk “wanneer hulle moeg en uitgespeel is, kom rus hulle op die dakke om oor die werf, huis en mense te waak” (18). Duiwe was vir Jimmy ’n teken van God se aanwesigheid. Hierdie sprokieswêreld is egter versteur toe sy hond eendag ’n duif verspot maklik oorrompel en doodgebyt het, sodat hy tot sy teleurstelling besef het dat duiwe in werklikheid van feilbare vlees en bloed gemaak is en dat hulle gebroke liggame selfs pateties voorkom, vergelyk “Hy het die voël weer vir Woefer gegooi om verder te vreet. Duiwe is nie engele nie” (18). Die sagte, lewendige beeld van speelse duiwe word dan op plekke in die teks gekontrasteer met woorde wat die nietigheid van die dooie voël beklemtoon, vergelyk “afkop-duif”, “gebreekte, blouvaal duif” en “afvlerkduif” (18). In die lig van sy voortslepende pyn, interpreteer Jimmy sy ontdekking dat die “engele” wat hom omring, niks meer as magtelose voëls is nie, as die bewys dat God self ook nie in sy lewe teenwoordig is nie. (Daar is ’n duidelike verband tussen hierdie kwesbare “afvlerkduif” en oom Jakob se gehawende vlerkvere in die proloog as ’n direkte gevolg van die onttrekking van God se teenwoordigheid.) Hierdie beelde van gebrokenheid vergesel daarom ook die verdwaalde engel wat Jimmy by sy venster sien waar hy beangs in die nag op sy pa lê en wag: “Het Woefer ook die *stukkende engel* teen die vensterraam gewaar? ... Is dit die *half-engel* wat by sy venster probeer inkom?” (17-18, my kursivering). Soortgelyk aan die seun se vroeëre, gerusstellende opvatting van duiwe, word die geïdealiseerde siening van engele op die eerste bladsy as wonderlike, magtige hemelwesens met “lang, gladde wit vlerke [wat] kan vlieg waarheen hulle wil” (17), verwring deur die verlamme werklikheid van die komende seksdaad wat Jimmy antisipeer. Nie net bekrui hierdie engel hom nou soos ’n inbreker in die nag deur sy venster – asof dit ’n medepligtige aan sy pa se misdaad is – nie, maar dit is aan die ander kant ook ’n nikswerd engel, een wat magteloos is om Jimmy te help en wat na afloop van die seks beskryf word asof dit daardie duif is wat destyds deur sy hond gevang is: “Ook die engel het onder al die gewoel van die venster af geval. Miskien het Woefer die engel opgevreet, want dit kon nie ’n goeie engel gewees het nie!” (18). Die seun se verklaring dat die engel nie ’n goeie engel is nie, hou duidelik verband met sy reeds genoemde opvatting dat hyself “nie ’n goeie seun [is] nie” (17). Hierdie verkleining van die engel is die projeksie van Jimmy se eie gevoelens van vernedering en hulpeloosheid op die Goddelike mag waarin hy sy vertrouwe verloor het. In hierdie opsig weerspieël die magtelose engel sowel Jimmy se swak selfbeeld (’n minderwaardige engel vir ’n minderwaardige opdrag) as die frustrasie van tallose nagte se tevergeefse smeking dat God moet ingryp.

Afgesien van die oorwegend negatiewe reaksie wat Jimmy op God se verdwaalde engel toon, blyk dit vroeg in die verhaal dat hy diep binne in hom tóg wens dat dit waar moet wees dat God hom nie

heeltemal miskyk nie, vergelyk “Hy *sluit sy oë en verbeel hom* daar is ’n stukkie sagte wit wolk wat in die opening van sy venster kom vassteek het” (17, my kursivering). Dit is asof hy self daardie één engel probeer skep wat na hom toe moet verdwaal. Hierdie neweskikking van negatiewe en positiewe verwagtinge illustreer Jimmy se innerlike oorlogvoering, sy behoefte om te bly glo aan uitkoms ten spyte van die hel waarin hy hom bevind. Die ligte skynsel van hoop wat hier by die seun se venster wil deurskemer, herinner aan die oop venster waarby Mandy aan die einde van “Die vlinder in ons familie” staan. In beide gevalle beklemtoon hierdie tekens van hoop eintlik hulle gevangenskap, omdat dit direk gevolg word deur tonele waarin hulle liggame net nóg ’n keer gevoelloos misbruik word, sonder die belofte dat hierdie siklus gebreek sal word. Enige aanduiding van hoop kom baie nietig voor in die aangesig van die allesoorheersende nagmerrie.

Dit wil wel voorkom of daar vir Jimmy so ’n verdwaalde engel (vergeelyk die verhaal se titel) opdaag in die vorm van die vreemdeling John, maar hierdie figuur is alles behalwe ’n verlosser en uiteindelik niks beter as die halwe of mindere engel wat in die seun se venster verskyn nie. Die motief agter John se ontferming oor Jimmy lê immers in eersgenoemde se *eie* seksuele voorkeur vir seuns en het niks met Goddelike ingryping te doen nie. Vanuit Jimmy se perspektief is John egter ironies genoeg iemand wat hom kan wegneem na ’n beter lewe toe, weg van die hel van sy pa se nagtelike besoeke aan sy kamer. By gebrek aan gesonde leiding en die tasbare hulp van die ware engel Jakob(!), word die vriendelike man met ’n motor en ’n woonstel na Jimmy se oordeel ’n geskikte plaasvervanger, iemand wat vir hom die voorkoms van ’n goeie engel of ’n messias aanneem (soos later sal blyk, word hierdie rol van valse messias ook toegeken aan die karakter Piet Langding in “Brand”). Dit blyk sigbaar uit Jimmy se hoopvolheid en opgewondenheid aan die einde van die verhaal by die vooruitsig dat hy ’n nuwe, beter lewe saam met John gaan begin. Soos met Mandy in “Die vlinder in ons familie”, is Jimmy se lot aan die einde van die verhaal egter steeds in die verkeerde hande.

Die negatiewe engelbeeld kom weer in die verhaal ter sprake wanneer Jimmy in ’n oomblik van benoudheid van John probeer weghardloop. Wanneer hulle op pad na John se woonstel by ’n kafee stilhou, meen Jimmy dat hy ’n engel op die winkel se dak sien: “Weer ’n stukkende een. [...] Hier moet hy wegkom. Die engel is sleg!” (21). Jimmy word skielik oorweldig deur die gedagte dat hy en die vreemde man seksueel gaan verkeer. Dit is ’n daad wat hy met sy pa assosieer, en die antisipering van trauma aktiveer instinktief ’n vlugrespon by die seun. Weereens word die engel aangebied in ’n gestalte wat angsk by Jimmy wek, tekenend van ’n aaklige realiteit wat daagliks by hom spook. Soos die engel by sy kamervenster, is hierdie een ook gebroke en steeds te koppel aan sy eie magteloosheid by God se gebrek aan ingryping. Die waarneming dat daar “vanaand nie ’n wolk in die lug [is] nie” (21) beklemtoon hier die gevoel van godverlatenheid wat Jimmy ervaar.

Dié sin speel in op die eerste bladsy se idee dat die engele op wolke reis tussen noodtonele en dat 'n wolklose hemel dus beteken dat daar geen hulp op pad is nie.

'n Belangrike aspek van die argument dat Jimmy nie God se teenwoordigheid ervaar nie, is die bedrieglike aard van die sogenaamde kontak wat hy met engele het. Dit blyk uiteindelik dat die slegte engel wat hy tydens sy pa se besoek aan sy slaapkamer sien, sowel as die stukkende engel op die winkel se dak, verstaan moet word in terme van die seun se psigiese stryd. Hierdie engele is bloot manifestasies van sy trauma: hulle word in magteloosheid en angs deur Jimmy sêlf geskep en is nie werklik aanwesig nie. Hierdie hallusinasies vorm deel van die droom-motief in die bundel en aangesien dit breedvoerig in afdeling 4.1.3 bespreek word, sal daar nie hier daarop ingegaan word nie. Dit is nogtans belangrik om hierdie punt te maak, omdat die teenwoordigheid van engele soms op ironiese wyse in die bundel gebruik word juis om die karakters se ervaring dat God afwesig is, uit te druk. Op soortgelyke wyse vind Jesus se verskynings aan die karakter Mandy in “Die vlinder in ons familie” slegs in haar drome plaas en is dit die produk van haar behoefte om haar lyding uit te druk en vertroosting in ander te soek, terwyl God Hom blykbaar in terme van die verhaal as geheel, en die negatiewe afloop daarvan, nie werklik aan haar pyn steur nie. Nooit op enige stadium bied die verskyning van engele of die Godsfiguur (soos Jesus) 'n positiewe uitkoms vir die karakters nie.

Sulke valse engelverskynings kom ook elders in “'n Verdwaalde engel” ter sprake, naamlik in die toneel waar Jimmy saam met sy vriende gom snuif, sowel as wanneer hy onder die invloed van 'n dwelm in John se sitkamer dans. Dat dit hier gaan oor die droomwêreld van hallusinasies, vorm weereens deel van die bespreking in die volgende afdeling, maar wat ook van belang is, is die teenwoordigheid van engele in die tonele en dat hierdie “verskynings” noodwendig gepaard gaan met woorde en beskrywings wat herinner aan vlug en voëls. Soos Mandy, al dansende op die maat van musiek, van die grond af blyk “op te styg” (16), vind die kinders dit ook heerlik om so tot bo tussen die engele “op te styg” (18), terwyl John later vir die dansende Jimmy sê dat hy nie van hom af moet “wegvlieg” (23) nie. Daarby visualiseer John die euforie van Jimmy se bedwelming as 'n vlug “hoog, hoog bokant die wolke” (23), soortgelyk aan die sweef-beeld wat in Bette Midler se lied uitgedruk word. In teenstelling met Jimmy se ondervinding by die kafee, is daar dus nou wel wolke aanwesig (vergelyk ook “Jimmy is in die wolke” (23)), maar dié beeld asook die indruk van engele wat na hom roep, is blote drogbeelde in sy kop en sluit daarom aan by die ander beelde in die bundel van halwe, stukkende engele en valse verlossers wat uiteindelik heenwys na die karakters se moedelose maar intense transendentale verlanse in 'n wêreld waar God onsigbaar is. Weereens kom God se gebrek aan intrede in die situasie ter sprake. In die lig van die proloog se verklaring dat sy engele slegs waarnemers is en nie namens Hom aktief in die plakkers se lewens

ingryp nie, kom die vraag na vore: Hoe kan God terugstaan en ongeërg toekyk hoedat al hierdie onreg plaasvind, terwyl die kind in alle onskuld nie vir sy lot gevra het nie?

Soos in Mandy se geval, is daar vir Jimmy ook nie uitkoms nie. Die gevlertes in beide verhale (vlinder, engel en duif) vergesel die karakters in hulle magteloosheid en wil iets sê oor die afwesigheid van God in die betrokke situasies.

“Brand”

“Brand” is ’n ander verhaal waarin daar ’n soort messias-figuur voorkom. Wanneer Piet Langding vir die eerste keer in die Happy Valley-plakkerskamp opdaag, kyk baie van die plakkers, veral die vroue, na hom met afwagting en opgewondenheid as die antwoord op ’n beter lewe. Die plakkers se belangstelling in Piet is eintlik terug te voer na hulle intense behoefte om te behoort, en spesifiek hulle verlange om deur God se genade aangeraak en van hulle ellende en pyn verlos te word. Hy vergestalt die plakkers se behoefte om God se nabyheid te ervaar en om betekenis in hulle eie bestaan te vind. In die afwesigheid van enige duidelike tekens dat God Hom met hulle bemoei, verplaas hierdie herderloses hulle hoop na die vreemde witman asof hy ’n magiese reïnkarnasie van Christus is. Hierdie aspek kom byvoorbeeld in die teks na vore in verwysings na Piet as “die armblanke met die jesusbaard” (51) en “’n jesusklong” (52). Piet se gulle ontvangs in die plakkerskamp neem, om die waarheid te sê, die omvang van ’n soort religieuse geleentheid aan en herinner aan die soortgelyk gelaaide afwagting waarmee die engele van die proloog na die koms van die Meester uitsien (vergelyk 9): “Hy was soos een wat deur ’n god gestuur is om ’n eie volk op die been te bring” (51). Sy koms lok ook ’n spektrum van emosies uit: hy was “geseënd, bemind, en selfs gehaat” (52) – soos Christus veroorsaak hy ’n oproer wat wissel tussen aanhang en jaloesie. Hierdie analogie beklemtoon die plakkers se verlossingsdrang en die desperaatheid om Piet as hulle messias te wil sien.

Piet Langding se status as Happy Valley se “Verlosser” laat egter veel te wense oor. Dit is duidelik uit die verhaal dat Piet die ander plakkers se goedheid misbruik en dat sy nuutgevonde respek om die bevordering van homself draai. In hierdie verband kom die gebruik van kleinletters in die genoemde samestellings met “jesus-“ sowel as in ’n gedeelte soos “deur ’n god gestuur” (51, my kursivering) noodwendig ter sprake. Hy onderneem ’n seksuele veldtog onder die kamp se vrouens, verneuk vir Susan met haar suster en verneder haar met opset voor die ander mense in die wynhuis. Die vroom heldestatus wat kunsmatig aan Piet toegeken word in die plakkers se aangryping van ’n valse verlossing herinner aan die valse gesig wat die karakter John in “’n Verdwaalde engel” aan Jimmy voorhou en die seun se oortuiging dat hy oplaas redding gevind het (soos hierbo bespreek). Soos vroeër genoem, is dit ’n beeld wat ook verbind kan word met die leerbaadjie-Jesus wat vir Mandy in “Die vlinder in ons familie” in haar drome besoek. Hierdie demitifisering van die

Godsfiguur (wat oorspoel in die uitbeelding van engele en duiwe) slaan telkens op die onbeantwoorde transendentale verlange wat die karakters na God ervaar. Ook in hiérvan verhaal suggereer die plakkers se swaarkry en valse hoop dat hulle nie net deur die breër samelewing verstoot word nie, maar ook deur ’n ongeërgde God vergeet word. Die bohaai rondom Piet se koms en die hoopvolheid waarmee dit gepaard gaan, kan daarom beskou word as ironiese kommentaar op die beloofde koms van Christus wat hulle steeds in die alledaagse dinge van die lewe bly ontwyk – die plakkers skeep sêlf ’n “Christus” by gebrek aan die Een wat aanwesig moet wees.

“Op soek na ’n somer”

Elemente van die engel-motief is ook teenwoordig in die vierde verhaal in die bundel, “Op soek na ’n somer”. Hoewel die karakters in hierdie verhaal se paaie nie as sodanig met engele kruis nie – en tóg impliseer die proloog die engel Angeliëna se onsigbare teenwoordigheid as die verteller in al die verhale (sien afdeling 4.3) – kom die kwessie van godsdiens wel ter sprake en bevat die teks verder prominente verwysings na duiwe, wat duidelik aansluit by die voorkoms van engele en gevlerktes in ander verhale in die bundel.

Wanneer die karakter Sylvester na ’n lang afwesigheid onverwags sy opwagting maak by sy skoonsuster Stenie se plakkershut, konfronteer sy hom met die Ou Testamentiese verordening wat bepaal dat ’n man sy oorlede broer se vrou as sy eie moet neem en vir haar moet sorg: ““Ek is tog ná als nog jou oorlede broer se vrou, en wat sê die Woord? ’n Man sal by sy broer se vrou ingaan die dag as hy nie meer daar is nie [...] En die broer sal toesien dat dit goed gaan met haar. Solank dit hóm pas, sal hy by haar lieste in- en uitgaan, want kyk, jou broer het haar gevat en nou is hy dood en nou is sy joune!”” (40). Uit die formele trant van Stenie se teregwysing is dit duidelik dat sy ’n poging aanwend om die Bybel woordeliks aan te haal (’n episode wat herinner aan Mandy se verwysing na Joh. 4 in “Die vlinder in ons familie”). Hierdie gedeelte korrespondeer dan ook losweg met Deut. 25:5, wat op sy beurt terugverwys na Gen. 38:8 (Ou Afrikaanse Vertaling)⁹. Haar persoonlike oortuiging en die Bybelse idioom van haar bewoording getuig van ’n heilige ontsag vir die Woord, vergelyk die eg Bybelse “want kyk ...” en haar gebruik van die woord “[by ’n vrou] ingaan” soos in die oorspronklike teksvers(e). Die afgemete sinne skeep daarby tipies die indruk van wettiese outoriteit. Soos die hoofkarakters in “Die vlinder in ons familie” en “’n Verdwaalde engel”, het Stenie te midde van die ellende van haar armoedige bestaan die behoefte om steeds waarde te heg aan God se beloftes van verlossing. Hierdie sentiment skemer ook deur in Sylvester se medelye met die pyn wat Stenie aan die hand van sy broer gely het: ““Ja, God vergewe, hy was nie altyd mooi met jou nie”” (41). Dit gaan oor die vertrouwe dat daar wel ’n God is wat die dinge sien wat in

⁹ “haar swaer moet by haar ingaan en haar as sy vrou neem” (Deut. 25:5); “Gaan in by die vrou van jou broer en [...] verwek vir jou broer ’n nageslag” (Gen. 38:8).

mense se lewens gebeur en dat Hy genade betoon. Die ironie bly egter steeds dat God teenwoordig is in die karakters se woorde, terwyl Hy nie in wese deur die karakters ervaar word nie – alhoewel Stienie en Sylvester blykbaar opnuut geluk in mekaar vind, bly hulle lewens basies dieselfde en staan hulle steeds midde in die daaglikse armoede en ellende van die plakkerskamp. God is ook vir hulle daar iewers ver weg in die hemel besig terwyl hulle onder op die aarde moet klaarkom met vae konsepte soos hoop en geloof. ’n Mens sou selfs kon aanvoer dat die feit dat God se naam in die laaste aanhaling asook later in die verhaal (vergelyk ““En Godweet, as...”” (44)) – die enigste kere dat dit in die verhaal voorkom – deur die betrokke karakter as stopwoorde gebruik word, die punt illustreer dat God se naam vir die karakters sy krag verloor het. God praat blykbaar net deur die geskiedenis en wette van lank gelede wat opgeteken staan in die blaai van ’n Boek en word daarom dáár gesoek.

Soos genoem, bevat “Op soek na ’n somer” ook verwysings na duiwe. Stienie vergelyk die swerwende Sylvester se gewoonte om van tyd tot tyd na haar toe terug te keer met die gedrag van ’n duif wat kom skuiling soek teen die storm: “Hy is soos ’n duif, dink sy, solank die weer lekker is, sal hy in die oop lug bly, buite; hier ’n stukkie brood en daar ’n paar ou saadkorrels in ’n agterjaart oppik. Doodtevrede. Hy steur hom nie veel nie. En as die blitse in die verte begin slaan, die storms begin nader kom, dan soek hy ’n boom op” (39). Later in die verhaal word hierdie beeld herhaal: ““Jy wat jou lewe lank soos ’n bosduif van een plek na ’n ander vlieg!”” (44). Sylvester word hier geteken as iemand wat hom nie graag laat bind nie, wat vry moet rondbeweeg, van dag tot dag leef en tevrede is om net aan sy onmiddellike behoeftes te voldoen. Aan die ander kant is daar ’n element van kwesbaarheid in die beeld van ’n duif wat half magteloos teen die elemente skuil, as iets waarvoor hy nie beheer het nie en wat sy vryheid inperk. Hierdie nietigheid herinner noodwendig aan die hulpelose duif wat deur Jimmy se hond gevang word asook die patetiese engel wat van die venster afval in ““n Verdwaalde engel””. Uiteindelik kan Stienie se vergelyking, soos die ander beelde, ook teruggevoer word na die verslonste oom Jakob van die proloog en dié se verklaring dat God nie meer oral kan wees nie. Alhoewel daar nie in “Op soek na ’n somer” as sodanig ’n direkte pleidooi aan God gerig word om in te gryp nie, is die proloog se idee dat God se verhouding met die plakkers skade gely het, uiteindelik wel in die verhaal sigbaar. Dít word wel gesuggereer deur die verwysings na duiwe en God, maar bereik eers volheid in hierdie verband wanneer dit beskou word binne die konteks van die res van die bundel. Dit is die parallelle verwysings na duiwe in ander dele van die bundel wat byvoorbeeld die aandag vestig op die kwesbaarheid van die beeld van ’n duif wat teen die onweer skuil. In hierdie opsig kan aangevoer word dat daar ’n hegte band onderling tussen die verhale bestaan en dat die interpretasie van motiewe in een verhaal noodwendig beïnvloed word deur die waarneming van hierdie selfde motiewe in ander dele van die bundel.

“Die mense wat probeer vergeet”

In die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” word die proloog se konsep dat God se werkklas Hom onderkry heel prakties vanuit ’n aardse oogpunt verwoord in die blonde vrou se hartseer en skok oor die dood van haar ongebore baba aan die hand van die hond-seun: “Wat het vandag van haar God geword? wonder sy, en wat het in sy kop verkeerd gegaan?” (60). Die teks getuig van ’n blinde woede en diepe vertwyfeling in God se passiwiteit. Die leser kan ook simpatiek vra waar God dan vir die nood van die straatkind was. Dit is immers sy gevoellose verwerping en gevolglike haat vir vrouens en kinders (vergelyk 61) wat daartoe lei dat hy die swanger vrou met opset omhardloop.

Wanneer Matie in dieselfde verhaal op haar beurt ’n kind begrawe (die straatkind), kom haar ontugtering met die lewe sterk na vore in haar ongeërgde houding: “Toe hulle haar agterna vra of sy nie iets wil sê nie, sug sy net en sê: ‘God sal julle almal eendag seën – op sy tyd natuurlik’” (63). Die indruk word geskep dat ’n verbitterde Matie ná die ramspoedige nag waarin sy haar suster en Piet Langding vermoor het, net om agterna met ’n ongewenste swangerskap opgeskeep te moes wees, alle geloof en vertrouwe in die lewe en in God opgesê het. Dit blyk dat sy die swangerskap as God se straf vir haar misdaad ervaar en dat die kind (selfs nadat hy óók dood is), soos die herinnering aan Susan en Piet, as ’n verdere deel van hierdie straf altyd by haar sal spook, vergelyk “Sal ek ooit regtig van julle kan vergeet?” (64). Die magteloosheid en bitterheid wat Matie en die blonde vrou ervaar by die gebrek aan beheer oor wat in hulle lewens gebeur het en die onregverdigheid van dit alles (ook die dood van die kind, Susan en Piet), kan weereens herlei word na die afwesigheid van God in ’n chaotiese wêreld wat na sy hulp verlang.

Die onbekende blonde vrou se bitter vraag weerklink ook in die verhaal “In memoriam”. Wanneer Joker se pa in ’n staat van hallusinasie uitroep: “Hulle’s hier! God help ons!” (31), probeer hy vlug vir ’n bedreiging wat nie bestaan nie, maar sy woorde verteenwoordig ’n kreet wat breër geïnterpreteer kan word. Alhoewel die karakter nie werklik deur ’n oormag stormgeloop word nie, is sy psigiese stryd en angs, hoe irrasioneel ook al, tóg baie eg. Die woorde “God help ons!” (31) kan daarom subtiel verwys na die hoop dat God in sy situasie sal ingryp. Ironies genoeg verwoord hy hier hardop die behoefte wat ander karakters in die bundel wel aanvoel, maar in hulle magteloosheid nie kan uitkry nie of wat hulle nie hardop sê nie, vergelyk Mandy se onvermoë om haar nood uit te spel, terwyl “Die mense wat probeer vergeet” ook byvoorbeeld meld dat die blonde vrou se verwyte ge-“wonder” (60) word. Joker se pa, soos die ander karakters, kry steeds geen reaksie of antwoord van God af nie.

“Sonde van die kinders”

Die verhaal “Sonde van die kinders” het ’n sterk godsdienstige inslag. Die titel slaan waarskynlik op ’n gedeelte in die Ou Testament wat algemeen verbind word met die leer van die erfsonde, behalwe dat die oorspronklike teks die woord “vaders” gebruik, vergelyk ““Ek reken kinders die *sondes van hulle vaders* toe, selfs tot in die derde en vierde geslag” (Eks. 20:5 en Deut. 5:9, my kursivering). Dat daar wel ’n verband tussen die verhaaltitel en die genoemde teksgedeelte is, word deur die verhaaldeure geopenbaar, spesifiek rondom die vroulike hoofkarakter, Myra, se godsdienstige beskouings.

Myra het as jong meisie swanger geraak met haar oudste seun, Adrie, en moes jare lank die skande en vernedering daarvan met haar saamdra. Daar was nie veel simpatie met haar nood nie en sy is van alle kante sterk veroordeel en aan haar sondige natuur herinner, ook deur die kerk. Die seun se pa, ’n predikant, het beskaamd sy amp neergelê, verhuis en ’n petroljoggie geword (76) – ’n duidelike teken dat daar in die oë van die leraar of die kerk geen ruimte vir vergifnis was nie. As tiener-ouer moes sy dus ook die skuld dra vir die vernietiging van ander menselewens. Die onuitwisbare merk wat hierdie gebeure op haar persoonlikheid gelaat het, is sigbaar wanneer sy heftig teenoor haar tweede seun, Andy, opmerk dat hy en sy vriendin in sonde saamleef, vergelyk ““sy’s ook nie jou vrou nie. Sonde as jy my vra!” (79). Die klad van skande waarmee sy deur die lewe moes gaan, het haar moreel sensitief gemaak, sodat sy vinnig is om sonde uit te wys waar dit volgens haar aanwesig is. Sy is geneig om ander op grond hiervan te oordeel, eerder as om liefde te betoon, omdat mense en die kerk haar uit teleurstelling as tiener verwerp het.

Dit wil voorkom of die spook van die verlede Myra telkens weer inhaal, asof daar as’t ware ’n vloek op haar en haar familie is wat voortdurend verwoesting saai. So byvoorbeeld kom Adrie saam met die ma van sy eie kind in ’n grusame motorongeluk om, terwyl Myra se kleinkind, Stephan, emosioneel ernstig deur die ongeluk getraumatiseer is en aan die einde van die verhaal self ook onverwags sy lewe verloor. Myra se man Bobby het ’n beroerte gehad, waarna sy finansiële baie swaar gekry het. Die leser vind boonop uit dat Andy die sondige “tradisie” van sy ma voortsit: sy vriendin Ruby is swanger met ’n buite-egtelike kind. Die implikasie is dat die karakters se lot vooruit bestem is, dat die familie voortdurend gestraf word vir Myra se jeugsonde – die idee van erfsonde. Die “kinders” van die titel verwys dan hier na die feit dat Myra nog ’n kind was toe die bese siklus van ongelukkige gebeure deur haar begin is, waarna haar kinders dit oorgeërf het. Die vloek bereik ’n ironiese toppunt in die herhaling van die buite-egtelike verwekking, hierdie keer deur háár kind.

’n Verdere ironie is dat Andy sy vriendin se swangerskap blykbaar as ’n positiewe gebeurtenis ervaar, vergelyk die bewoording dat Andy wou kom sê dat Myra “weer ouma gaan word” (79).

Boonop hou hy die nuus terug wanneer hy sien dat sy ma in 'n slegte bui is, wat kan aandui dat hy graag 'n vreugdevolle reaksie van haar sou wou kry, iets wat onwaarskynlik is as sy kwaad is. Sy teleurstelling kom na vore in die woorde “Al wat hy vanmiddag wou kom sê...” (79), wat suggereer dat hy afgejak voel. Dit is uiteindelik Myra se verbittering en negatiwiteit wat voorkom dat die slegte kringloop gebreek word. Haar kritiese lewenshouding, gekweek deur die veroordeling wat sy self as jongmens moes verduur, hou die vloek lewendig.

Myra se geloof is uiteindelik sterk beïnvloed deur haar ongelukkige verlede. Haar verhouding met God blyk reeds van vroeg af gebaseer te wees op vrees vir oordeel en verwerping, vergelyk “sy het al haar kinders geleer om mekaar te verdra, en om mekaar in hul gebede op te dra” (75) – dit wil voorkom of haar geloof gedryf word deur 'n oordrewe ingesteldheid daarop om vroom te leef en so God se guns te probeer terugwen. God het haar gestraf, soos 'n vader sy kind straf as hy verkeerd gedoen het, en sy reageer deur te wys dat sy gehoorsaam is (vergelyk die beeld van God as die uitdeler van straf en Jimmy se vrees vir sy pa in “'n Verdwaalde engel”). Ná haar man se beroerte moet Myra hom versorg en tegelyk die pot aan die kook hou en finansiële oorleef. Sy beleef 'n geloofstryd: “Dit was dae toe sy nog kerk toe gegaan het, nog geglo het. Maar agterna was sy moeg van hoop en wag” (81). Sy begin twyfel in die nut van haar geloof, want nóg haar hoop, nóg gebed bring verligting van die chaos en ellende. Soos Matie in “Die mense wat probeer vergeet” neem sy 'n ongeërgde houding teenoor godsdiens in (vergelyk ook “Naderhand fok jy maar net aan” (81)). Steeds word Myra deur 'n blykbaar genadelose God verwerp, net soos die kerk destyds. Daar kom geen vergifnis nie. God doen niks om te help nie.

Soos in die ander verhale hierbo word die voorkoms van engele en duiwe ook in “Sonde van die kinders” verbind met die karakters se soeke na 'n God wat blykbaar ongeërg teenoor pyn en lyding staan en hulle aan hul eie lot oorlaat. Ná die motorongeluk waarin albei Stephan se ouers omgekome het, rapporteer sy onderwyser dat hy “die hele bleddie dag net duiwe en mense met vlerke [teken] wat hy engele noem” (75). Selfs die formulering van “mense met vlerke” dui reeds op die ontluistering van engele – dis asof hulle nie goddelike wesens is nie, maar eintlik aardgebonde mense en dus nietig en feilbaar (vergelyk die menslike karaktertrekke van die engele oom Jakob en Angeliëna in die proloog). Hierdie negatiewe engel-beeld word uitgebrei in die beskrywing van Stephan se nagmerries in die derde deel van die verhaal. Eerstens wil die engel in sy drome hê hy moet na ander, *afgedwaalde* engele gaan soek (83). Die idee van afgedwaalde engele is reeds verken in die verhaal “'n Verdwaalde engel” en dui op 'n verskraling van die engele se heilige funksie in God se bestel. Dit herinner ook aan die konsep van die ‘gevalle engel’, as 'n engel wat teen God gedraai het en na die aarde verban is. Tweedens is die beskrywing dat Stephan se engel op sy regterskouer woon (83) en in sy oor fluister, ook nie gunstig nie (vergelyk “Voor elke reis het

die engel in sy oor gefluister...” (83)). Hier wil ’n mens onwillekeurig dink aan die dikwels karikatuuragtige voorstelling van engeltjies en duiweltjies wat op mense se skouers sit en hulle sedes en handeling probeer beïnvloed – die duiweltjie fluister dikwels met ’n skelm laggie in die karakter se oor. Stephan se engel kom daarom verdag voor, asof hy iets in die mou voer. Die seun kom ook self tot hierdie gevolgtrekking: “...die engel [...] was nie ’n goeie engel nie” (83) (vergelyk Jimmy se soortgelyke waarnemings in “’n Verdwaalde engel”). Die engel neem Stephan op ’n dwaalspoor op soek na sy ouers, ’n reis wat elke keer kortgeknip word deur die donker. Dat hy daarop aandring dat Stephan in die bos moet oornag omdat die pad huis toe te ver is, is verder van belang. Die bos word dikwels in fabels en sprokies geteken as die sinistere domein van die wolf of die heks. Dit wil dan lyk of die engel besig is met ’n bose plan en dat hy Stephan wil benadeel. (Die donker bos as element van Stephan se droomwêreld kan ook verbind word met sy emosionele ineenstorting waarin angs, rigtingloosheid en verwarring ’n rol speel.) Die engel is verder onsimpatiek teenoor die seun se behoeftes deurdat dit nie in die droom langs Stephan op die grond wil slaap nie, maar eerder die nag “soos ’n voël in ’n boom” (83) wil deurbring. Weereens word ’n engelfiguur in die bundel met voëls geassosieer. Dit bevestig die voorstelling van ander engele in die bundel as gedemitifiseerde figure. Ook hiërdie engel se tekortkominge maak van hom ’n halwe of stukkende engel, en in die konteks van Stephan se tragiese omstandighede vergestalt dit sowel die kind as God se skynbare magteloosheid om die situasie te beredder. Die pynlike leemte wat Stephan ondervind, word beklemtoon deur sy reaksie wanneer hy wakker word: “Wanneer Stephan sy oë soggens oopgemaak het, was die engel nie meer daar nie” (83). In die verhaal “Tomorrow’s world” het Koot Niehaber ook hierdie reaksie, vergelyk “Wat word van die droom as hy sy oë soggens oopmaak? Waarheen verdwyn alles, die engele [...]?” (72). Albei karakters kom aan die einde van hulle drome tot die skielike besef dat die engele van kort tevore bloot skyn was. Hulle ontugtering kan vertolk word as ’n weerspieëling van hulpeloosheid by die gebrek aan goddelike reaksie op hulle nood. God is in sy afwesigheid blykbaar net soveel van ’n skynfiguur as sy engele.

Hierdie negatiewe engel-beeld vervolg op die laaste bladsy van die verhaal, waar Stephan tragies aan sy einde kom. Die seun skrik vir een van die marmerengele in die begraafplaas, omdat dié skielik in sy ma se stem met hom praat en hy val na sy dood in ’n oop graf. Dit wil dan lyk of die marmerengel direk vir Stephan se dood verantwoordelik is. Die gebeurtenis word boonop vergesel van die opmerking dat dit miskien eintlik die engel van sy drome was wat met hom gespot het (84). God se gebrek aan ingryping blyk ook opgesluit te lê in die engel-standbeeld as lewelose en gevoellose voorwerp.

'n Ander “engelverskyning” wat nou met die dood geassosieer word, is “Skuifeldans van 'n idioot” se beskrywing van die polisiekonstabel se aankoms by Stella se huis nadat Gerhard selfmoord gepleeg het, vergelyk “Toe konstabel Valentine soos 'n doodsengel by die huis opdaag [...]” (88). Behalwe dat die teks die morbiede atmosfeer reflekteer wat oor die woning hang en die finaliteit van Gerhard se dood by Stella tuisbring, is hierdie “engel” weereens nie daar om uitkoms te bring nie. Dit is soos Jimmy se engel (“'n Verdwaalde engel”) eerder 'n bangmaakfiguur, wat in oordeel sy deel genadeloos kom opeis.

Die teenwoordigheid van raserige voëls in “Sonde van die kinders” versterk die beeld van die slegte engel nog verder ('n element wat ook teenwoordig is in “Tomorrow's world” – sien hieronder). Myra ervaar dat “die rustigheid wat eers in die bome rondgehang het saam met die tortels, die mossies en tinkinkies verdwyn [het]. Soms verbeel sy haar dis nog net die raserige sprees wat in die dakke oorgebly het” (73). Die welluidende klanke van (onder andere) tortelduiwe staan hier in opposisie met die kras geluide van die sprees. Daarbenewens herinner die swart kleur van sprees aan boosheid – hulle versteur die vreedsame toneel – en daarom ook aan die aanwesigheid van slegte of gebroke engele in ander dele van die verhaal maar ook die bundel. Iets van hierdie sturnis is ook op makabere wyse teenwoordig in die misvormde diere van “Die bleddie vark”. Onder die vele diersoorte wat volgens Tiny se verhaal geraak is deur sy ouma se beleid van vryteelt is daar ook duiwe, vergelyk “Hoenders, ganse, eende, varke, bosduiwe, hasies en beeste, konyne en skaap het my ouma op die werf begin aanhou” (96). Dit is nog 'n voorbeeld van die mindere duif of kwesbare gevlerkte, maar die teen-natuurlike mismaktheid van hierdie diere gaan nog 'n stap verder, in die rigting van die diaboliese, asof die ou matriarg besig is met 'n soort heksery. Hierdie element van boosheid herinner op sy beurt aan die bedrog van valse engele en messiase wat in die bundel aanwesig is.

“Tomorrow's world”

Die engel-motief, as element wat deurlopend in Benjamin se bundel verbind kan word met die hoofkarakters se swaarkry en hul persoonlike soeke na betekenis, speel ook 'n beduidende rol in die verhaal “Tomorrow's world”. Die roman wat die karakter Koot Niehaber aan die skryf is en wat hy in die tweede deel van die verhaal lees, wemel van engele, duiwe en ander vlieënde dinge. Die idilliese konteks waarin die gevlerktes hier verskyn, behoort tot die alternatiewe, utopiese werklikheid wat Koot in sy skryfwerk skep in 'n poging om sy gebroke huwelik en sy verlange na Estelle te verwerk en sal nie hier in diepte ontleed word nie, alhoewel dit belangrik is vir die interpretasie van die beelde (sien afdeling 4.1.3 in verband met die droomkwaliteit en ontvlugtingswaarde van Koot se teks). In Koot se roman word Estelle omring deur voëls, veral duiwe, terwyl sy self met 'n engel vergelyk word: “Daar was duiwe by haar voete aan't pronk en

speel [...] die voëls rondom haar volmaakte bene [...] en sy het opgekyk soos 'n engel wat in haar slaap gesteur is. [...] Die duiwe het [...] die lug met haastige vlerke ingefladder. [...] 'n Paar duiwe het om haar kop bly vlieg. Dit lyk asof hulle Estelle na hom wil dra" (71). Hierdie toneel word enkele paragrawe later nog 'n keer deur Koot se hoofkarakter opgeroep: "In die parkie sou [...] die duiwe [...] by haar voete kom aansit terwyl sy hulle voer" / Agterna sou sy soos 'n engel saam met die duiwe opstyg en op die winde bokant die parkie rondsweef" (72). Estelle word, soos die prototipiese engel, voorgestel as 'n perfekte wese (vergelyk die woord "volmaakte") – die toonbeeld van skoonheid en so te sê 'n heilige wese, te oordeel aan die byna religieuse bewondering wat uit die teks straal. Die beskrywing dat sy soos 'n engel saam met die duiwe opstyg en bo die parkie sweef, is 'n direkte verwysing na die engel Angeliena wat vanuit haar gunstige posisie bo die mensewêreld van strate en sinkgehuggies aan die einde van die proloog haar vlerke sprei en Happy Valley op die wind binnesweef. Die hopeloos idealistiese beelde in Koot se romanteks herinner verder losweg aan die seun Jimmy se voorstelling van engele met glansende vlerke wat op die wolke ry in "'n Verdwaalde engel". In sowel Jimmy as Koot se geval verteenwoordig die sprokiesagtige beelde van engele hoop in 'n gebroke wêreld, die verlange dat daar op 'n manier wel uitkoms sal wees (vergelyk die transendentale verlange waarna Hattingh (2000) verwys). By Koot kan dít vertolk word as die hoop op versoening met sy vrou, maar terselfdertyd ook moontlik die frustrasie van 'n liefde wat nie meer kan wees nie, vergelyk die aangehaalde beeld dat die duiwe in sy droom vir Estelle na hom toe wil dra en Koot se onsekerheid oor die betekenis daarvan (71, 72).

Koot se verwarring oor sy gevoelens vir Estelle spruit voort uit die ontnugterende werklikheid dat haar aksies hom liggaamlik verlam gelaat het. Wanneer Koot klaar deur die prentjiesmooie teks op sy rekenaarskerm gelees het, dink hy ontnugter terug aan daardie skrikwekkende ervaring wat boonop sy dood kon gekos het: "Estelle self kan tog seker nie 'n engel wees nie, sy het hom amper daardie nag [...] vermoor!" (72). Die idilliese engel-beeld word hiermee opgehef. Koot besef dat ook sý engel, soos so baie ander in die bundel, gebroke is en hy distansieer hom in daardie oomblik van haar. Dít is soortgelyk aan die karakter Jimmy se reaksie in "'n Verdwaalde engel" toe hy as jong seun met teleurstelling ontdek het dat duiwe nie engele is nie en eintlik heel maklik deur 'n hond afgemaai kan word – vergelyk Jimmy se "Duiwe is nie engele nie" (18) met Koot se "Is die duiwe engele?" (72). Aan die ander kant voel hy hom blykbaar steeds aangetrokke tot Estelle. In 'n sekere sin is Estelle dan vir Koot iets soos die verdwaalde engel wat Jimmy in John vind, omdat die hoofkarakters in beide gevalle hulle soeke na betekenis en liefde op 'n ander karakter projekteer, alhoewel daardie figuur juis geassosieer word met die pyn van die verlede. Koot se noue ontcoming aan die hand van sy "engel" roep ook die slot van die verhaal "Sonde van die kinders" op: behalwe dat die moedswillige engel se gedrag die jong Stephan ontstel, "veroorzaak" 'n engel(e) wel sý dood. So kom die idee van die mindere of slegte engel (in die bundel as geheel

geassosieer met die karakters se ervaring van 'n harde, godverlate werklikheid) op sy beurt ook in “Tomorrow’s world” ter sprake.

Die engel-motief word ook uitgebou deur die teenwoordigheid van ander gevlertes in die verhaal. Net soos wat die rustigheid in die verhaal “Sonde van die kinders” versteur word deur “raserige spreus” (73) wat só meehelp om die stereotipiese opvatting van engele as magtige, goeie wesens te ondermyn, word lawaaierige voëls subtiel in “Tomorrow’s world” ingespan om Koot se liriese beskrywings van Estelle as 'n engel te saboteer. Wanneer Estelle die oggend voor hulle rusie werk toe ry, hoor sy die “raserige voëls” (67) in die bome. Dit wil voorkom of dit 'n waarskuwing of voorbode is van die ongelukkige gebeure wat daardie aand sou volg. Dit is juis hiërdie gebeure wat Koot met die ontnugterende besef vul dat Estelle “tog seker nie 'n engel [is] nie” (72). Daar is ook iets hiervan ingebou in die romantiese omhelsingstoneel van Koot se roman. Wanneer Koot se karakters mekaar ontmoet, word hulle op die agtergrond vergesel van eende wat “mekaar raserig rond[...]jaag” (71). Alhoewel dit oënskynlik bloot na 'n speelse beeld lyk wat inpas by die sorgvrye atmosfeer van die res van die toneel, suggereer die breër konteks dat daar moontlik meer in die woorde te lees is.

Die voorkoms van vliegtuie in Koot se droom val op, omdat dit nog 'n gevlerte voorwerp is en boonop in die teks met voëls (en daarom engele) geassosieer word, vergelyk “In die droom was hy, soos destyds weer los van haar, vry, 'n vlieënier. Daar was vliegtuie, groot-groot silwer voëls” (70). Die vliegtuie verteenwoordig hier sy behoefte aan vryheid, dit wil sê verlossing van die pyn en hartseer wat sy versteurde verhouding met Estelle betref. So neem die blink (vergelyk “silwer”) vliegtuie die funksie aan van glinsterende engele wat hom bevry en help ontvlug van die moeilike situasie. Koot se verwarring – sy behoefte om nie van sy gevoelens vir Estelle af te sien nie, ten spyte van wat tussen hulle afgespeel het – word egter geïllustreer deur die botsende rolle wat die vliegtuie in sy droom vervul. Afgesien daarvan dat dit 'n instrument van ontvlugting is, bring hierdie vlieënde voorwerp hom telkens terug na Estelle: “Probeer hy wegkom? Dit kan tog nie wees nie, want hy kom dan elke keer daarmee terug hiernatoe, terug na Estelle toe...” (72). Die vliegtuig/engel bemoeilik daarom eintlik Koot se situasie. So word ook hiërdie “engel” sleg en korrup. Dit herinner byvoorbeeld aan Stephan se manipulerende duiweltjie-engel (“Sonde van die kinders”) en die geheimsinnige oom Jakob van die proloog met sy volgestopte meelsakkie. Daarbenewens is 'n vliegtuig 'n lewelose metaalobjek; daarom sluit dit, soos die marmerengel in “Sonde van die kinders”, aan by die bedrieglike voorkoms van die vele ander engele wat in die bundel verskyn. Hierdie valsheid speel tartend in op die gefrustreerde Koot se ervaring dat God skynbaar ongeërg teenoor sy pyn staan. Die vliegtuig wil dus op ironiese wyse God se afwesigheid (ongevoeligheid) beklemtoon. Die engel-motief is op 'n verskeidenheid maniere in “Tomorrow’s

world” sigbaar en sluit volledig aan by die hantering van die motief in die ander verhale van die bundel.

“Skuifeldans van ’n idioot”

“Skuifeldans van ’n idioot” is van die tien verhale in die bundel seker die een met die sterkste religieuse inslag, spesifiek omdat godsdiens hier die middelpunt van ’n bitter en emosievolle twis tussen ’n ma en haar seun vorm. Die engel-motief, as godsdienstige element wat in al die verhale sigbaar is, is heg geïntegreer met die twee karakters se opponerende kritiese standpunte en interpretasies van Christenskap. Die motief is veral sigbaar in die wyse waarop hierdie moederfiguur se passie vir godsdiens ironies genoeg verbind word met die godverlate werklikheid (die kern van die engel-motief) van haar en haar seun se bestaan. Stella Silber se religieuse fanatisme verdring haar sin vir verantwoordelikheid teenoor haar medemens. Gevolglik is haar godsdiens kunsmatig en herinner dit aan die verspreide voorkoms van duiwe in die bundel (ook teenwoordig in hierdie verhaal; sien hieronder) wat as gevleuelde slegs aan engele herinner, maar dit nie is nie. Haar skynheilige ywer roep soos ’n half-engel bloot skimme van God se teenwoordigheid op.

Vir Stella is ’n goeie verhouding met God en aktiewe religieuse nougesetheid die belangrikste aspek van elke dag. Godsdiens is vir haar ’n lewenswyse: “Haar hele lewe het sy ná aan haar God gewandel” (85). Dis onlosmaaklik deel van haar huishouding en leefwêreld: “En haar gebede het sy nie saggies opgestuur nie. Hulle het oral in die gange van die huis en op die werf rondgehang. Ure nadat sy weer op haar voete was, het jy jou steeds teen sommige van haar smeekgebede vasgeloop. Hulle het mettertyd soos onsigbare potplante in die stil hoekies van die huis gegroei en asemgehaal, en as die tortels in die naaggend in die bome gesit en koer het, kon jy sweer dat dit een van Stella se lofsange was wat hulle neurie” (85). Soos die verteller aandui, kry almal wat vir Stella ken, noodwendig ook met haar godsdienstigheid te doen. Dit is ’n beklemtoning van die eintlike vertoon wat haar sogenaamde vroomheid kenmerk, soos voorts gedemonstreer sal word.

Die melding van “tortels” (85) in hierdie aangehaalde gedeelte roep onvermydelik die verskyning van duiwe in ander verhale op as ’n prominente element van die engel-motief. Die beeld van ’n vreedsaam koerende duif herinner aan die liriese toneel in “Tomorrow’s world” waar die duiwe in Koot se roman sorgvry rondom Estelle fladder. Dit sluit ook aan by die tortelduiwe wat deel uitmaak van Myra se rustige voorstoep in “Sonde van die kinders” (73). Soos in hierdie bespreking gedemonstreer is, word die teenwoordigheid van duiwe in hierdie verhale uiteindelik verbind met die karakters se ontnugtering rondom hulle eensame, God-lose wêreld. Deurdat daar reeds vroeg in die verhaal duiwe gebruik word in die beskrywing van Stella se skynbaar vreedsame lewe, word agterdog teenoor die egtheid van so ’n bestaan gewek. Dat die verskyning van “tortels” in

“Skuifeldans van ’n idioot” hoegenaamd betekenisvol is ten opsigte van die engel-motief, is dus te danke aan die groter konteks van Benjamin se bundel, want as ’n alleenstaande verhaal sou die relevansie daarvan as ’n kruisverwysing na gevleuelde in ander verhale waarskynlik verlore gegaan het. Hierdie aspek illustreer weereens die hegte eenheid wat daar bestaan tussen die verskillende verhale in die bundel en dat hulle as ’n geheel beskou moet word.

Daarbenewens herinner die aanwesigheid van duiwe wat eenkant in die bome sit en koer aan die geïmpliseerde teenwoordigheid van die engel Angeliena as die onsigbare waarnemer van menselewens (vergelyk die proloog). Die duiwe tree amper buitekant die gebeure van die verhaal op, maar word tóg in die verbygaan daarby betrek as ‘toeskouers’ van dit alles.

Alhoewel die voorkoms van “tortels” in die genoemde toneel op bladsy 85 maar een van twee eksplisiete verwysings na die engel-motief in die verhaal is, word die res van die gebeure in “Skuifeldans van ’n idioot” ’n verlenging van die motief, waarvan die duiwe in die bome slegs ’n voorteken is. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die engel-motief in die bundel altyd simbolies gekoppel word aan die afwesigheid van God, of dan, dat dit die vergestaltung is van die karakters se beswaar dat hulle deur God in die steek gelaat word. Stella se omgang met godsdiens en die mense rondom haar is ’n duidelike demonstrasie van hierdie ervaring van afwesigheid. Parallel aan die karakters (ook dié in die ander verhale) se ervaring dat God sinoniem is met liefdeloosheid en verstoting, word sy uitgebeeld as die liefdelose ouer wat veroordelend haar rug op diegene rondom haar keer.

Stella distansieer haar in vroomheid van álbei haar twee seuns vanweë die misdade wat hulle teen mens en God gepleeg het (hier onder meer oor Gerhard). Toe Sammy in die tronk was, het sy vir hom stiptelik elke maand ’n brief geskryf. Sy doen dit egter nie uit ouerlike liefde of bemoediging nie, maar bloot uit ‘Christelike plig’: “Haar briewe was eintlik afskrifte van van haar boodskappe aan haar God” (85); “[V]an ’n moederlike verlange na hom was daar nooit in enige van die briewe sprake nie. Sy het vir hom geskryf *omdat God dit van haar verwag het.* / So was haar briewe ook maar ’n *manier om haar pad by haar God oop te hou*” (86, my kursivering). Ook ná sy vrylating tree Stella geensins ondersteunend op nie. Sy hou hom agterdogtig dop en kyk vas in Sammy die misdadiger: “Dis nou al drie dae, en jy staan net voor die venster en hou die mense in die straat soos ’n skelm dop. Hoe weet ek dat jy nie weer iets beplan nie?” (89). Sy het geen begrip vir sy vrese en sy aanpassing in die buitewêreld nie. Sy vrylating word eerder gëinterpreteer as ledigheid en gesien as ’n rede om ’n slag sy kant by die huis te bring, vergelyk “Kyk waar staan die onkruid al. Amper gelyk met die dak. Hoe lyk dit vir my dat jy jou steeds blindhou vir dinge?” (89). Laasgenoemde sin speel uiters ironies in op Stella se eie blindheid, haar onvermoë om verby haar eie vroomheid en liefdeloosheid te kyk na die behoeftes van die mense rondom haar, van haar eie

seun selfs. Breër beskou speel hierdie beskuldiging in op die ervaring dat God Hom blind hou vir die nood van die karakters.

Stella se ongeërgdheid (parallel aan God se oënskynlike ongeërgdheid) word verder treffend in verband gebring met die Bybelse figuur Pontius Pilatus se aanspraak op onskuld by die verhoor van Christus: “...Maar *my hande is gewas* vir die dinge wat jy aan jousef en aan ander gedoen het” (92, my klem). Hierdie verwysing weerspieël Stella se omgang met die betrokke Bybelteks, alhoewel haar gebruik daarvan oppervlakkig en onkundig voorkom, omdat sy eintlik haarself daarmee inkrimineer. Deur haar soos Pilatus van Sammy se saak te onttrek, maak sy haar skuldig aan liefdeloosheid. Soos ’n afwesige God demonstreer sy haar gebrek aan ondersteuning en simpatie teenoor Sammy. Sy distansieer haar van sy pyn en ontken enige ouerlike verantwoordelikheid vir sy lewe. Ironies genoeg het sy wél ’n verhoor waargeneem én die oordeel gevel, vergelyk “‘Crime to one is a crime to all’” (92).

Hierdie selfde ouerlike verstoting is teenwoordig in Stella se ervaring en hantering van haar ander seun se dood. Gerhard se selfmoord is vir haar ’n ontsettende las om te dra, ’n skande, vergelyk “Hoe durf ’n kind van Stella Silber ’n hand aan sy eie lewe slaan?” (90). Sy is in haar bitterheid nie daartoe in staat om Gerhard te vergewe nie en weier om sy nagedagtenis te eerbiedig. Op die dag van die begrafnis vermy sy die aankoms van die lykswa en sukkel om die mense wat vergader het in die oë te kyk. Boonop verbied sy dat die kis oopgemaak word: “Nie in die huis nie en ook nie by die graf nie” (90). Sy wil nie hê dat Gerhard vanuit die kerk begrawe moet word nie. In haar trots verdoem sy hom tot sondaar, wat ook nog ná sy dood straf moet verduur. Hierdie episode herinner aan Matie Steenkamp se soortgelyk verwerpende optrede in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” by die begrafnis van háár seun.

Soos die sogenaamde engele en messiase in die res van die bundel is die “voorbeeldige” Stella alles behalwe die heilige figuur wat sy voorgee om te wees. As selfaangestelde salige is haar optrede voorbarig en sinoniem met die negatiewe ervaring wat karakters regdeur die bundel van engele en God het. Sy is daarom sélf ’n ‘halfengel’. Die leser (en Sammy) ervaar in Stella die Christen iets van Jimmy se ontnugtering met duiwe (“’n Verdwaalde engel”), wanneer sy aanvanklike bewondering plek maak vir die teleurstellende besef dat hulle eintlik van kwesbare vlees en bloed gemaak is.

Stella die uitgesproke godsmens is ’n ‘engel’ in nood, verwar deur die hardheid van die lewe. Haar godsdienstigheid – haar wêreld van swewende, alomteenwoordige gebede en gesange (85) – is bloot uiterlik en eintlik ’n skans teen haar vrese, haar kwesbaarheid. Hierdie valsheid word byvoorbeeld ontbloot deur haar streng ritualistiese omgang met gebed, vergelyk “Elke oggend en aand was sy maar weer – soos van haar as wedergeborene verwag word – op haar knieë voor haar bed” (85). Dit

gaan hierin dat Stella haarself aanmatig as God se bemiddelaar of verlosser van ander – die sondaars. Die “verlossing” wat sy bring, soos dié van die ander sogenaamde messiase in die bundel, is daarom kunsmatig. Sy gaan op in haar rol as voorbidder vir ander, om hulle te bedien met “die verbande wat Hy in haar hande gelê het” (87). Sy moet getrou God se vergifnis afsmeek, “...nie net vir háár sonde nie, want almal is immers in sonde ontvang en gebore” (85). Sy verklaar aan Sammy dat sy hom probeer help omdat dit is wat God van haar as Christen verwag (88), dat sy hom ook vir al sy wandade vergewe en nog ’n kans gee (92). Nogtans kan sy nie ophou om hom te veroordeel nie. Sammy se skokkende bekentenis – dat hy indirek verantwoordelik was vir sy broer se selfmoord – is juis gemik teen sy ma se Farisiese optrede en uitlatings. So ontbloom hy haar valsheid, deurbreek hy haar heilige ‘engel’-beeld.

Die idee dat godsdiens voorrang geniet bo die werklike nood van ander is ook te vind in die verhaal “Die bleddie vark”. Tiny vertel dat sy pa “hom dikwels in sy kamer afgesonder en sy Bybel hardop gelees het. Toe hy die Bybel van voor tot agter deurgelees het, het daar maar min ander dinge vir hom op die plaas oorgebly om te doen” (98). Tiny se pa het geen aandeel in die absurde kruisteling wat op die plaas beoefen word nie, maar neem ook geen verantwoordelikheid om iets daarteen te doen nie. Hy distansieer hom eerder aanstellerig van dit alles, trek net sy neus op vir die vreemde vleis op sy bord (98). Sy Bybelstudie is ’n heilige taak wat in isolasie verrig word (soos met Stella) asof dit die laaste hoop vir die behoud van die plaas is.

Uit Stella se fanatiese optrede word dit duidelik dat sy God se teenwoordigheid in haar deurmekaar wêreld probeer afdwing. Hierdie aandrang op God se ingryping beklemtoon dat sy teenwoordigheid nie aangevoel word nie en eerder kunsmatig deur hierdie karakter opgeroep moet word – asof om só ’n werklike God te skep vir die alte werklike pyn. In haar soeke na God laat geld Stella egter haar *eie* teenwoordigheid, deur middel van ‘dade van geloof’ wat haar vroomheid moet ten toon stel. Die beste voorbeeld in die verhaal van so ’n geloofsdaad is Stella se optrede by die ontdekking van Gerhard se lyk. In ’n grootse vertoning van geloof val sy voor haar seun se bebloede bed neer en gaan onophoudelik aan die bid totdat sy natgesweet en ontnugter die aftog moet blaas, omdat haar gebed dat Gerhard weer moes lewend word, tot niks gekom het nie, vergelyk “Waar was Hý wat ánder uit die dood uit laat opstaan het?” (88). Hierdie vraag – ‘Waar is God?’ – gryp na die hart van die engel-motief en kom, soos reeds waargeneem is, ook voor in die ander verhale in die bundel as ’n direkte vertolking van die karakters se ontreddeering te midde van groot ellende en teëspoed. Daar is ’n definitiewe aansluitingspunt tussen die voorkoms van onegte engele in die drome en hallusinasies van soveel karakters in die bundel (vergelyk afdeling 4.1.3) en Stella se tevergeefse aandrang op God se teenwoordigheid: alles lyk na blote illusies.

Stella se intense sondebewustheid verbind haar ook noodwendig met die engel-motief soos dit in ander verhale in die bundel hanteer word. Dit het duidelik geword uit byvoorbeeld die verhale “’n Verdwaalde engel”, “Die mense wat probeer vergeet” en “Sonde van die kinders” dat karakters se ontnugtering met God se oënskynlike apatie weerspieël word in hul hantering van die werklikheid. Stella se verhouding met haar seun, én met God, is soortgelyk aan Myra (“Sonde van die kinders”) se idee dat God haar straf omdat sy ’n ongehoorsame kind was en dat sy dus gehoorsaamheid moet aankleef. In Stella se geval word hierdie gehoorsaamheid om God se positiewe teenwoordigheid te ervaar, ’n uiters fanatiese kringloop. Die beeld van God as die uitdeler van straf soos Jimmy (“’n Verdwaalde engel”) dit assosieer met sy pa sowel as met die engel wat deur sy venster probeer inkom, word presies so weergegee in die idee dat Sammy se misdaad hom oral in sy ma se huis volg. Stella se klem op skuld en sonde hang, soos God se straf, oor alles. Die engel-motief beliggaam alles wat sleg of afwesig is in die karakters se ervaring van God. Daarom projekteer hulle ellende dikwels op God as die bestrawwende Vader, dit wil sê God in terme van die afwesigheid van sy goedheid, sy liefde. Gevolglik word ’n karakter soos konstabel Valentine (’n gesagsfiguur) negatief geteken as “doodsengel” (88), die uitdeler van pyn – pynlike nuus (84) – en die een wat Gerhard se liggaam kom “opeis” (88).

Stella se posisie as valse “engel/messias” word verder versterk deur die reeds genoemde verwysing na Pilatus (92). Die ironiese wyse waarop die teks aangewend word om haarself te veroordeel, herinner aan die oppervlakkige verwysings na ander Bybeltekste elders in die bundel. Hierdie verwysings dring deur na die kern van die motief: As blote Bybeltekste is hulle met God se glans omhul, maar die karakters se onkundige omgang daarmee skaad hierdie utopiese beeld. Dit is soortgelyk aan die valsheid wat in die bundel hang oor die verskyning van duiwe asof hulle engele sou wees. So word hierdie tekste vaal ‘halfengele’.

Uiteindelik kan ’n mens Stella se liefdelose verhouding met haar seun Sammy in verband bring met die gebrokenheid van soveel ander ouer-kind-verhoudings in die bundel, vergelyk “’n Verdwaalde engel”, “In memoriam” en “Die mense wat probeer vergeet”. (Sien hier afdeling 4.1.1.3, wat gemoeid is met die morele en sedelike verval wat regdeur die bundel sigbaar is, spesifiek ook ten opsigte van die pligsversuim van ouers.) Meer nog, dit gaan in ’n breë perspektief op die bundel oor versteurde verhoudings. As sodanig kan voorbeelde voorgehou word soos Koot en Estelle se gebroke huwelik (“Tomorrow’s world”), Sylvester se aanvanklike traagheid om hom tot Stienie te verbind (“Op soek na ’n somer”) en die bitter vete tussen die tweelingsusters Susan en Matie (“Brand”). Die groter parallel wat ’n mens regdeur die bundel kan trek – en hier spesifiek is die ouer-kind-verhouding ’n goeie analogie vanweë die gesagsfiguur daarin – is dat hierdie gebroke menseverhoudings slaan op soveel karakters se gevoel dat God hulle (sy kinders) in die steek gelaat

het. God se verhouding met mense is versteur. Die indruk word telkens geskep dat die karakters oorgelaat is aan hulle lot, dat hulle smeking en gebede tevergeefs is. Dit is dan ook God wat onbetrokke, ongeërg en selfsugtig is. Godsdienst het vir die verdruktes sy waarde en relevansie verloor in 'n ongenaakbare werklikheid sonder hoop of uitkoms, vergelyk weer Myra se ontredding in “Sonde van die kinders”: “Dit was dae toe sy nog kerk toe gegaan het, nog geglo het. Maar agterna was sy moeg van hoop en wag” (81). Op soortgelyke wyse bevraagteken die karakter Sammy die waarde van geloof in “Skuifeldans van 'n idioot” ná sy blootstelling aan die lewe in die tronk: “...[I]n die gevangenis verloor jy alles. Jou selfrespek, jou geloof...” (86). Sammy wys sy ma daarop dat haar gebede en toewyding van geen nut was toe sy broer dit nodig gehad het, vergelyk ““Kyk wat het met Gerhard gebeur!”” (88).

Benjamin se engele-wêreld, soos verduidelik in die proloog ('n wêreld waarin God se teenwoordigheid makeer), word sigbaar in elke verhaal in die bundel. Die vraag “Waar is God?” is 'n kreet wat soos 'n net oor die bundel strek en die verhale as 'n intieme geheel saambind. Die teenwoordigheid van engele en ander gevlerktes (veral duiwe) vorm deurgaans 'n aktiewe eenheid en is beslis 'n saambindende faktor in die leeservaring. Die gevlerktes simboliseer 'n soeke na God, ook spesifiek na sigbare, konkrete tekens van sy teenwoordigheid. Die aanwesigheid van feilbare of valse engele, duiwe en ander gevlerkte elemente, as die ontluistering van die hemelse, speel telkens ironies in op die karakters se ondervinding van 'n afwesige God. Gevolglik verloor godsdienst en geloof hul krag en kom dit tot uiting in die ontnugtering van die godverlate karakters. Die proloog speel 'n sentrale rol in die aanbidding van die engel-motief. Dit dien as voorbereider vir die verskyning van alle engele en ander gevlerktes in die res van die bundel. Daar bestaan verder 'n duidelike band tussen die gebrokenheid van die proloog-engele en die feilbare voorkoms van engele in hulle verdere verskynings in die verhale.

Dit blyk dat die engel-motief in sommige gevalle meer subtiel teenwoordig is as in ander en dat dit waarskynlik verlore sou gaan indien hele verhale afsonderlik van die res van die bundel beskou word. Die motief bereik met ander woorde sy volheid wanneer die bundel benader word as 'n geheel, 'n enkele vervlegte werk. Dit bevestig die hegte eenheid waarmee die verskillende elemente binne die motief met mekaar in interaksie tree. Verder toon die motief wel 'n mate van ontwikkeling, iets wat nou geassosieer word met die leeservaring van die bundel. Nadat die leser se aandag in die proloog op die teenwoordigheid van engele geplaas word en elemente daarvan reeds in die eerste verhale sigbaar is, word dit deel van die leser se verwagtingshorison. Deur die loop van die bundel ontvou die verskillende fasette van die motief, die engelverskynings word breër waargeneem en geïnterpreteer en dit groei aan tot 'n ryker geheel wat steeds sy band met die proloog behou. Op hierdie manier is daar selfs sprake van 'n boeiende (dit wil sê 'n deurgaans

aaneenlopende) leeservaring, want die motief word van verhaal tot verhaal geantisipeer en lei so die leser se betrokkenheid.

Vir die leser word die karakters se vraag “Waar is God?” ’n morele kwessie. As lede van die groter samelewing dwing dit ons om te kyk na ons eie aandeel in die lot van hulle wat swaarkry. Dit is juis ook *mense* wat deur middel van aktiewe betrokkenheid God nader aan ánder mense bring. Die karakters is egter daardie mense wat gerieflikheidshalwe misgekyk word en ons is geneig om soos Stella in “Skuifeldans van ’n idioot” selfgenoegsaam “te weet wanneer om stil te bly, wanneer om liefse weg te draai en voor te gee dat jy nie gehoor het nie” (85). Wat die leser hiervan maak, berus uitsluitlik by homself. In hierdie opsig wil Benjamin, as skrywer en agent van die menslike gewete, deur middel van die sentrale sosiale vraagstuk iets van ’n enkele of oorkoepelende boodskap of indruk in sy bundel nalaat, nie veel anders as die nadenkende stilte ná die lees van ’n roman nie.

’n Bespreking van die engel-motief illustreer dat Benjamin daarin geslaag het om ’n ‘bundel kortverhale’ in Afrikaans te skep waarvan die innerlike werkinge so integraal met mekaar verweef is dat die werk inderdaad vergelyk kan word met die roman. Dat hierdie eenheid die kategorisering van *Die lewe is ’n halwe roman* problematies maak, herinner ironies genoeg noodwendig aan Van Gorp *et al* (1993: 353) se indruk van die roman as “het meest vormeloze van alle genres”.

4.1.3 Die motief van drome as ’n eenheidskeppende element in die bundel

’n Interessante aspek van Benjamin se bundel is dat die ontnugterende lewensomstandighede waarmee die karakters te kampe het, op ’n verskeidenheid maniere gekoppel kan word aan wat ek die teenwoordigheid van ’n deurlopende droom-motief wil noem. Hierdie motief behels die vervaging van die grens tussen fiksie en realiteit in die bundel, soms as gevolg van die verwarring veroorsaak deur persoonlike disillusie, soms ook spesifiek vanweë die moeilik verstaanbare wêreld van afwykende psigiese prosesse (die gevolg van erge trauma of besering) wat by karakters aanwesig is, en ander kere as gevolg van ’n poging deur sommige karakters om met die hulp van verdowing (dwelms en alkohol) uit hulle werklikheid te ontsnap. Die gevolg is dat die bundel deurspoel is met allerlei droomagtige toestande wat betrekking het op karakters se spesifieke lewenskonteks: regte drome (dalk eerder nagmerries), hallusinasies of ander toestande van die verbeelding. Ook die skryf van fiksie, as kreatiewe verbeeldingswêreld, kom byvoorbeeld ter sprake by die karakter Koot in “Tomorrow’s world”. Hierdie toestande gee uiting aan die karakters se diepe frustrasie, hulpeloosheid, verwarring en behoefte aan ontvlugting uit hulle bestaan.

Hierdie afdeling wil ondersoek instel in hoe ’n mate die voorkoms en funksie van so ’n droom-motief, in ’n verskeidenheid van vorme, eenheid in die bundel wil bewerkstellig en daarom die eenderse lot van die karakters as geheel weerspieël as uitgestote mense wat self geen groot drome

(vooruitsigte) het nie, maar eerder elke dag met die nagmerrie-kant van die lewe gekonfronteer word.

In die eerste verhaal in die bundel, “Die vlinder in ons familie”, is die droom-motief ooglopend aanwesig as ’n natuurlike deel van die slaaproproses, dit wil sê in die vorm van letterlike drome. Die verstandelik gestremde karakter Mandy kom vertel by die ontbyttafel “dat sy weer ’n droom gehad het; dat Jesus weer [...] heelnag daar teen haar bed gesit en aan haar die toekoms probeer openbaar het” (13). (Die teenwoordigheid van Jesus hier is bespreek in afdeling 4.1.2, wat spesifiek ook fokus op die rol van godsdiens in die bundel.) Mandy word herhaaldelik met dieselfde drome gekonfronteer, soos duidelik blyk uit die dubbele gebruik van die woord “weer” hier, maar ook uit ’n sin soos: “Dit gebeur *nogal dikwels* dat Mandy in haar opgewondenheid dele van die drome vergeet...” (13, my kursivering). Die idee van die terugkerende droom (“recurring dream”) verskyn ook in ander verhale in die bundel, soos verder in hierdie afdeling sal blyk, en kan verbind word met die magtelosheid wat hierdie karakters ervaar as persone wat vasgevang is in pynlike persoonlike omstandighede. In Mandy se geval is die beelde van ’n oorlog wat op pad is in haar drome (wat moontlik kan dui op die hele onsekere politieke opset wat steeds rondom die tweede helfte van die 1990’s in die land geheers het – sien afdeling 4.1.1.2) die refleksie van haar eie innerlike vrese en konflik of “oorlog”, naamlik haar stryd om haar seksuele misbruik deur ’n familielid te verwerk. Hierdie metaforiese band word op die voorlaaste bladsy van die verhaal bevestig: “Agterna is daar trane in Mandy se oë as sy vir ons probeer verduidelik dat dit eintlik uncle Millie is wat die oorlog in die Kaap aan die broei het, en dat hy, elke keer wanneer hy hierheen kom, dit saam met hom bring. En so, sê Mandy, sal die land binnekort heeltemal aan die brand wees” (15). Die apokaliptiese beeld in laasgenoemde sin wil ook uitlig hoe absoluut hulpeloos en sonder hoop Mandy is, dat sy in haar vrees nie uitkoms sien uit hierdie verterende mag wat haar heeltemal wil oorweldig nie.

Hierdie visioene van oorlog word ook aangetref by ander karakters in die bundel by wie die beelde van oorlog ’n manifestasie is van ’n verwarde psige se voortdurende strydvoering en pyn. Dieselfde verhaal berig byvoorbeeld dat Mandy ’n ander verstandelik gestremde familielid gehad het wat “ook so van oorlog gepraat” het (15). In die verhaal “In memoriam” kry die leser te doen met Joker se pa wat snags yl oor “die oorlog wat in die land sou uitbreek” (31). Die betrokke afdeling van hierdie verhaal eindig ook met die alleenstaande sin: “Maar, sê my ma, die oorlog in my pa se kop het nooit opgehou nie” (31). Soortgelyk aan Mandy se verstandelike gestremdheid, was Joker se pa se kopbeserings in die verhaal “In memoriam” daarvoor verantwoordelik dat hy geleef het in sy eie deurmekaar wêreld (vergelyk “ons [het] besef [...] dat daar iets in my pa se kop verkeerd was” (31)). Hy het heeldag onder ’n boom gesit en klippe gooi na ’n steen en selde met enigiemand gepraat

het totdat hy een middag, vas onder die indruk dat die oorlog uiteindelik aangebreek het, op die steen begin gil het: “Vat weg!” en “Hulle’s hier! Hulle’s hier!” (31). Sy hallusinasies dui op die aard van sy beserings en sy serebrale onvermoë om die grens tussen fiksie en werklikheid te kan peil. Die droomkwaliteit van hierdie sinsbedrog, as iets wat die grense van realiteit oorskry, wil aandui dat hierdie karakter, en uiteindelik ook soveel ander karakters in die bundel, hulle letterlik in ’n nagmerrie bevind, selfs wanneer hulle wakker is – ’n inspeling op die oorweldigende, tragiese omstandighede waarin die karakters leef as uitgeworpe en vergete mense van die samelewing (sien afdeling 4.1.1). Hierdie episode in die derde afdeling van “In memoriam” toon ooreenkomste met die omstandighede waarin Charlie se pa leef in die eerste afdeling van dieselfde verhaal. Ook hiërdie ouerfiguur het bedags sy tyd onder ’n boom verwyd en vir jare nooit regtig met sy seun gekommunikeer nie, maar bloot in ’n soort stille beswyming bly sit en hout kerf. Selfs wanneer Charlie se vriende klippe na sy pa gegooi het, het hulle nie veel reaksie gekry nie, vergelyk “Dan was dit asof my pa oor ’n kaal veld uitstaar en niks sien nie” (27, my kursivering). Hierdie toestand van afgetrokkenheid het baie gemeen met die droom van die slaapwêreld in die sin dat dit ’n skeiding met die onmiddellike werklikheid impliseer – die karakter leef asof in ’n droom, as’t ware in tyd en ruimte verplaas. Dit herinner baie aan die ontvlugting wat soveel karakters in die bundel opsoek in hul misbruik van drank of dwelms (later meer hieroor).

Soortgelyk hieraan vind die leser vroeg in die verhaal “Sonde van die kinders”, asof in subtile verwysing na Mandy asook Charlie en Joker se pa’s uit ander dele van die bundel, éers ’n subtile inspeling op die verstandelike gesondheid van die karakter Myra, soos waargeneem vanuit haar seun Andy se perspektief (“Wanneer sy so stil sit [...] het sy haar mes in vir hulle [...] want dan het sy heeltemal verdwaal op die paaie in haar kop” (74, my kursivering)), en onmiddellik daarna die prominente gebruik van die woord “droom”: “En waar is die kleintjies as Ma vandag weer so sit en droom? Droom?” (74). Op hierdie manier word ook Myra deur middel van haar dagdromery verbind met die toestand van bogenoemde karakters uit “In memoriam”, wat in hulle eie gedagte-wêreld geïsoleer is. Matie Steenkamp se optrede in “Die mense wat probeer vergeet” moet hier ook vlugtig genoem word. Alhoewel Matie nie direk met drome verbind word nie, herinner haar apatiese eenkant-houding by die begrafnis van haar seun wel aan die kokonne waarin karakters soos Mandy asook Charlie en Joker se pa’s leef vanweë hulle gestremdheid of lewensomstandighede (vergelyk ook die verwronge, geïsoleerde wêreld van Matie se kind, wat ook nog in hierdie afdeling ter sprake sal kom). Sy het haar in haar eie onverskilligheid afgesonder as reaksie op die pyn van haar ellendige werklikheid, waarvan haar kind ’n krapperige herinnering is (sien afdeling 4.1.1.3).

Indien ’n mens weer terugkeer na “Die vlinder in ons familie”, blyk dit dat die droom-motief gevolglik ook gebruik kan word om Mandy se lewe nog breër te definieer. Die aard van haar

gestremdheid behels dat sy ook permanent in 'n soort geïsoleerde droomstaat of 'n geestelike staat van verlamming leef wat haar outomaties van “normale” mense onderskei. As ag-en-twintigjarige met 'n standaard vyf-opleiding beskik sy oor beperkte intellektuele vermoëns; sy het volgens die jong verteller “in [haar ma] se oë nog nie die ouderdom van twaalf bereik nie” (13) en, soos haar tannie, “nooit werklik grootgeword nie” (15) – vergelyk hier die byna woordelike parallel met “In memoriam” waarin daar na die verstandelike onvermoë van Joker se pa verwys word met die woorde “eintlik nooit heeltemal grootgeword nie” (30). Die droom-motief geld dus ook Mandy op 'n verstandelike vlak. Haar drome van oorlog is die direkte gevolg van haar innerlike worsteling rondom haar molestering. Hierdie drome is met ander woorde 'n psigiese reaksie teen die fisiese ontering van haar liggaam – dis die manier waarop haar onderbewussyn in die lig van haar gestremdheid die trauma probeer hanteer. Sy leef in 'n wêreld van verwarring en onsekerheid, 'n wasige werklikheid wat sy sukkel om te begryp, soos wat blyk uit haar verklaring dat Jesus in haar droom “die lewe aan my probeer uitlê” (14). Sy vind dit baie moeilik om te verstaan wat met haar gebeur wanneer sy en haar oom Millie snags alleen in die kamer is. Die betekenis wat sy in haar drome heg aan visioene van die land se toekoms, soos genoem, hou direk verband met vrese rondom haar eie onsekere toekoms. In hierdie opsig is die verteller se verwysing na 'n kristalbal aan die begin van die verhaal (12) vanpas, omdat dit reeds vooruitwysend beelde oproep van misterie (vergelyk onsekerheid) en 'n droomagtige vaagheid, wat die indruk skep van 'n vae, miskien bedrieglike, grens tussen fiksie en werklikheid. Vir Mandy vorm haar werklikheid juis nie 'n helder beeld nie; dit is eerder – soos drome – vloeibaar en vlugtig soos iets wat verdamp, sodat sy dit intellektueel baie moeilik vind om haar wêreld te ontsyfer. Haar frustrasie met haar onvermoë om soggens te onthou wat sy gedroom het, is deel van hierdie onsekerheid, vergelyk “Dit gebeur nogal dikwels dat Mandy in haar opgewondenheid dele van haar drome vergeet en dan aan die huil gaan as alles nie vir haar, én vir ons, sin maak nie” (13). Uit hierdie sin blyk dit dat daar onderliggend aan Mandy se frustrasie wél 'n vlammetjie van begrip is, asof haar psige deur die war van haar verstand en haar deurmekaar spraak wil breek en om hulp wil roep. Dit lyk asof sy tóg verstaan dat hierdie drome belangrik is en dat sy dit uit haar gestel moet kry deur ander se aandag daarop te vestig. Die probleem is egter dat, alhoewel sy die behoefte het om haarself uit te druk, sy nie oor die kognitiewe vermoë beskik om haar situasie te verwerk nie en derhalwe in haar eie nood vasgevang bly, soos in 'n aaklige droom wat hom nag na nag herhaal. Die ironie is natuurlik dat die verteller in die verhaal, Mandy se jong niggie, wel oor die vermoë beskik om haarself sinvol uit te druk en boonop vanuit haar naïewe perspektief aspekte rondom Mandy se seksuele misbruik aan die leser openbaar. Sy is egter self te jonk en daarom verstandelik nog te onvolwasse – in háár geval normaal vir haar ouderdom – om Mandy se situasie te sien vir die tragedie wat dit is (vergelyk afdeling 4.3). Hierdie aspek word in die verhaal gekontrasteer met die passiewe houding wat

volwasse figure inneem wat wél bewus is van die hele dilemma en nogtans niks doen om Mandy te help nie (sien afdeling 4.1.1.3).

Nog 'n karakter in Benjamin se bundel wie se wêreld deurdrenk is met droomelemente, is die jong Stephan in die verhaal “Sonde van die kinders”. Soos in Mandy se geval is hierdie karakter die slagoffer van sy eie magteloosheid: terwyl Mandy vasgekeer is haar verstandelike onvermoë, verkeer Stephan in 'n staat van lamheid as gevolg van oorweldigende emosionele trauma. In die eerste afdeling van die verhaal word daar vanuit sy ouma, Myra, se perspektief vertel van 'n motorongeluk waarin die seun was en wat die lewe van albei sy ouers geëis het. Dat Stephan as die enigste oorlewende steeds in 'n toestand van skok verkeer, word dan gesuggereer deur aanduidings dat hy ná die ongeluk baie teruggetrokke voorkom (“Sy klasonderwyser het nou die dag laat weet ons moet hom by 'n dokter of iets kry; want so kan 'n jong seun nie bedags in sy eie gedagtes verstrengel sit nie”) (75)). Hierdie toestand word verder in die teks uitgelig deur woorde soos “dwaal”, “drentel” en “doelloos” (82, 83, 84), vergelyk “Dan dreutel hy doelloos terug na sy ouma se huis” (84). Verder impliseer Stephan se onvermoë om iets van die noodlottige ongeluk te onthou – selfs of hy tydens die ongeluk wakker was of nie – dat hy die herinnering onderdruk en dat hy groot moeite ondervind om sy omstandighede te verwerk: “Hy sê dat hy aan die slaap moet gewees het. Maar hy kon hom dit ook verbeel het” (75). Die gebruik van die woorde “slaap” en “verbeel” val hier op vanweë hulle assosiasie met drome, hallusinasies en die opheffing van die grens tussen fiksie en realiteit as 'n sentrale aspek wat ook in die ander verhale in die bundel waargeneem kan word. Wanneer Stephan se eie perspektief in die derde afdeling van die verhaal ter sprake kom, word die leser se vermoedens bevestig: die seun is vasgevang in 'n verwronge werklikheid, 'n droomwêreld gevul met nagmerries en hallusinasies wat die produk is van sy ongelooflike pyn en verwarring. Dit is asof Stephan hom helder oordag in 'n gestolde nagmerrie bevind, iets soortgelyks aan Koot Niehaber se herhalende drome in “Tomorrow's world”, wat hom in 'n bese kringloop in daardie een, ontsettende oomblik van skok vashou. Dít blyk uit sy verwarring onmiddellik ná die ongeluk met die waarneming van sy ouers se lyke: “Dis nie hoe hulle was voor hy aan die slaap geraak het nie” (83). Dis asof hy verwag om nog wakker te word en te ontdek dat alles net 'n aaklige droom was, dat hy sy oë sal oopmaak en sy *werklike* ouers sal sien.

Soos die karakters Mandy (“Die vlinder in ons familie”) en Koot (“Tomorrow's world”) het Stephan ook snags herhaaldelik dieselfde drome (of nagmerries), vergelyk “Saans het hy een nagmerrie ná die ander gehad. In sy drome het hy aanhoudend sy ouers gesoek” (83). Soos in bogenoemde verhale is daar dus ook in Stephan se geval 'n direkte verband tussen die inhoud van sy drome en die trauma waardeur hy gaan. Sy onvermoë om sy gevoelens uit te druk, vind op hierdie wyse 'n emosionele uitlaat: “Maar in sy drome het hy ook erg gehuil...” (83). Stephan se

drome reflekteer gevolglik die manier waarop sy psige met die trauma worstel. Terwyl Mandy in haar drome vir Jesus waarneem, word Stephan in sy drome deur 'n engel genooi om saam met hom te gaan soek na ander engele “wat afgedwaal het” (83). (Die engel-motief kom noodwendig hier ter sprake, omdat dit 'n rol speel in sommige karakters se konsep van hul realiteit, maar word volledig bespreek in afdeling 4.1.2.) Hierdie idee van afgedwaalde engele wat met mense in aanraking kom, herinner aan die episode in “'n Verdwaalde engel” (en natuurlik die titel van dié verhaal) waar Jimmy en sy maats engele waarneem onder die euforiese invloed van hulle gomsnuiwery (binnekort meer hieroor). Stephan se droomagtige zombie-toestand kan dan onderliggend verbind word met 'n soeke na ontvlugting uit sy harde werklikheid: die dwaaltoestand waarin die seun verval het, dien uiteindelik as 'n soort verdoving teen die tragedie waarmee hy gekonfronteer word. Dit verteenwoordig 'n oorlewingsmeganisme, 'n buffer teen die skok wat die seun duidelik nie in staat is om emosioneel te hanteer nie.

Stephan se verwarring kom onder andere na vore in sy interaksie met die genoemde drome wat hy (soos Mandy en Koot Niehaber) nag na nag kry. Soortgelyk aan sy ontnugtering rondom die “vreemde toestand” van sy ouers onmiddellik ná die motorongeluk, word hy soggens verdwaas deur die afwesigheid van die engel wat hom in sy drome rondlei, vergelyk “Wanneer Stephan sy oë soggens oopmaak, was die engel nie meer daar nie” (83). Hierdie aspek suggereer dat die seun telkens onkant gevang word wanneer hy soggens in 'n “onaanvaarbare realiteit” wakker skrik, terwyl sy frustrerende, nagtelike soektogte na sy ouers altyd onverrigtersake eindig. Stephan se verwronge sin van realiteit word verder veral in perspektief gestel deur sy afwykende gedrag in die begraafplaas waar sy ouers ter ruste gelê is. Sy ritueel om nuwe grafte op te soek en dan met sy knieë in die klam grond “boodskappe” aan sy ouers te stuur via die varsbegraaftde liggame daarin – as 'n manier waarop die seun op 'n psigiese vlak met die dood probeer omgaan – val duidelik buite die gebied van die rasonele, iets wat ook weerspieël word in sy voorneme “dat dit sy laaste dag sonder sy ouers is; dat hy die aand sal sorg dat hy weer saam met hulle kan wees” (84). Ironies genoeg is dit juis wat enkele paragrawe later gebeur, nie deurdat Stephan uiteindelik met sy ouers in sy drome verenig word nie, maar deurdat hy in 'n ongeluk sy nek breek wanneer hy in 'n oop graf val. Hierdie stukkie tragedie is die direkte gevolg van 'n hallusinasie: Stephan skrik in die begraafplaas vir 'n marmerengel wat skielik in sy ma se stem na hom roep en slaan op die vlug. Die seun se onvermoë om te onderskei tussen dit wat werklik en dit wat fiksioneel is, lei regstreeks tot sy eie dood. Heel aan die einde beleef hy blykbaar 'n oomblik van self-insig: “Maar dit kan ook die engel in sy drome wees wat met hom spot” (84). Dit lê egter net vir oulaas Stephan se eintlike disoriëntasie bloot, want nóg die pratende kerkhof-engel, nóg die moedswillige engel wat hom snags op 'n dwaalspoor lei, is werklik en behoort eintlik tot die selfgegenereerde droombeelde van sy verwarde psige. Stephan se onderbewussyn het 'n fiktiewe werklikheid geskep wat funksioneer

as verdowing teen sy pyn – soortgelyk aan iemand wat onder die invloed van ’n dwelmmiddel of alkohol is – en sy stil, teruggetrokke houding herinner inderdaad aan ’n toestand van beswyming.

Die jong Jimmy in “’n Verdwaalde engel” is nog ’n karakter in die bundel wat engele waarneem as ’n direkte uitvloeisel van persoonlike trauma. Afgesien van die episode waarin hy engele “sien” onder die invloed van gom (die rol van dwelms kom nog aan bod), begin hierdie verhaal juis met ’n hallusinerende Jimmy wat ’n sogenaamd afgedwaalde engel in sy kamervenster waarneem. Die konteks waarbinne hiërdie toneel plaasvind, is van groot belang aangesien dit Jimmy se psigiese toestand toelig, wat belangrik is vir die interpretasie van die seun se konsep van die werklikheid in die verhaal. Jimmy word hier aangebied in sy gebrokenheid as ’n vreesbevange kind wat ná donker in sy kamer wag met die wete dat sy pa binnekort seksueel met hom gaan verkeer, ’n ritueel wat hom nag na nag in die plakkershut afspeel – vergelyk weer die idee van die herhalende nagmerrie in die verhale “Die vlinder in ons familie” en “Tomorrow’s world”. Dit word duidelik dat die seun se gees so deur hierdie skokkende werklikheid in innerlike konflik gedompel word, dat sy intense vrees en behoefte aan uitkoms, aan redding, saamspan om gestalte te gee aan ’n “sigbare” engel. Die oproeping van so ’n engel verteenwoordig dan ’n kreet om hulp en dit speel af in Jimmy se kop. (Die godsdienstige implikasie van hierdie manifestasie is bespreek in afdeling 4.1.2.) Gevolglik staan ook hierdie skimbeeld midde-in ’n reeks van ander droomverwante motiewe in die bundel wat geleidelik meer uitgebreid in hierdie afdeling geïdentifiseer sal word. Die teks gee eksplisiete aanduidings dat Jimmy in hierdie toneel sy werklikheid manipuleer, vergelyk “Hy *sluit sy oë en verbeel* hom daar is ’n stukkie sagte wit wolk wat in die opening van sy venster kom vassteek het” (17, my kursivering). Die gedeelte illustreer dan ook die oorgang van ’n aanvanklik verbeelde wolk (met die engel daarop) na ’n “sigbare” entiteit enkele reëls later, vergelyk “Het Woefer ook die stukkende engel teen die vensterraam *gewaar*? Jimmy wil opstaan, maar *sien* dat die engel steeds daar hang” (17, my kursivering). Die pyn van Jimmy se gebroke werklikheid gee dus vorm aan ’n verdraaide, psigologiese werklikheid, ’n staat van beswyming waarbinne die grens tussen die fiksionele en die reële nogmaals opgehef word.

’n Verdere karakter in Benjamin se bundel wat met drome gekonfronteer word, is Koot Niehaber in die verhaal “Tomorrow’s world”. Soos in die geval van Mandy in “Die vlinder in ons familie” hou Koot se drome ook verband met sy innerlike pyn en worsteling. In die eerste afdeling van die verhaal tref die leser hom aan as ’n eensame figuur wat na sy vervreemde vrou verlang. Die leemte wat hy ervaar, en die frustrasies en moedeloosheid van sy gebroke huwelik, word dan gereflekteer in ’n terugkerende droom of nagmerrie: “Agterna maak hy sy oë vir kort rukkies toe en droom dat hy oor ’n veld na homself aangehardloop kom. *Elke keer dieselfde droom.* ... [A]s hy sy oë toemaak dan is hy *maar weer* besig om na homself aangehardloop te kom” (67, my kursivering).

Dat Koot hier in 'n frustrerende sirkeldroom vasgevang is (hy keer telkens terug na homself) illustreer juis die verlammeende emosionele stryd binne-in homself, letterlik uitgebeeld as 'n konfrontasie met die self.

In die tweede afdeling van die verhaal – wat in die vertelde tyd amper drie jaar ná die eerste afdeling afspeel – word berig dat Koot steeds met herhalende drome worstel, maar ook dat sy lewe 'n ingrypende wending geneem het: hy is nou verlam en aan 'n rolstoel gekluister, die tragiese gevolg van 'n gewelddadige insident tussen Koot en sy vrou, vergelyk “die droom wat elke nag by hom bly spook sedert die voorval daardie nag in die kombuis” (70). Soos die teks hier aandui, is daar steeds 'n direkte verband tussen die voorkoms van die karakter se drome en sy persoonlike omstandighede: Koot se drome is 'n reaksie op die trauma in sy lewe.

'n Interessante ding gebeur hier. Soortgelyk aan S.P. Benjamin se rol as outeur van die bundel, neem die hoofkarakter, Koot, in die verhaal die droom-motief en voer dit in die roman in wat hy aan die skryf is en waarvan 'n greep in die teks weergegee word (70-72), vergelyk “Vandag moet hy hierdie roman voltooi. Al waaraan hy nog moet werk, is die droom wat elke nag by hom bly spook” (70). 'n Mens sou kon redeneer dat Koot hier speël wat Benjamin oor die groter verloop van die bundel doen, naamlik om drome te gebruik om die karakters se deurmekaar wêreld van binne af aan die leser bloot te lê. Op hierdie manier is Koot se skryfwerk dan verteenwoordigend van 'n doelbewuste soeke, 'n poging om sin te probeer maak van sy drome en spesifiek sy eie omstandighede, waarin die drome hulle oorsprong het. Benewens die feit dat Koot wel sy vervreemde vrou se naam in sy roman gebruik en haar teken as sag en liefdevol en die objek van sy hoofkarakter se verlange, beleef sy hoofkarakter, soos vroeër in die verhaal juis omtrent Koot berig is, ook 'n droom, vergelyk “*Hy't pas wakker geword uit sy droom*” (70) en is hierdie anonieme karakter duidelik op Koot self geskoei, soos byvoorbeeld blyk uit die parallel wat geskep word met Koot se verwysing na 'n warm melkdrankie (70) in sy eie teks, as 'n voorliefde wat ook met hóm verbind word (72).

Dit is verder opvallend dat hierdie twee gedeeltes waarin Koot se drome ter sprake kom, in duidelike kontras met mekaar staan, asof die twee afdelings van die verhaal mekaar opponeer. In die eerste afdeling het Koot te doen met 'n nagmerrie wat telkens ongevraagd opduik, terwyl die karakter wat Koot in die tweede afdeling geskep het, sy droom verwelkom en dit ná die tyd weer probeer terugroep, vergelyk “*Hy moes net nog een keer na die droom gryp voor dit heeltemal verdwyn. Hy het sy oë gesluit en teen die donker plafon het die droom weer voor hom begin afspeel*” (70). In die eerste afdeling is Koot alleen, met 'n “oop lêplek langs hom” (67), maar in die teenstellende gedeelte is Koot se romankarakter nie alleen nie: “*In die donker kan hy hom die uitdrukking op haar slapende gesig voorstel terwyl hy haar rustig langs hom hoor asemhaal*” (70).

Verder word die atmosfeer van verlange en eensaamheid in die eerste deel (67) vervang met geluk en ekstase in die tweede, vergelyk “*Hy was intens gelukkig, opgewonde. En tevrede*” (71), terwyl Koot nie meer “na homself aangehardloop kom” nie (67), maar deur sy hoofkarakter se droom hom nou bevind in ’n toneel waar die karakter Estelle haar na hóm haas, vergelyk “*Oor die groen gras het sy na hom toe aangehardloop gekom [...] Die twee het mekaar van vreugde vasgegryp*” (71).

Dit wil dus voorkom of Koot op ’n kreatiewe wyse sy droom wil herskryf en so sy nagmerries probeer besweer met die beelde van geluk wat hy skep om in die proses sy pynlike werklikheid te tem. Die kunsmatigheid van hierdie alternatiewe “werklikheid” val egter sterk op in die teks. Koot skep in sy roman ’n hoogs geïdealiseerde scenario wat oorloop van soetsappige, idilliese liefde en geluk: twee geliefdes ontmoet mekaar in perfekte omstandighede en liriese natuurskoon en word verswelg in verblindende euforie, vergelyk “*Die gras was groen en sag onder sy skoene, en regs van hom het ’n riviertjie stil-stil deur die veld gekronkel. Aan die oorkantste wal [...] het eende mekaar raserig rondgejaag. Daar was blomme in sy hand. ’n Uitgelate bos blomme. Angeliere, rose, afrikaners, lelies, dahlias. [...] Daar was duiwe by haar voete aan’t pronk en speel [...] voëls rondom haar volmaakte bene. [...] Oor die groen gras het sy na hom toe aangehardloop gekom, die son – soos in ’n sprokie – steeds in haar hare en op haar wange. Sy was jonk en haar rokkie het in die wind gewapper*” (70-71). Die gebruik van ’n woord soos “volmaakte” en die frase “soos in ’n sprokie” is veral funksioneel, omdat dit die toneel raak opsom en terselfdertyd inspeel op Koot se illusie deurdat die vae grens tussen fiksie en realiteit in die verhaal uitgelig word. Hoe passievol die ontugterde Koot hom ook al in sy skryfwerk inleef, die “werklikheid” van sy romanwêreld kan nooit sy lewensomstandighede vervang nie. Die fiktiewe werklikheid kan uiteindelik slegs ’n skyntoevlug wees. Die vele vrae op die laaste bladsy van die verhaal nadat Koot by wyse van spreke uit sy romanwêreld ontwaak het, wil dít ook beklemtoon, vergelyk “Wat word van die droom as hy sy oë soggens oopmaak? Waarheen verdwyn alles [...]?” (72). (Koot se vraag herinner aan Stephan se ontugtering in “Sonde van die kinders”: “Wanneer Stephan sy oë soggens oopgemaak het, was die engel nie meer daar nie” (83).) Selfs die slotsin van Koot se teks – “*En hy sou haar ook in dié droom liefhê*” (72) – lyk na ’n besef dat die voorafgaande inderdaad ’n (dag)droom is.

Uiteindelik is die inhoud van Koot se drome én sy verwerking daarvan in teksvorm te vertolk as manifestasies van ’n innerlike stryd met sy emosionele verlies, sy hunkering na sy vervreemde huweliksmat. Teen hierdie agtergrond is sy kreatiewe gedrag, die skepping van ’n fiktiewe, utopiese werklikheid, te lees as ’n poging om sy ontugtering en frustrasie te verwerk. Sy skryfwerk kan gesien word as ’n poging om van sy neerdrukkende omstandighede te ontvlug, iets wat byvoorbeeld deur Koot self in die teks aangeroer word deur sy verwysing na die voorkoms van

'n vliegtuig in sy drome: “En die vliegtuig? [...] Probeer hy wegkom?” (72). (Vliegtuie, wat saam met duiwe in die verhaal verwant is aan die deurlopende engel-motief in die bundel, kom ter sprake in afdeling 4.1.2.)

Die funksie wat Koot Niehaber se skryfwerk vervul as 'n middel waarmee hy sy hede tydelik kan ontvlug deur op reis te gaan na 'n fiktiewe werklikheid kom ook elders in “Tomorrow’s world” na vore. Dit is opvallend dat die utopiese kwaliteit van Koot se besproekte romanteks sterk ooreenkom met die gevoelsinhoud van die lirieke van Joe Jackson se lied *Blaze of Glory* wat reeds in die eerste afdeling van die verhaal weergegee word.¹⁰ Van naderby bekyk, handel hierdie lied juis oor dissosiasie, die agterlaat van 'n hier en nou vol probleme ten gunste van 'n bevrydende reis die buitenste ruim in na 'n fantastiese oord, vër weg van alles wat bekend is, vergelyk “*Imagine we’re in the middle of the Galaxy [...] They gonna build a ship to take us there soon [...] and there’ll be cities on the moon*” (66). Op die eerste bladsy van die verhaal word juis daarop gewys dat Koot onlangs sy werk verloor het, en wat meer is, kort ná die aangehaalde lirieke word die leser ingelig dat Koot en sy vrou nie meer saam slaap nie. Dít vorm die konteks waarbinne Joe Jackson se lied ter sprake kom en Koot se aangetrokkenheid tot die lied kan daarom gesien word as 'n soort verdowingsmiddel teen sy pyn. Net soos die romanteks wil die lirieke die ontvanklike luisteraar na 'n fiktiewe, alternatiewe werklikheid dra waar swaarkry nie bestaan nie, vergelyk “*No one’ll die in Tomorrow’s World / and miracles will happen soon*” (66). Hierdie idee van absolute euforie word nageboots in die omhelsingtoneel in Koot se roman, spesifiek in die woorde: “*Agterna sou sy [...] saam met die duiwe opstyg en op die winde bokant die parkie rondsweef*” (72). Dit is 'n beeld wat ook terug te vind is in die verhaal “Die vlinder in ons familie” waar Mandy “al in die rondte [dans], soos een wat besig is om *van die grond af op te styg*” (16, my kursivering) asof sy haarself op hierdie manier vergeet (vergeelyk die bespreking van die musiek-motief in die bundel: afdeling 4.1.4), terwyl die prente in haar plakboeke ook 'n wêreld van genadige ontvlugting in dagdrome verteenwoordig, 'n opwindende toevlug waar sy tydelik bo haar pyn en angs kan uitstyg in vertroulike gesprekke met haar niggie.

'n Ander verhaal in *Die lewe is 'n halwe roman* waar 'n karakter deur middel van fiksie of die kreatiewe skepping van 'n alternatiewe werklikheid aan sy pyn wil ontvlug, is “Die bleddie vark”. Terwyl Koot in “Tomorrow’s world” na die geskrewe genre gryp, verlaat die karakter Tiny hom in hierdie verhaal op mondelingse storievertelling. Dit word gou duidelik dat sy storie van 'n pratende, intelligente vark wat homself deur onderhandeling uit die mense se kospot hou en boonop later met varkerige(!) maniere en al sy eie boerdery begin, heeltemal te bisar is om die waarheid te wees. Die vertelling vra eerder om beoordeel te word teen die agtergrond van die haglike

¹⁰ 'n Gedetailleerde bespreking van die rol van musiek as deurlopende element in die bundel volg in afdeling 4.1.4. Die fokus val hier op die droombeelde in die lirieke wat direk aan Koot se behoefte aan ontvlugting gekoppel kan word.

omstandighede waarin Tiny hom aan die begin van die verhaal bevind, naamlik dat hy rondkrap in rommel, waarskynlik op soek na kos of iets waardevols om te gebruik of te verkoop – vergelykbaar met die situasie van die ander verstote karakters in die bundel, wat dit deurgaans geensins breed het nie. Binne só 'n scenario word Tiny se verhaal, wat waarskynlik aan 'n gehoor vertel word wat saam met hom die rommel deurgaans (sien afdeling 4.3 oor die rol van die verteller), 'n middel waardeur die karakter van sy onmiddellike omstandighede probeer wegkom. Hiervolgens gaan dit dan nie oor die feitelikheid van die verhaal nie, maar eerder die sinisme en galgehumor wat aan die basis lê van hierdie sekondêre verteller se ontugtering met sy ongenadige sosiale werklikheid. Soos met die geïdealiseerde werklikheid in Koot se romanteks probeer Tiny se verhaal 'n tydelike beswering bied van innerlike pyn: die verteller en enige toehoorders kan vir 'n oomblik vergeet van vullis en armoede en opgaan in die humor van die verhaal, natuurlik aangehelp deur iets soos alkohol (vergelyk "...vertel 'n gesuipte Tiny..." (95) – binnekort meer oor die rol van alkohol). Dat Tiny in sy verhaal die grens tussen fiksie en werklikheid ophef, blyk dus uit die ongeloofwaardigheid van die inhoud daarvan en dit is in hierdie sin wat die verhaal gelykstaan aan ander elemente van die droomkwaliteit wat regdeur die bundel voorkom. Dit is veral die misvormde diere op die familieplaas van Tiny se storie, glo 'n produk van sy ouma se ongewone teelbeleid, wat herinner aan onwerklike kreature uit drome of nagmerries: "My ouma het die diere sommerso kruis en dwars met mekaar laat teel en tekere gaan. Sy was nie een wat haar gesteur het aan ras of kleur of gene nie" (97). (Die ouma se ongeërgde vermenging van "ras of kleur of gene" kan geïnterpreteer word as 'n uitdagende reaksie (miskien soete wraak) teen die rassevoorskrifte van die apartheidsbestel, wat 'n siniese Tiny moontlik in sy vertelling gebruik in die lig van die rassebevryding wat in 1994 plaasgevind het – sien afdeling 4.1.1.2.) Hierdie benadering lewer onder andere ganse en eende wat bang is vir water en wat kloekend soos hoenders gaan skuiling soek as dit reën (97), terwyl Tiny se ma saam met die sôe in die hok gejaag word en later geboorte skenk aan 'n "vreemde klein varkie" (98), 'n episode wat herinner aan die "hond-seun" se straatgeboorte in die verhaal "Die mense wat probeer vergeet". Alhoewel die kind in laasgenoemde verhaal nie in die teks as sodanig drome ervaar nie, verteenwoordig sy primitiewe toestand (fisies én geestelik) 'n unieke soort wêreld waar fiksie en werklikheid vervloei. Ofskoon die verwysing na 'n hond aanvanklik die seun se geboorte op straat beskryf ("soos 'n wegloophond skenk die vrou in die pad geboorte" (59)), word dit later in die verhaal gebruik om na die kind self te verwys asof hy inderdaad 'n hond is. Dit word uiteindelik 'n effektiewe beeldspraak wat dui op hierdie straatkind se geestelike en emosionele beleving van die wêreld, sy diepe verwarring, eensaamheid en pyn as weggegooide *mens* (vergelyk sy gevoelens van haat teenoor vroue en kinders (60-61)). Op hierdie wyse wil die seun se "vervorming" (of geestelike misvorming) na 'n "hond" – op 'n figuurlike vlak verwant aan die misvormde diere van "Die bleddie vark" – sy innerlike verval in 'n verdraaide

werklikheid teken. Soortgelyk aan Mandy (“Die vlinder in ons familie”) en Joker se pa (“In memoriam”) is die seun vasgevang in ’n lewende nagmerrie. Vanweë sy geestelike toestand aan die een kant én sy staat as weggooikind aan die ander kant, is hy nóg mens nóg hond en eerder ’n onwerklike hibried van die twee. Wanneer hy aan die einde van die eerste afdeling van die verhaal doodgery word, letterlik aangesien vir ’n straatbrak (“Bleddie honde, skel [die bestuurder]” (62)) kan die leser inderdaad vra of die geïgnoreerde kind ná so ’n liefdelose en dierlike straatlewe werklik ooit mens was. Dit is dan die wyse waarop die hond-seun se verdraaide realiteit aan die leser voorgehou word, as ’n wêreld waarin fiksie en werklikheid deurmekaar raak, wat ook aan hiërdie verhaal sy droomkwaliteit verleen.

Dwelms en alkohol

Daar is tot dusver nog net in die verbygaan gewys op die rol van dwelms en alkohol binne die droom-motief. Dit is egter opvallend dat hierdie selfde beelde van salige meevoering en ontsnapping in bogenoemde tonele uit “Die vlinder in ons familie” en “Tomorrow’s world”, spesifiek ook die lirieke van *Blaze of Glory*, in sommige verhale te vind is in droomagtige hallusinasietonele wat die gevolg is van karakters se dwelm- of drankmisbruik as gedrag wat steeds simptome is van ’n behoefte aan ontvlugting. In “’n Verdwaalde engel” word byvoorbeeld in kleurvolle terme beskryf hoe Jimmy en sy jong vriende houtgom snuif. Die ondervinding word ’n opwindende avontuur hoog tussen die wolke: “As hulle klaar gesnuif het, is hulle *so ná aan die hemel* dat hulle die engele uit hul slabies wakker skree en *tussen die wolke* rondjaag [...] Maar dis vir hulle *lekker om so op te styg* en tussen die engele rond te hol” (18-19, my kursivering). Ongeag die feit dat hierdie toneel asook die tonele uit die vorige paragraaf uit verskillende verhale kom, is daar duidelike ooreenkomste wat beskrywing en selfs bewoording betref. Daarom dra dit by tot die gevoel van eenheid in die bundel as geheel – die bevestiging van die deurlopende teenwoordigheid van so ’n droom-motief. Jimmy en die ander drie seuns se avontuur tussen die wolke bied ontvlugting aan die werklikheid van swaarkry en persoonlike dilemmas soos molestering (sien afdeling 4.1.1.3). Dat hulle egter net tydelik van hierdie harde wêreld ontsnap en daarom weer en weer moet terugkeer na ’n staat van verdowing (vergelyk die herhalende droom) blyk ook uit die teks: “Môre sal hulle maar weer ’n ander trop engele soek en rondjaag. Hulle is gedurig op soek na nuwes” (19). Daar is met ander woorde ’n groeiende drang om die grens tussen die werklikheid en die skyn oor te steek – die bouse, nouertrekkende siklus van dwelmverslawing, wat behels dat die individu al hoe nader wil beweeg aan ’n staat waar nêr droom bestaan terwyl die lewe self ’n vae mistigheid word sonder ’n bewussyn van sy eie. Dat die seuns in hierdie verhaal spesifiek engele in hulle hallusinasies sien, is ook van verdere betekenis, want dit is asof Jimmy-hulle hier deur middel van ’n staat van bedwelming wel toegang verkry tot daardie onderbewustelike domein waarbinne

die engele beweeg tydens die proses van storie-insameling (sien afdeling 4.3. in verband met die vertelsituasie en die rol van die engele daarin). Hierdie verskynsel word herhaal wanneer Jimmy later in die verhaal onder die invloed van 'n gedokterde drankie begin hallusineer: “Daar gaan die engele, beduie hy met hande wat hy bokant sy kop rondswaai” (23). Terwyl die kinders in normale omstandighede nie enige engele sou sien nie, wil dit voorkom of hulle in hul hallusinasies wél in staat is om so 'n “kontak” te bewerkstellig, omdat hulle blykbaar iets van daardie saligheid beleef wat inherent met hemelse wesens soos engele geassosieer word. Deur middel van die kunsmatige manipulerings van sy realiteit sou Jimmy (want hy is die sentrale fokus in die verhaal) dan skynbaar daarin slaag om iets van die boordse, spesifiek die hemelse heerlijkheid, te ervaar. Op hierdie wyse skakel die aanbieding van twee wêreldes in die bundel – 'n aardse realiteit vir mense en 'n boordse realiteit vir engele, soos die proloog voorstel – met die deurlopende afspeel van fiksie en werklikheid teenoor mekaar in die bundel. Terwyl die menskarakters se ervaring van swaarkry en ellende 'n baie werklike aspek van hulle bestaan bly, is hulle ervaring van God se teenwoordigheid – sy genade as teken van liefdevolle ingryping – nie 'n realiteit in hulle lewens nie. In die praktyk is God vir hulle 'n afwesige of nie-bestaande entiteit of, meer blatant gestel, 'n “fiktiewe God” (sien afdeling 4.1.2). Dit is asof God in die lig van die karakters se harde werklikheid teruggetrek (vergelyk vervaag) het na die fiktiewe wêreld waarheen sekere karakters hulle deur middel van dwelms wend. Jimmy se waarneming van engele wil dan eerder net dít wees: fiktief, kunsmatig, want dit lyk of sy hallusinasies bloot selfgegenereerde beelde is wat die produk is van die chemiese manipulasie van die bewussyn. Daar is dus inderdaad niks hemels of metafisies daaraan nie. Dit sou kon verklaar waarom Jimmy se engele nie die vervalte en vertoingde wesens is wat in die proloog beskryf word nie. In plaas daarvan skep hy 'n beeld van engele as oulike, sagte, selfs kinderlike, wesens wat “uit hul slabies” wakker geskree word (18). Hierdie kunsmatigheid lê die skyn van die karakter se ontvlugting bloot – die euforie van sy dwelmmisbruik is so bedrieglik soos 'n heerlike droom wat skielik verdwyn terwyl die dromer dit ná die tyd weer en weer verlangend probeer terugroep (vergelyk Koot Niehaber se romankarakter in “Tomorrow’s world” (70)) omdat hy daardie goeie gevoel nie elders ervaar nie. Soortgelyk aan die karakter Stephan (“Sonde van die kinders”) se waarneming van 'n engel in sy drome, is Jimmy se waarneming van 'n engel by sy kamervenster ook nie 'n werklike observasie nie, maar weereens die gevolg van die verwringing van die karakter se bewussyn, in daardie geval as gevolg van die trauma van molestering. Terwyl Stephan deur sy engel genooi word om saam te gaan op 'n soektog na verdwaalde engele en uiteindelik sy ontslape ouers, is dit daarom interessant dat Jimmy in “'n Verdwaalde engel” onder die invloed van die gom op parallelle wyse deur engele genooi word om saam met hulle te gaan: “Die engele hou hul vlerke na hom uit. Kom saam, Jimmy, roep hulle, kom saam!” (23) – dit gaan oor die karakters se dringende behoefte aan bevryding as iets wat op soortgelyke wyse in hulle

lewens manifesteer, ’n bevestiging dat daar hegte bande tussen hierdie verhale is as wat dalk op die oog af mag blyk.

Terloops, alhoewel die karakter Myra in “Sonde van die kinders” haar nie na dwelms wend nie, is dit tóg belangrik om daarop te wys dat hierdie verhaal wel ’n subtiële inspeling bevat op Jimmy en sy vriende se gomsnuiwery. In die toneel waar Myra ’n kapokkie optel en hom teen haar vasdruk, “druk [sy] haar neus teen hom vas en snuif sy reuk diep in haar longe in” (81-82), ’n proses wat enkele reëls later beklemtoon word met die sin: “Weer en weer snuif sy aan die hoender” (82). Dit is veral in samehang met nét die volgende sin dat hierdie beeld sinvol met Jimmy-hulle verbind kan word: “Die reuk van sy vuil pluim, sy warmte, *bedwelms* haar effens” (82, my klem). Die hoender se vere het klaarblyklik ’n verdowende invloed op Myra se pyn, naamlik vyftien jaar se verlange na haar afgestorwe man. In samehang hiermee berig die vorige bladsy juis dat Myra se hoenders ’n kalmerende uitwerking op haar het aangesien hulle haar na aan haar kinders laat voel (vergeelyk 81), ’n aspek wat Myra se eensaamheid en hunkering na ander mense uitlig.

Die verlange na die tydelike euforie van chemiese bedwelming kom nog ’n maal in “’n Verdwaalde engel” ter sprake wanneer Jimmy later deur die vreemde man, John, langs die pad opgelaai word. Nadat “John [...] vir hulle elkeen ’n koel drankie gedokter [het]” (23) dans Jimmy in ’n afwesige toestand van beswyming in die onbekende woonstel, vergelyk “Hy dans asof hy van John vergeet het” (23). Dit is hierdie keer vanuit John se perspektief dat Jimmy se inwaartse dwaalreis ingevul word met eggos van die nou reeds bekende beelde en bewoording uit ander verhale in die bundel: “Hoeveel eensame nagte het hy nie self so omgedans nie? Jy laat die ellende agter en in jou dans kies jy koers na vreemde eilande, agter vreemde siele aan wat *hoog, hoog bokant die wolke rondsweef*” (23, my kursivering). Jimmy se dansery herinner hier spesifiek aan twee ander danstonele in die bundel, naamlik Mandy se dansery in “Die vlinder in ons familie”, waarna vroeër in hierdie afdeling verwys word, asook die hipnotiese kwaliteit van Sammy se dans in “Skuifeldans van ’n idioot”: “Dié diep, ver klanke voer hom mee...” (94). (Vir ’n groter perspektief op die rol wat musiek as middel tot ontvlugting in die bundel speel, sien afdeling 4.1.4).

Dit word hier uit John se perspektief duidelik dat die behoefte aan skeiding met die werklikheid ook in sý jongdae ’n sentrale rol gespeel het. Dit is egter nie waar dit bly nie. John bevind hom as volwassene in ’n wêreld waar hy steeds probeer wegvlug van die werklikheid. Wanneer dit donker is, ry hy rond en tel straatkinders op onder ’n vals naam (vergeelyk 21), hy hou ’n fiktiewe geskiedenis voor van ’n seun wat hy aan die dood moes afstaan en met wie se kamer en klere hy die kinders dan lok (vergeelyk “As hy met die storie gaan volhou dat hy ’n seun gehad het, sal hy die kamer ook so moet inrig” (24)). As die nag verby is, word “Eben” John en gaan werk toe, maar Eben verskyn weer sodra dit aand word – ’n verterende siklus, wat iets wil terugroep van die

herhalende nagmerries wat sommige karakters beleef. Soos vele ander karakters in die bundel is hy ook 'n verslaafde, maar sý “dwelm” is sy seksuele voorkeur vir jong seuns – hy moet homself die volgende oggend fisies dwing om nie te swig voor die slapende Jimmy se liggaam nie (“Hy loop sit langs die seun en wil hom weer aanraak. Dan druk hy sy hande in sy broeksakke en rus sy kop op sy knieë” (23)). In John se dubbele bestaan lê dus, soortgelyk aan soveel ander karakters in Benjamin se bundel, die afspeling van 'n bedrieglike wêreld van vergeet (“Eben” se wêreld van maskers en tydelike seksuele bevrediging) teenoor 'n ontugterende, pynlike werklikheid (John se wêreld) wat nie wil weggaan nie.

Aanduidings van so 'n soeke na ontvlugting in verdowende middels is ook teenwoordig in die verwysing na daggagebruik in die verhale “Op soek na 'n somer” en “Skuifeldans van 'n idioot”. In eersgenoemde verhaal word Stenie se man geïdentifiseer as iemand wat met dagga handel dryf, vergelyk “...nee, pa koop sakke dagga en verkoop dit dan aan almal wat geld het, en géé dit vir almal wat lus het vir rook...” (41); hy word dus by implikasie betrek by die droom-motief. “Skuifeldans van 'n idioot” beskryf weer hoedat Sollie Silber se geheue onder die invloed van dagga verwasig: “Die oggend kon hy nie meer onthou of hy die [gesteelde rewolwer] huis toe gebring of by sy vriende gelos het nie” (87) – die vervaging van sy werklikheid dus. Ook op sy seun, Gerhard, se begrafnis is Sollie onvas op sy voete – afgesien van die prominente voorkoms van die woord “bedwelm[de]” (90) in die teks, bevestig sy ander seun se perspektief op die gebeure die verdoofde staat waarin Sollie verkeer: “...Sammy het geweet dat sy pa weer gerook was... Sy oë was rooi en bloederig [...] en dit was nie van huil nie” (89). Tydens die begrafnisseremonie kom Sollie se pyn en skuldgevoelens rondom die dood van sy seun onbeheers na die oppervlak en hy gaan wél aan die huil en skree dat hý die oorsaak van sy kind se dood is (90). Die ironie is dan dat dít wat juis die karakter se pyn moes inhibeer (sy gebruik van dagga as 'n verdowende middel wat hom moet help om van sy werklikheid te ontsnap), hom klaarblyklik weerloos maak en sy emosies op die spits dryf. Hierdie aspek beklemtoon die oorweldigende aard van Sollie se pyn en teken terselfdertyd die mens se onvermoë om ooit volledig van sy omstandighede te ontvlug – die pyn kan hoogstens (tydelik) verdoof word. En dit is in die behoefte aan ontvlugting en die teenwoordigheid van 'n staat van verdowing dat die droom-motief hier opgesluit lê en binne die groter raamwerk van die bundel verbind kan word met ander karakters se ervaring van alternatiewe werklikhede, drome of hallusinasies. Dit is verder opmerklik dat Sollie, ten tye van sy hallusinasies onder die invloed van dagga, dieselfde soort wilde, irrasionele uitbarstings het as wat 'n karakter soos Joker se pa in “In memoriam” het. Soos Joker se pa sien ook hý dinge wat net in sy eie kop bestaan, waarop hy dan angstig aan die gil gaan, vergelyk “En daarmee saam die ewige uitbarstings en hallusinasies, die wilde diere wat na hom toe aangehol kom. Dan gaan hy so aan die ruk dat sy vriende hom bo in die straat voorkeer, platduik en huis toe bring. Hy het so aan't skree gegaan dat niemand 'n woord kon

uitmaak nie ... Baie kere het die kinders hulle toegesluit en geluister hoe hul pa die een vertrek se dak probeer afskree” (86-87). Ook hiêrdie karakter vertoon daarom ’n dramatiese psigiese distorsie in die ervaring van sy werklikheid en word so verbind met talle ander karakters in die bundel wat op ’n verskeidenheid maniere deel het aan die droom-motief.

Ook Sollie se seun, Sammy, blyk hom in dieselfde verhaal tot die een of ander vorm van vrywillige bedwelming en irrasionele gedrag te wend. Heel aan die einde van hierdie verhaal speel ’n insident hom af waartydens Sammy sy ma blykbaar in haar bed verwurg. Dit is aanvanklik onduidelik of hierdie toneel verstaan moet word as ’n nagmerrie of hallusinasie. Die eienaardige gebeure en die ongewone, surrealistiese beelde in die teks suggereer egter dat die toneel waarskynlik die produk van hallusinasies is – die sin “Sammy slaap nie” (94) heel aan die begin van die gedeelte blyk die moontlikheid uit te skakel dat dit hier gaan oor ’n slapende Sammy wat bloot ’n droom het, alhoewel hallusinasie tog ’n soort droomtoestand van die bewussyn verteenwoordig. Dit wil dan voorkom of Sammy onder die invloed van ’n bedwelvende middel is. Dit word onder andere gesuggereer deur die vervoerende ritme van Sammy se dans op maat van ’n musiekgroep wat uit die verte opklink, vergelyk “voor hy hom kon keer, dans hy op die ritme wat al harder en dringender word. / Baie ure dans hy sonder ophou” (94). Die onwillekeurigheid van Sammy se handeling asook die indruk van tydsdistorsie ondersteun ook die vermoede dat ’n dwelmmiddel hier betrokke is. Boonop bevestig sy lompeheid in die kamer (hy struikel, val en stamp sy kop (94)) dat hy onvas op sy voete is – vergelyk ook: “Hoe meer hy vorentoe probeer stoei, hoe meer strompel hy binnetoe, agtertoe” (94). ’n Interessante reeks onmoontlike gebeure vind nou plaas. Sammy word skielik benoud as hy besef dat sy bene wegs melt in die hitte van die dans: “Hy raak aan sy stomp boude. ‘O God,’ skree hy, ‘wat het van my voete geword?’” (94). Die hitte versprei na sy manlikheid en ook dít bly in die slag, vergelyk “hy gryp na sy geslag. Dit verkrummel soos droë, bros klei en verdwyn in die stof wat hom omring” (94). Sammy se angs word nou baie sterk, vergelyk “Nou huil hy [...]. Hy is bang; hy wil nie meer sien wat met hom gebeur nie. Hy probeer sy oë uit sy kop uit grawe” (94). Die oproeping van intense vrees blyk ook hier die teenwoordigheid van ’n staat van chemiese bedwelming by die karakter te bevestig, omdat dit die invloed van dwelms op die onderbewussyn illustreer, spesifiek die manipulerings van die individu se emosies – Sammy se vrees is tog irrasioneel aangesien die beskrywing van die gebeure heeltemal onlogies is. Die karakter se ontsteltenis in hierdie onwerklike situasie herinner aan die verwilderde reaksies van ander karakters in die bundel tydens hallusinasies, soos die benoude uitbarsting van sy pa, Sollie, in dieselfde verhaal asook dié van Joker se pa in “In memoriam” en Stephan se skok toe die marmerengel met hom praat in “Sonde van die kinders”.

Die fantastiese gebeure word voortgesit. Sammy word 'n kokende, vloeiende massa wat op sy ma toesak in moorddadige woede: “Sy hart drup uit sy warm liggaam uit ... Sy vingers brand. / Sammy vloei soos gloeiende lawa Stella se slaapkamer binne. In die maanlig wat deur die oop gordyn val, sien hy haar, 'n reuse-insek wat op die bed lê en asemhaal. / Hy klem sy brandende hande om haar nek” (94). Sammy se letterlik brandende behoefte in die hallusinasie om sy ma te verwurg asook die feit dat hy haar hier waarneem as 'n groot insek, moet beskou word in konteks van dit wat vooraf in die verhaal gebeur het. Dié beelde is 'n verlenging van Sammy se geweldige frustrasie en pyn na aanleiding van die groot uitval wat hy en sy ma vroeër in die verhaal beleef, Stella se voortdurende verwerping van hom, haar absoluut liefdelose houding, in weerwil van sy behoefte om toenadering te soek – vergelyk hier die waarneming rondom die amorele houding van ouerfigure teenoor kinders in afdeling 4.1.1.3. Sammy se pyn en woede blyk daarom ingebou te wees in die geweld van die hallusinasie-toneel, ook in 'n gedeelte soos: “Dis yskoud in die kamer. En donker, ook agter sy ooglede, in sy hande, voete en verstand” (94), wat die indruk skep van emosionele kilheid, 'n sluimerende boosheid, wat volledig van die karakter besit neem. Dit is dan hierdie emosies wat waarskynlik in Sammy se hallusinasie onder die invloed van 'n dwelm (miskien dagga) oordrewe uitgebou word tot die groteske beeld van 'n insek – as verteenwoordigend van sy ma se gevoelloosheid – wat oorweldig word deur voortstomende lawa. (Sy pa Sollie is 'n daggahandelaar en verder sal Sammy as eksgevangene sekerlik vertrou wees met dagga en ander dwelms.) Dit volg logies dat Sammy ná sy bitter konfrontasie met sy ma hom in sy frustrasie na 'n dwelm soos dagga sou wend in 'n poging om, soos soveel ander karakters in die bundel, aan sy pynlike werklikheid te ontvlug.

Soos in die geval van die ander karakters wat in hierdie afdeling genoem word, is daar 'n duidelike samevloeiing van fiksie en werklikheid in Sammy se kop, 'n droom-dimensie waarin hy nie objektief oor die wêreld om hom kan oordeel nie. Die droomkwaliteit van die slottoneel van “Skuifeldans van 'n idioot” is uiteindelik 'n refleksie van Sammy se verwronge perspektief as fokalisator van die gebeure. Hierdie hantering van fokus is uiters funksioneel, omdat die leser as't ware opgeneem word in hierdie wasigheid en gevolglik self nie definitiewe uitsluitel het oor die uitkoms van die toneel nie: Wurg Sammy regtig sy ma? Slaag hy daarin om haar dood te maak? Of speel hierdie toneel volledig in Sammy se kop af as 'n blote hallusinasie? Die slot bly oop. Op hierdie wyse beleef die leser ook iets van die frustrasie wat die karakter deurmaak as die slagoffer van sy ma se gevoellose houding.

Alkohol geniet in die bundel 'n parallelle rol aan dié van dwelms soos dagga en gom. Daar is reeds hierbo verwys na die karakter Tiny in “Die bleddie vark” en dat sy besopenheid (95) 'n rol speel in die tydelike verligting van sy ellende waar hy soekend tussen die vullis 'n verbeeldingryke storie

opdis. Hy is egter een van vele karakters in die bundel wat die ongenaakbaarheid van hulle lewens met die newels van drank probeer verdoof. Aan die einde van die verhaal “Brand” ontmoet die leser ’n anonieme karakter wat beskonke terugstrompel na sy sinkskuiling wanneer die plakkerskamp in vlamme opgaan. Die prominente gebruik van die woord “bedwelm” aan die begin van die toneel (“’n Man, bedwelm van die wynverdriet” (57)) sowel as die manier waarop hierdie karakter sy omgewing waarneem in swemmende, onwerklike beelde, bevestig ook die teenwoordigheid van die droom-motief in hiérdie verhaal, vergelyk “Hy kan *nie mooi fokus nie*. ... Dis asof hy *vanuit ’n droom* na ’n TV-movie kyk” (58, my kursivering). Net soos ander karakters in die bundel probeer hy wegkruip van sy pyn in ’n “verlossende” droomwêreld. Nie net is daar tekens van ’n hallusinasie (’n verwronge werklikheid) nie – hy sien die vlamme aan vir “die tong van ’n vreeslike monster” (58) – maar dit is duidelik dat die man met ’n skok uit sy droomstaat wakker skrik wanneer hy blykbaar wel die dringendheid van die brandgevaar besef, vergelyk “Dan begin hy dink. Aan sy mense waar hulle ’n entjie verder reeds in hul kooie aan die slaap lê. Aan sy hond wat by sy eie plek vasgemaak staan” (58). Meteens word sy mense en sy hond kosbaar: hy word op ironiese wyse gekonfronteer met ’n besef van die dinge wat werklik saak maak en wat hy gevaar loop om te verloor. Hierdie toneel wil daarom ook die saak belig dat dit gevaarlik en onprakties is om jou van die werklikheid te distansieer. Verder kan ander tonele van drankmisbruik in die bundel soortgelyk teruggevoer word na die droom-motief juis vanweë die verdowende invloed op die sinne waarmee dit gepaard gaan, vergelyk die tekening van naweekbedrywighede in die Happy Valley-plakkerskamp in “Brand”, waaronder Susan, Matie en Piet Langding se besoek aan die wynhuis (47, 52-57). Die wynhuis dien as ’n ontsnappingsruimte waarbinne mense hulle lot sit en verdrink en vergeet van die lewe, vergelyk “Grootse vriendskappe word hier gesluit” en “Maar meeste van die tyd word hier net gesuip, gesels en domino’s gespeel” (53). Die teks impliseer duidelik die verdowende effek van alkohol, teen sowel liggaamlike pyn as emosionele lyding: “[Matie se] lyf en gesig is – *afgesien van die vinnige verligting wat die drank bied* – seer [...] Dat sy vandag só deur haar eie suster voor haar vriende verneder is, is vir haar ’n *pyn wat nie maklik sal weggaan nie*” (57, my kursivering). Haar suster Susan gaan wynhuis toe met die doel om dronk te word (“Vanoggend wil sy dronk word. Goed dronk word” (53)), want, soos die teks dadelik daarna toelig, dit is slegs in hierdie dromerige staat van sinsverlamming dat sy kans sien om Matie te konfronteer oor die pyn wat sy haar besorg: “Vandág moet sy hierdie ding tussen Piet en Matie beëindig. [...] Maar sy besef alte goed dat Matie nie iemand is om met kaal hande aan te durf nie. Daarom het sy vanoggend die drank nodig” (53). In “Die vlinder in ons familie” gee Mandy se ma en tannie hul ook oor aan die welkome illusies wat drank bring: “Maar hoe dronker hulle [...] word, hoe liewer raak die twee vir mekaar. [...] [S]ulke tye is hulle vriende” (13). Die twee karakters gaan duidelik op in ’n staat van salige euforie waarin die tyd stilstaan en hulle

probleme verwasig, vergelyk “Dis asof die ou brandewyntjie die droë grond in hul binneste weer natlei, en kort voor lank groei daar uit hul gesprekke blomme waarvan hulle lank reeds vergeet het” (13). Aan die einde van dieselfde verhaal drink uncle Millie en Mandy stilletjies hulle “koeldrank” en dan vlieg sy in haar verbeelding soos ’n vlinder by die venster uit (16). Hierdie toneel suggereer iets van ’n blik op beide karakters se verbeeldingswêreld: Uncle Millie skep ’n denkbeeldige toneel (vergelyk droom) waarin hy sy seksuele fantasieë kan uitleef (soortgelyk aan John se fantasieë onder die invloed van dwelms in “’n Verdwaalde engel”) en Mandy lééf daardie fiktiewe toneel in die waas van haar beskonkenheid en verstandelike verdraagbaarheid. Uit die bespreking word dit duidelik dat die rol wat alkohol en dwelms in die bundel speel as die bewerkers van hallusinasies en ander droomdimensies waarin karakters opgaan, onlosmaaklik verbind kan word met die droommotief in die bundel.

Geestelike en verstandelike “lamheid”

’n Laaste waarneming omtrent die omvang van die droom-motief bly nog uit. Die ondersoek het bevind dat die inhoud van die karakters se drome of nagmerries altyd ’n refleksie is van hulle moedeloosheid, hulpeloosheid, hulle lamlêende vrees en pyn. Hierdie emosionele lamheid word ook gereflekteer in sommige karakters se onvermoë om te voel (byvoorbeeld Matie Steenkamp se apatie jeens haar kind, Stella se gevoelloosheid teenoor Sammy). Dit het verder geblyk dat sekere karakters weens gestremdheid in ’n toestand van verstandelike “verlamming” verkeer (vergelyk Mandy, Joker se pa), ander weer in diepgewortelde psigologiese verlamming, die onvermoë om byvoorbeeld omstandighede of trauma te verwerk (vergelyk die molestering van Jimmy en Mandy, Stephan se skok) en daarmee saam die gebrek aan ’n oordeel oor wat werklik is en wat nie is nie, selfs ook die verlies van identiteit (vergelyk die hond-seun). So kan ook die verdoving van die sinne deur middel van drank en dwelms enersyds gekoppel word aan die afwesigheid van gevoelens (dissosiasie met of desensitisering ten opsigte van die harde werklikheid) en die gevolglike verlies van gesonde funksionering en oordeel as gevolg van ’n verwingde realiteit, en andersyds die vervaging van fisiese gevoel (vergelyk wankelende bene, belemmerde spraak). Die gemeenskaplike faktor in hierdie komponente blyk uiteindelik ’n algemene staat van *verlamming* te wees – as simbolies van ’n gemeenskap se ellende en magteloosheid (sien afdeling 4.1.1). Wanneer die konsep ‘droom’ verstaan word in terme van ’n illusionêre toestand, dit wil sê ’n toestand waarbinne dit wat deur die sinne waargeneem word, fiktief is – die waarneming van die nie-bestaande (wel aanwesig as die gevolg van breinaktiwiteit, maar in werklikheid afwesig) – sou ’n mens kon redeneer dat daar op ’n genuanseerde vlak ’n band bestaan tussen die droom en die afwesigheid van fisiese gevoel (die sinlike waarneming van die liggaamlike tassin). Hiervolgens

vorm die permanente liggaamlike gebreke of onbekwaamhede van sekere karakters in die bundel 'n interessante uitbreiding van die droom-motief.

Fisiese, liggaamlike lamheid

Afgesien van die genoemde fisiese defekte wat die karakters Mandy en Joker se pa in hulle eie droomwêreld isoleer (Mandy is gebore met 'n verstandelike defek en Joker se pa se kop is amper vergruis toe 'n bul op hom inmeekaargesak het) en die vanselfsprekende skade wat deur die misbruik van drank en dwelms aan die brein aangerig word, word sekere karakters in die bundel uitgesonder vanweë die een of ander gebrek wat hul algemene liggaamlike funksionering strem. Koot Niehaber (“Op soek na 'n somer” en “Tomorrow’s world”) het die gebruik van sy bene en een arm verloor en moet in 'n rystoel oor die weg kom (vergelyk “...die gebruik van sy vingers aan sy regterhand is al wat hy oorhet...” (70)). Jimmy vertel in “'n Verdwaalde engel” dat sy ma nie kan loop nie: “Sy sit heeldag in 'n rystoel” (24). Myra se man se liggaam is verswak deur 'n beroerte: “[D]ie laaste vyf of so jaar van sy lewe was hy maar meesal bedlêend. [...] Sy moes hom soos 'n baba versorg” (“Sonde van die kinders”, 80). Haar man moes boonop met sy terugkeer uit die hospitaal van nuuts af leer praat (80), 'n aspek wat herinner aan Joker se pa met sy bewende hande, wat “nooit meer as drie woorde op 'n slag met ons kinders gepraat [het] nie” (“In memoriam”, 31) asook Charlie se pa, in dieselfde verhaal, wat met bewende lippe oor sy woorde stotter (27). Dit wil dan voorkom of hierdie karakters se liggaamlike gebreke hulle afsonder in hulpeloosheid, baie soortgelyk aan die wêreld van magteloosheid waarmee sekere karakters gekonfronteer word rondom die herhaling van dieselfde drome nag ná nag. Soos wat sommige karakters gyselaar gehou word deur hulle drome, verwarring of verslawing, word sekere karakters ook deur hul liggaamlike tekortkominge gevange gehou. Op hierdie manier bevind die karakters in die bundel hulle in 'n verlamme nagmerrie waaruit hulle klaarblyklik nie kan wakker word nie.

Daar is in hierdie afdeling ondersoek ingestel na die teenwoordigheid van 'n sogenaamde droom-motief in S.P. Benjamin se bundel *Die lewe is 'n halwe roman*. Die spesifieke doelwit was om vas te stel in hoe 'n mate die deurlopende voorkoms van hierdie motief gesien kan word as 'n eenheidbewerkende element in die bundel. Dit het geblyk dat die droom-motief in verskillende, dog verwante vorme regdeur die bundel aanwesig is. Vanselfsprekend is so 'n motief in die eerste plek te vind in die letterlike drome wat sommige karakters uit verskillende verhale in hulle slaap het, drome wat in werklikheid nagmerries is, omdat hulle direk gekoppel kan word aan die persoonlike pyn of trauma van die betrokke karakters. Dit het verder geblyk dat dit juis hierdie nagmerrie-omstandighede is wat sommige karakters in die bundel laat gryp na verskillende vorme van ontvlugting, 'n soeke na 'n idilliese paradys waarin hulle kan opgaan of 'n staat van niksheid waarin hulle hulself en hulle sorge kan vergeet. Soms geskied hierdie ontvlugting deur middel van

die skep van fiktiewe verhale waarin die karakter omstandighede in sy of haar guns herskep (“Tomorrow’s world”) of waar die karakter op siniese wyse die spot dryf met ’n harde werklikheid (“Die bleddie vark”). In hierdie verband het die utopiese ontvlugtingsoord soos voorgehou in Joe Jackson se lied, *Blaze of Glory* (“Tomorrow’s world”), ook opgeval, waardeur ’n band ook bewerkstellig is met die opluggende uitwerking wat musiek in die bundel op sekere karakters het (in vooruitwysing na afdeling 4.1.4). Die kreatiewe aard van hierdie verhale en die fantastiese beelde daarin herinner aan die onwerklike wêreld van die droom. Heelwat karakters in die bundel verkry ook toegang tot ’n droomdimensie deurdat hulle hul wend tot meer “tasbare” middele in ’n poging om aan hulle ellende te ontvlug: drank en dwelms. Die staat van “bevrydende” euforie asook hallusinasies wat sommige karakters ondervind, toon ’n direkte verband met die irrasionele of heerlike beelde in die drome en fiktiewe wêreld elders in die bundel. Hierdie verlamming van die sinne is ook teenwoordig in die vae, deurmekaar wêreld van karakters wat verstandelik vertraag is (byvoorbeeld Mandy in “Die vlinder in ons familie”) of wat hul in die greep van emosionele trauma bevind (byvoorbeeld Stephan in “Sonde van die kinders” en Jimmy in “’n Verdwaalde engel”). Weereens speel hallusinasies ’n belangrike rol in hierdie karakters se ervaring van hul onlogiese werklikheid. Die innerlike verlamming wat by soveel figure in die bundel te bespeur is, loop verder ook oor in die liggaamlike verlamming waarmee sommige karakters te kampe het. Wanneer al hierdie elemente in oorleg met mekaar beskou word, word dit duidelik dat daar inderdaad sprake is van ’n uitgebreide droom-motief, dit wil sê ’n komplekse motief wat oor die loop van die hele bundel waargeneem kan word in ’n verskeidenheid van verwante en interakterende aspekte wat terug te voer is na die keersye van die wasige wêreld van die droom: die ekstase, maar ook spesifiek die nagmerrie. Hierin blyk die nagmerrie egter te oorheers, want die verrukking is bloot tydelik en altyd in ontkenning van die pyn wat net nie wil wyk nie.

Uiteindelik blyk hierdie motief te fokus op die aard en kompleksiteit van die karakters se verwarde innerlike wêreld om aan te dui dat hulle nie net deel in soortgelyke sosiale omstandighede nie, maar dat hulle ook psigies en fisies eenders deur hulle ontnugterende werklikheid geraak word. Dit wil in vele opsigte voorkom of Benjamin se karakters tevergeefs in ’n droom bly spartel, sonder duidelike uitsigte en vooruitsigte. Miskien is die onsekere, dromerige aard van die karakters se realiteit juis ’n leidraad tot die leser se interpretasie van die teks. Ons kan onself maklik sus deur vaag te bly oor ons eie betrokkenheid by die onbenydenswaardige lewens van die ellendiges, mense wat nie oor die sekuriteite beskik wat óns het nie. Hulle swaarkry is nie deel van óns werklikheid nie en moet liever ver van ons af verby beweeg – bloot ongemaklike gedagtes of drome (nagmerries?) in ons agterkoppe. Dalk wil die bundel deur die droom-motief – met die skrywer in ’n bewusmakende, maatskaplike rol – iets vir die leser sê soos: Word wakker uit jou droomwêreld en kyk wat rondom jou aangaan!

Die komplekse uitwerking van die droom-motief wil daarop dui dat Benjamin dit as 'n eenheid gekonsipieer het. Die motief dra daarom daartoe by dat die verhale in *Die lewe is 'n halwe roman* as 'n eenheid gelees en ervaar word.

4.1.4 Die motief van musiek as 'n eenheidskeppende element in die bundel

Dit is opmerklik dat musiek in verskillende verhale in *Die lewe is 'n halwe roman* aangetref word en dat dit gebruik word om deurlopend dieselfde funksie te vervul, dat dit met ander woorde as 'n herhalende motief 'n bydrae wil lewer tot die hegte eenheid in die bundel. Die teenwoordigheid van musiek word telkens aangewend in verband met karakters se soeke na ontvlugting, en skep dikwels iets van 'n liggende moment by sekere van hierdie karakters, in 'n bestaan wat merendeels donker en tragies daar uitsien. Hierdie skynbare opheldering is egter feitlik altyd gekleur met 'n somberheid of ironie, juis vanweë die kontras wat dit skep met die moeilike omstandighede waarmee die karakters gekonfronteer word as 'n alomteenwoordige werklikheid in die bundel (sien afdeling 4.1.1). Dit wil gevolglik voorkom – as 'n mens die tydelike ontvlugting wat die musiek vir karakters bied, wil gelykstel aan die ontwyking van geluk in hulle lewens – asof herinneringe aan, of verlange na, hierdie geluk telkens deur die negatiewe werklikheid verswelg word.

So byvoorbeeld word die opgewekte persoonlikheid van die vertraagde karakter Mandy in “Die vlinder in ons familie” aanvanklik met musiek geassosieer, vergelyk “Soggens kom dans Mandy [...] al om die tafel...” (13), maar later in die verhaal word hierdie selfde gedrag verbind met die ander sy van haar wêreld, haar innerlike stryd as die slagoffer van seksuele misbruik. In 'n toneel waar Mandy skynbaar haar geluk met dansery oordra (die onskuldige perspektief van haar jonger niggie speel hier 'n rol in die interpretasie van die gebeure – sien afdeling 4.3 oor die rol van die verteller in die bundel), word die werklikheid van haar pyn ontbloot: “Mandy lyk so happy. Sy trek haar wye silk nagrok aan en sing daai song wat baie oor die radio speel. Sy dans al in die rondte [...] ‘From a distance...’ sing Mandy, en haar kop hang so skeef aan die een kant, *tot daar later trane oor haar wange loop...*” (16, my kursivering). Die gebruik van “From a distance” is hier besonder van pas in die manier waarop Mandy blykbaar haar omstandighede probeer verwerk. Die woorde van hierdie Bette Midler-lied handel onder andere oor die ironie van die feit dat die planeet vanuit die ruimte so kleurvol en vreedsaam lyk (“From a distance the world looks blue and green” [...] “From a distance there is harmony”), terwyl hierdie mooi beeld verwing sodra 'n mens nader beweeg en fokus op wat daar werklik alles gebeur (“From a distance [...] there are no guns, no bombs, and no disease, no hungry mouths to feed” (nie in die teks gegee nie)). Dit is dan asof Mandy hier, ten spyte van haar verstandelike gestremdheid, in haar broosheid tóg iets van die dieper boodskap van die lied begryp en miskien hoop en vertroosting sou kon vind in die woorde “God is watching us from a distance” in die refrein van die lied. Die verwysing na afstand in die refrein, of

God se afwesigheid op die plekke waar Hy nodig is (sien afdeling 4.1.2), kan egter terselfdertyd in die verhaal sinspeel op moedeloosheid of die onregverdigheid van 'n God wat blykbaar niks doen aan die pleidooi van diegene wat swaarkry nie.

Dans as komponent van 'n deurlopende musikale motief kom ook voor in die verhale “'n Verdwaalde engel” en “Sonde van die kinders”, gekoppel aan karakters se behoefte aan ontvlugting. In “'n Verdwaalde engel” bevind die seun Jimmy, gelok deur die geldelike belofte van prostitusie, hom in die sitkamer van 'n vreemde man. Onder die invloed van die gedokterde koeldrank wat die man (John) hom aangebied het, draai Jimmy die musiek harder en begin dans, vergelyk “Hy dans asof hy van John vergeet het” (23). Hierdie kombinasie van musiek en dwelms dien as 'n soort pynstiller waardeur Jimmy ontvlugting vind uit die tragiese werklikheid waarin hy 'n deelgenoot is. In sy benewelde toestand word hiërdie werklikheid dan letterlik uitgedoof, sodat die aksie van dans, soos in die geval van Mandy hierbo, ironies gekleur word deur die blootlegging van innerlike pyn en die behoefte aan onvlugting waarmee dit gepaard gaan. Die leser kry enkele reëls later ook John se perspektief op die euforiese uitwerking van dans: “Hoeveel eensame nagte het hy nie self so omgedans nie? Jy laat die ellende agter en in jou dans kies jy koers na vreemde eilande [...] Dis 'n dans wat net die eensaamste van eensames verstaan” (23). Daar is boonop 'n noue band tussen spesifiek die ontvluggende waarde in Jimmy en John se dansery onder die invloed van dwelms en die droomstaat wat sommige karakters in die bundel beleef (sien afdeling 4.1.3 vir 'n meer gedetailleerde bespreking).

Dieselfde staat van bedwelming is ook teenwoordig in die meevoerende kwaliteit van die musiek wat die karakter Sammy aan die einde van die verhaal “Skuifeldans van 'n idioot” in sy kamer hoor: “Hy stamp sy kop teen iets in die donker en hoor 'n band in die verte speel. Dié diep, ver klanke voer hom mee, en voor hy hom kon keer, dans hy op die ritme wat al harder en dringender word. / Baie ure dans hy sonder ophou” (94). Die teks suggereer hier dat Sammy inderdaad onder die invloed van 'n dwelm kan wees (sien afdeling 4.1.3 in verband met die droommotief in die bundel), sodat die musiek weer direk te koppel is aan die aspek van ontvlugting en dus die manipulasie (of uitdoof) van die karakter se werklikheid.

In die verhaal “Brand” kry die leser 'n meer gemoedelike aanbieding van die musiekmotief wanneer die karakter Susan, wat deur haar suster en Piet Langding verkul word en boonop die vernedering moet deurgaen om agter hulle skoon te maak, hulle vuil klere op te tel en hulle liggame in háár beddegoed te ruik, 'n radiotjie aanskakel: “Die klanke kry dit tog reg om haar effens beter te laat voel, en ná 'n oomblik het sy selfs lus om saam te sing toe 'n song uit haar jeug oor die fm'pie begin blêr. Bend me, shape me anyway you want me... skud sy haar heupe. Bend me, shape me anyway you want me / as long as you love me it's alright” (49). Die musiek verteenwoordig hier

iets van 'n stukkie menslikheid of troos, 'n verlange na normaliteit selfs, midde-in die hartseer wat Susan deurmaak – normaliteit in die sin van heimwee na 'n beter tyd vóór al die probleme, toe daar nog onskuld en drome was (vergelyk “'n song uit haar jeug”). Die woorde van die lied word ook ironies in die lig van die manier waarop Piet haar emosioneel mishandel (“Bend me, shape me...”) en die feit dat sy haar ten spyte daarvan steeds op sy liefde wil verlaat (“as long as you love me it's alright”), asof dit wil sê dat sy in 'n soeke na geluk desperaat bly vasklou aan die man wat haar misbruik.

In “Tomorrow's world” word 'n ou gunsteling lied ook geassosieer met Koot Niehaber se herinneringe aan 'n tyd toe daar meer sekuriteit in sy lewe was: “Hy skakel die CD-speler aan en luister na sy gunsteling: Joe Jackson se *Blaze of Glory*. Vandat hy drie maande gelede sy werk verloor het, het baie dinge verander. Nou het hy weer genoeg tyd om na van sy ou gunsteling te luister. / Maar dis nie soos dit altyd vir hom was nie” (65). Koot het boonop sy vriende verloor (65) en is van sy vrou vervreem (66). Hy voel as 'n wit persoon ná 1994 uitgelewer aan die indringing van sy eiendom deur 'n groep plakkers wat klippe en plante uit sy tuin dra, vergelyk “[H]y weet dat hulle sal terugkom om meer skade aan sy eiendom aan te rig. Hy stel Joe Jackson harder” (66), asof om die plakkers se teenwoordigheid met die musiek uit sy lewe te probeer doof. Ook hier speel die woorde van die lied 'n rol in die karakter se verlange na ontvlugting. Die lirieke (prominent weergegee in die teks) praat van 'n utopie waarheen uitgewyk sal word, 'n fantastiese plek (Tomorrow's World) van wonderwerke en sonder dood, wat aldus die lied binnekort 'n realiteit sal wees: “*If you can wait a year or two you'll see ... No one'll die in Tomorrow's World / and miracles will happen soon*” (66). Die kosmiese beelde in die lirieke versterk die idee van 'n verplasing úit die harde werklikheid na 'n wêreld ver verwyderd van aardse sorge, vergelyk . “*Hey, did you ever see so many stars in the sky / Yeah, and can you imagine how many we can't see / Imagine we're in the middle of the Galaxy / Yeah, imagine how many blazing stars there'd be / ... They gonna build a ship to take us there soon ... and there'll be cities on the moon*” (66). Dit is interessant dat hierdie vreedsame droombeelde herinner aan die swewende droom-effek wat die gomsnuiewery in “'n Verdwaalde engel” op die karakter Jimmy en sy vriende het in hulle soeke na ontvlugting (sien afdeling 4.1.3).

Hierdie oproeping van 'n meer sorgvrye verlede aan die hand van sekere popliedjies is ook te vind by die karakter Myra in die verhaal “Sonde van die kinders”: “Soms luister sy na kassette van Eric Clapton, Simon and Garfunkel, en deesdae ook Tracy Chapman of Joan Armatrading. Maar haar gunsteling bly nog Creedence Clearwater Revival. En as sy luister na *Have you ever seen the rain?* en *I heard it through the grapevine* of *Proud Mary* dan is dit asof stukke van haar jeug in haar oë en stem kom sit wanneer sy saamsing” (77-78). Weereens verteenwoordig hierdie liedjies, as

herinnering aan 'n beter verlede, iets van 'n ligstraal in die groter donkerte wat die karakter se persoonlike omstandighede omgewe, vergelyk byvoorbeeld haar eensaamheid en die tragiese verlies van haar seun Adrie. Natuurlik stuur die verhaal ook af op die tragiese dood van haar kleinseun, Stephan (84). Dit is veral die lied *Proud Mary* wat hier opval vanweë aanduidings in die teks dat 'n lewe van swaarkry en ontnugtering van Myra 'n harde of trotse mens gemaak het, wat dit byvoorbeeld vir haar ander seun, Andy, moeilik maak om sy goeie nuus, dat sy weer ouma gaan word, met haar te deel (79) – sien afdeling 4.1.1.3. Die voorkoms van 'n anagram van haar naam in die titel van die lied word só deel van 'n subtiele inspelings op die wese van die karakter Myra.

In die verhaal “Op soek na 'n somer” lyk Stienie se wêreld skielik mooier ná haar intieme nag saam met Sylvester, sodat sy letterlik met 'n lied in die hart die dag tegemoet gaan: “Toe sy later opstaan en vir hulle ontbyt maak [...] fluit sy die wysie van 'n ou-ou Brotherhood of Man-liedjie oor en oor. Hy val later by haar in met die fluitery. [...] Haar lyf voel jonk en in haar blom die lewe weer” (45-46). Dit blyk die enigste voorbeeld in die bundel te wees waar twee karakters se geluk opreg en eerlik voorkom en bo die ellende rondom hulle wil uitstyg, maar uiteindelik word 'n mens herinner aan die kontras van hiërdie geluk met die ellende waaruit die verhaal opgebou is (Stienie se tragiese verlede, byvoorbeeld haar fisiese mishandeling en latere tronkstraf – sien afdeling 4.1.1.3) en dat daar ook 'n komende tragedie in die slot begin broei met die verskyning van Susan Steenkamp (sien afdeling 4.2.1.2), al vorm dit deel van 'n volgende storielyn. Die geluk wat sy dus ervaar met die terugkoms van Sylvester word omring deur tragedie, en die verhaal is uiteindelik ingebed in 'n bundel wat oorheers word deur die ellendige omstandighede waarin die karakters hulle bevind. Hierby moet 'n mens ook in ag neem dat die betrokke liedjie, as 'n “ou-ou” liedjie (46), ook soos die ander liedjies wat hierbo bespreek is, iets weergee van 'n nostalgie, 'n herinnering aan vergange, beter dae, sodat musiek ook in hiërdie verhaal sinoniem word met die oproeping van vroeëre geluk.

In aansluiting hierby het musiek ook 'n merkbare invloed in die engeleryk. 'n Interessante aspek wat in die proloog na vore gekom het, is dat die boordse wêreld van die engele alles behalwe 'n perfekte wêreld is (sien afdeling 4.1.2). As gebroke en ontlusterde wesens is die engele self ook feilbaar en daarom, soos die mense, vatbaar vir die ontwikkeling van persoonlike leemtes. Gevolglik kan die engelkarakter oom Jakob hom ook identifiseer met die ontvlugting (as 'n aardse behoefte) wat musiek bied. Tussen die goed wat hy van sy laaste opdrag af saamgebring het, is daar onder andere “'n walkman, oorfone en 'n klomp kassette” wat volgens hom “net my ou gunsteling” bevat: “Jim Reeves, 'n paar Elvis-draaie, Neil Diamond, Beatles, Nat King Cole, Louis Armstrong” (10). Sy optrede suggereer hier dat hy hierdie items in vertroulikheid aan Angeliena wys (vergelyk “Hy tel die kassette in sy hand op en hou dit na my uit [...] terwyl hy vinnig oor sy skouer loer” (10)), asof hy nie openlik wil erken dat hy as 'n engel tog ook aardse

plesiertjies nodig het nie. Dit word dan betekenisvol dat oom Jakob, net soos die menskarakters hierbo, na ou gunsteling liedjies luister, aangesien dit in die eerste plek die aspek van heimwee betrek (vergelyk die vertroosting in die bekendheid van ou musiektreffers). In die tweede plek wil dit bevestig dat oom Jakob ook maar oral op sý reise dieselfde gebrokenheid onder mense waargeneem het (en iets uit hierdie wêreld vir homself geneem het) as wat Angeliena uiteindelik in die bundel teëgekom het – en só word die kringloop voltooi. Die rol wat musiek in die bundel speel as ’n middel tot ontvlugting, is dus nie net te vind by die menskarakters, wie se verhale heg aan mekaar verbind word as gevolg van hulle soortgelyke stryd met ellende en tragedie nie, maar dit dring deur tot die engelewêreld, sodat die engele nou nie meer net waarnemers van mense se ellende is nie, maar sêlf oor die vermoë beskik om hul toevlug te neem tot die praktyke van die mense wat hulle dophou. Op hierdie manier dra die motief van musiek, as een van vele bindende tekstuele faktore, by tot die skep van ’n integrale geheel in Benjamin se bundel.

4.2 Strukturele eenheid in *Die lewe is ’n halwe roman*

4.2.1 Kruisverwysings tussen die verhale in *Die lewe is ’n halwe roman* as ’n eenheidskeppende element in die bundel

Met die lees van S.P. Benjamin se bundel, *Die lewe is ’n halwe roman*, word dit duidelik dat daar ’n hele netwerk van kruisverwysings bestaan binne die raamwerk van die proloog en die tien daaropvolgende kortverhale, ’n aspek wat sentraal staan in die leser se belewing van die bundel as ’n samehangende geheel. Hierdie kruisverwysings behels twee komponente, naamlik a) tekstuele aanduidings dat dieselfde geografiese ruimte as ’n reël in die bundel geld en b) tekstuele aanduidings dat die verskyning van sommige karakters nie tot ’n enkele verhaal beperk word nie, maar ook na ander verhale in die bundel uitgebrei word.

Dit is belangrik om in hierdie verband eers te let op die oriënterende funksie van die proloog tot die bundel. Die proloog speel ’n soort anker-rol in die aanbieding van die werk as ’n integrale geheel. Alhoewel die verhale in die bundel handel oor alledaagse mense, spesifiek ’n armoedige samelewing wat onder die apartheidsera onderdruk is en wat steeds vanweë hulle lae sosiale status as uitgestotenes behandel word, stel die proloog die leser eers bekend aan ’n eienaardige metafisiese wêreld waar engele as toeskouers, of verslaggewers, uitgestuur word om verslae te versamel oor die lewens van hierdie gebroke mense. (Die rol van die engele word bespreek in afdeling 4.1.2, wat spesifiek kyk na die engel-motief wat deur die bundel loop.) Die implikasie is dan dat hierdie engele, as onsigbare karakters, deurentyd ágter die skerms van die verhale teenwoordig is as waarnemers, wat “skynbaar insae in die binne-lewe van die karakters [het]” (Viljoen 2000). Hieruit spruit dit voort dat die komende verhale as’t ware aan die leser voorgelê word as “onderskepte

verslae”. (Die woord “verslag” impliseer dat die verhaaldebeure deur ’n bepaalde fokalisator gerapporteer word. Die verdere implikasies wat dít inhou vir die groter vertelproses word bespreek in afdeling 4.3.) Vanselfsprekend het die “verslae” of tien kortverhale dan reeds ’n gemene deler vóórdat enige tekstuele bande nog gelê is: al die karakters en hulle lewens is die objek van die engele se aandag. Die leser vind bevestiging vir so ’n aanname aan die begin van die verhaal “In memoriam”, waar die teks (asof om die leser vlugtig te herinner aan die inhoud van die proloog) die bedekte teenwoordigheid van die engel Angeliena (sien afdeling 4.1.2 vir ’n bespreking van haar naam) aandui: “Laasweek het Angeliena die seuns sit en dophou waar hulle tussen portjacksonbome aan ’n pot gom gesit en snuif het” (26). Hier is duidelik sprake van ’n interaktiewe verhouding tussen die twee wêreldes in die bundel, die stukkende wêreld van die menskarakters en die metafisiese wêreld van die engele. Op hierdie manier berei die proloog die leser voor op die groter eenheid wat in die bundel aanwesig is, struktureel én tematies. In ’n ondersoek na so ’n eenheid sal hierdie bespreking hom voorts spesifiek van naderby bemoei met die aspek van kruisverwysing in die bundel.

4.2.1.1 Die gebruik van ’n gemeenskaplike geografiese ruimte in die bundel

Alhoewel dit blyk dat die engelkarakters van die proloog tot Benjamin se bundel hulle in ’n fisiese (teenoor metafisiese) ruimte bevind, verskaf die teks aanvanklik nie geografiese name nie, maar dit bevat wel spesifieke ruimtelike merkers: “In die *bo-strate* lui die klokke”, “koeldebome aan die onderent van die *park*” (9) en “die *berg* waar ons die Meester sal ontmoet” (10, my kursivering). Die teenwoordigheid van bo-aardse wesens soos engele en “die Meester” as karakters kan die leser selfs laat wonder oor die fisiese egtheid van so ’n voorgestelde ruimte. Dit is eers naby die einde van die proloog, wanneer die Meester die hoof-engelkarakter, Angeliena, se aandag grondwaarts rig en haar voorstel aan ’n groep menskarakters, dat die teks van eksplisiete geografiese verwysing gebruik maak met: “Daar lê Riebeeckstraat wat die Happy Valley-plakkerskamp skei van Hill Crest [...] En daar kronkel Mandela Drive...” (10), inligting wat die karakters dadelik in die omgewing van Kaapstad plaas.

Hierdie nadere lokalisering van ruimte skep die verwagting dat Angeliena en die ander engele hulle deurentyd binne hierdie geografiese raamwerk as hulle “werkplek” sal bepaal – dat die plakkerskamp- en Riebeeckstraat-omgewing dan ’n geografiese gegewe is wat vir die duur van die bundel sal geld. So ’n aanname word ondersteun deur die slotparagraaf van die proloog, waar Angeliena haar vlerke spreid en op die wind wegsweef met ’n bevestigende “Riebeeckstraat kry lewe onder my” (11), want dit lei die leser om Riebeeckstraat in die res van die bundel in te lees as ’n ruimtelike oriëntasiepunt: die leser, wat nou ingelig is omtrent die aardse werksaamhede van die engele, besef dat hulle op die punt staan om hulle werkterrein – wat so pas benoem is – te betree.

Soos die leser ook later sal uitvind, behoort die sestal menskarakters wat in die voorlaaste paragraaf geïdentifiseer is ('n seleksie van al die karakters wat nog ter sprake sal kom) tot verskillende verhale, 'n aspek wat verder bevestig dat daar 'n gemeenskaplike ruimte in die bundel aanwesig is, want aangesien hierdie karakters blykbaar lukraak uit die res van die bundel gekies is, is daar dus sprake van 'n veralgemening: die aangeduide ligging betrek hulle *as verteenwoordigers* van die ander karakters in die bundel.

Daar is ook heelwat aanduidings in die teks ná die proloog dat die bundel deurgaans dieselfde basiese geografiese leefruimte, naamlik die Happy Valley-plakkerskamp en omgewing naby Kaapstad, betrek. Die verhaal "In memoriam" (afdeling I) berig dat Charlie se ma "van soggens tot vooraand in die stad [werk]" (26), wat op sigself nie "die stad" as Kaapstad identifiseer nie, maar in afdeling IV van hierdie verhaal word daar wel duidelik uit die perspektief van die karakter Theuns melding van die Kaap gemaak: "Maar die Kaap het 'n manier om jou vinnig te verander... [...] Mens sien dit elke vakansie met die seuns en dogters wat *van die platteland af kom om hier te vakansie*. In die Kaap kan mens van niks [...] seker wees nie" (32, my kursivering). Aangesien die vier seuns, wat beurtelings in "In memoriam" as hoofkarakters optree (onderskeidelik afdelings I tot IV), egter tot dieselfde vriendekring behoort (sien afdeling 4.2.1.2) en gevolglik in dieselfde omgewing woon, geld dieselfde geografiese gegewens deur die hele verhaal. Hieruit volg dit dat sowel "die stad" waarheen Charlie se ma ("In memoriam", afdeling I) elke dag per trein pendel (26, 28) as "die stad" waar een van Theuns se tantes vir hom 'n paar rolskaatse vir Kersfees gekoop het (afdeling II) na Kaapstad verwys. In hierdie vier jong vriende se assosiasie met Jimmy, die jong hoofkarakter van die verhaal "n Verdwaalde engel", as die vyfde lid van die vriendekring (sien afdeling 4.2.1.2), word dit dan ook vanselfsprekend dat die karakters uit hierdie twee verhale grotendeels met dieselfde geografiese verwysingsraamwerk vertrou is. Hieronder sou tel die skrootwerf waar hulle blikkies ingee vir geld (18) en die brug waaronder Jimmy vir 'n motor staan en wag in die hoop om geld te maak – dit is immers hierdie vriende wat hom van die brug vertel: "Jy moet net hier onder die brug staan en wag vir iemand om stil te hou" (19). Jimmy word ook verbind met "die sinkplaatskuilings waarin hy en sy familie woon" (22), wat hom en, by assosiasie, sy vriende, wat ook in armoedige omstandighede leef (sien afdeling 4.1.1.1), op sy beurt weer koppel aan die Happy Valley-plakkerskamp van die proloog (10).

Duidelike ruimtelike verwysings wat terug te voer is na die geografiese inligting in die proloog, is te vind in die verhaal "Op soek na 'n somer". In die eerste paar paragrawe van hierdie verhaal word die karakter Stenie se huisie baie duidelik in "die Wes-Kaap" (35) geplaas en daar word vertel hoe sy "weer [aankom] by die hoofingang na die *plakkerskamp*" en "tussen die *skuilings* deur" beweeg (35, my kursivering). Boonop verklaar sy later in die verhaal teenoor die karakter Sylvester dat sy

“sommer hier oorkant Riebeeckstraat by die Niehabers” (43) werk. Die direkte benoeming van Riebeeckstraat laat nou geen twyfel dat daar ’n direkte geografiese band tussen “Op soek na ’n somer” en die proloog is nie. In die lig hiervan kan spoedig afgelei word dat die Niehabers in Hill Crest woon alhoewel hierdie pleknaam nooit in “Op soek na ’n somer” voorkom nie, want die proloog verwys spesifiek na “Riebeeckstraat wat die Happy Valley-plakkerskamp *skei* van Hill Crest met sy siersteenhuse en groot tuine” (10, my kursivering). In aansluiting by die kontras tussen rykdom en armoede wat in laasgenoemde aanhaling uit die proloog bewerk word, verwys Stienie self na hierdie materiële uiterstes met haar woorde, “Maar nou ja, dis maar hoe die bleddie rykes *aan die anderkant* van die hoofstraat lewe” (36, my kursivering). Later in die verhaal, in ’n gedeelte waar Sylvester as fokalisator optree, val die aandag wéér op hierdie sosiaal-ekonomiese grens wat in die proloog gelê word: “...die afwesigheid van raamfoto’s van familie en vriende teen die mure, soos hy al gesien het by van die groot baksteenhuse *oorkant* die hoofpad en op die dorp” (38, my kursivering). Stienie sou dus elke dag, op pad na en terug van die werk af, tussen die plakkerskamp en Hill Crest beweeg. Die woorde “hoofstraat” en “hoofpad” in hierdie gedeeltes word dan outomaties aan Riebeeckstraat gekoppel, wat (soos die proloog meld) die twee buurte van mekaar skei. Op hierdie manier word ook die nabye ligging van die Niehabers (in Hill Crest) aan die plakkerskamp bevestig, ’n aspek wat korreleer met die ruimtelike gegewens in ’n latere verhaal in die bundel, “Tomorrow’s world”, waar die Niehabers weer hulle verskyning maak en Koot Niehaber (en later ook Estelle Niehaber (68)) deur ’n venster loer “na die oop stuk grond oorkant die straat” (65) waar plakkers besig is om skuilings op te rig, vergelyk “Die klippe [...] word op die dakke van die eerste lomp skuilings, wat reeds aan mekaar getimmer staan, gepak om die seile vas te lê” (66). Sodoende word ook “Tomorrow’s world” ruimtelik verbind met die proloog, terwyl Koot Niehaber, as ’n karakter wat reeds in die proloog verskyn (sien afdeling 4.2.1.2), daardeur outomaties betrek word by die verteller se verwysings na die plakkerskamp en omgewing (10-11).

Soos in “Tomorrow’s world” (65) is daar ook in die verhaal “Die sonde van die kinders” sprake van “stukke oop grond” wat deur plakkers beset word, en hier spesifiek “aan die duskant van Riebeeckstraat” (73). Die teks meld dat die hoofkarakter in laasgenoemde verhaal, Myra, die “*plakkerskamp*kinders” (73, my kursivering) van haar stoepie af sit en dophou, waarmee nogmaals die nabye teenwoordigheid van die Happy Valley-plakkerskamp bevestig word. Die verteller verwys ook spesifiek na die *ingang* van die plakkerskamp (vergeelyk met “die hoofingang na die plakkerskamp” (35) in “Op soek na ’n somer): “Saterdagoggende is dit omtrent ’n gedoente daar by die ingang wanneer tientalle mans en vroue hul oorvol kratte met kaalnekhoenders daar probeer verkoop” (73). Hierdie stukkie detail vind verdere weerklank in die verhaal “Brand”, waar ’n lewendige beskrywing gegee word van die naweek-bedrywighede ín en rondom die plakkerskamp (47). Die gebeure in “Brand” kan egter op ’n meer direkte wyse met die proloog verbind word.

Afgesien van “Riebeeckstraat”, wat (soos hierbo geblyk het) herhaalde kere genoem word in “Op soek na ’n somer” en “Die sonde van die kinders”, word “Mandela Drive”, die ánder straatnaam wat eksplisiet in die proloog genoem word, saam met die woord “kamp” aangetref in “Brand” se openingsin: “Mandela Drive, wat soos ’n slagaar deur die lyf van die kamp loop...” (47). Dit laat dan ook min twyfel oor die samehang wat hierdie verhaal met ander verhale in die bundel toon sover dit ruimte betref.

Die leser kan aan die hand van al hierdie verwante ruimtelike aanduidings, as maatstaf vir die bundel as geheel, dan ook die voorkoms van “Woodstock” in die verhaal “Die vlinder in ons familie” in verband bring met nabye geografiese ligging. Volgens hierdie verhaal bring Mandy se oom Millie, “wat iewers in Woodstock woon” (14) sy jaarlikse verlof en sommige langnaweke by Mandy-hulle deur. Die feit dat daar verwys word na Woodstock, juis ’n voorstad van Kaapstad, korreleer met die relatiewe nabye ligging van die plakkerskamp as reisbestemming, omdat beide verbind word met voorstedelike Kaapstad.

Ook die oorblywende verhale in *Die lewe is ’n halwe roman* kan by wyse van assosiasie aan die Kaapstad-ruimte gekoppel word. In “Skuifeldans van ’n idoot” blyk dit dat Stella Silber bevriend is met Myra (93), die hoofkarakter uit die vorige verhaal, “Sonde van die kinders” (sien afdeling 4.2.1.2). Hierdie assosiasie wil dus vir Stella, en “Skuifeldans van ’n idoot”, geografies aan die vorige verhaal koppel, waarin die ruimtelike merker “Riebeeckstraat” tog duidelik aanwesig is, soos bespreek hierbo. Op soortgelyke wyse wil die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” hom ruimtelik identifiseer met die voorafgaande twee verhale, “Op soek na ’n somer” en “Brand”, vanweë die herhalende verskyning van sommige karakters daarin (sien afdeling 4.2.1.2). Alhoewel die karakter Matie Steenkamp haar in “Brand” klaarblyklik ná die brand in die plakkershut, waarin haar tweelingsuster dood is, uit die voete gemaak het – die slotparagraaf wil dit hê dat mense ná die tyd nog wonder oor die identiteit van die oorlewende suster (58), wat haar afwesigheid sou impliseer – bevind sy haar in “Die mense wat probeer vergeet” steeds in ’n gemeenskap wat in soortgelyke behoefte omstandighede leef, asof sy haar by gebrek aan ’n heenkome nie te ver van die plakkerskamp bevind nie of in ’n ander deel daarvan opgeneem is.

Al ruimtelike leidraad wat die leser in die verhaal “Die bleddie vark” kry, is dié wat Tiny by wyse van assosiasie verbind met ander behoefte karakters in die bundel: wanneer hy sy vark-storie begin vertel, is hy besig om “tussen die rommel rond [te] krap” (95). Binne die konteks van al die leidrade wat in die loop van die bundel gegee is ten opsigte van ruimtelike eenheid, blyk dit egter genoeg te wees om ook hierdie verhaal geografies ín of om die Happy Valley-plakkerskamp te plaas. Die strate waarin Tiny deur die rommel krap, word dan ook die strate waardeur Stenie in die reën na haar skuiling terugstap (“Op soek na ’n somer”, 35), waar Matie neersak en haar kind kry,

wat later soos 'n hond (ook in dié strate) deur 'n lorrie omgery word (“Die mense wat probeer vergeet”, 59), waar mense Saterdagoggende stoei en stamp om 'n stukkie hoenderafval vir Sondag te kry (73-74) en waar Andy voor sy ma se stoepie stilhou en met die sypaadjie aangestap kom (“Sonde van die kinders”, 74). Dit word dieselfde strate waar 'n groepie kindervriende koeldrankblikkies optel en gomsnuif (“'n Verdwaalde engel”, 18), waarop Koot Niehaber deur sy venster uitkyk op die oop stuk grond waar plakkers hulle hutte oprig (“Tomorrow’s world”, 65, 68), waar 'n hallusinerende Sollie Silber se vriende hom (“bo in die straat”) moet “platduik” en terugneem huis toe (“Skuifeldans van 'n idioot”, 86), waar toetende minibustaxi’s “hul petroldampe met die stilhou en wegtrek die lug inpomp”, waar kruidenierswaentjies “vol scrap en karton” die sypaadjies oorneem en waar daar Vrydagaande baklei word (vergelyk “Die strate sal begin bloei” in “Brand”, 47).

Op dieselfde wyse word ander ruimtelike bakens ten opsigte van mekaar geskik. Die dam waarin Charlie gaan swem (“In memoriam”, 26) en die stasie waarheen hy hardloop op soek na sy ma (28), blyk dan in dieselfde relatiewe omgewing te wees as die brug waaronder Jimmy staan en wag in “'n Verdwaalde engel” (19) en die begraafplaas waar Stephan smiddae gaan rond dwaal (proloog, 11; “Sonde van die kinders”, 83-84). Hierdie begraafplaas kan moontlik ook dieselfde (of 'n nabygeleë) begraafplaas wees as die een waarheen Theuns en sy ma gereeld met blomme gaan (“In memoriam, 32). Die “skool” waarheen Charlie, Joker en Theuns gaan (“In memoriam”, 26, 30, 32 onderskeidelik), sou dan ook betreklik nabygeleë wees aan die “skool” waarheen Stephan (blykbaar 'n jonger kind) gaan in “Sonde van die kinders” (75, 83).

Dit blyk uiteindelik dat daar wel in Benjamin se bundel sprake is van 'n gemeenskaplike geografie wat deurgetrek kan word na al die verhale in die bundel, die Happy Valley-plakkerskamp naby Kaapstad. Op hierdie manier maak die sentrale ruimtelike gegewens in die bundel 'n belangrike bydrae tot die groter eenheid wat in die werk herken kan word.¹¹ Daar is waargeneem dat die proloog 'n sentrale rol in hierdie verband speel, omdat dit die leser by wyse van oriëntasie lei om hierdie een ruimte in die hele bundel in te lees, waarna die leser dan gereeld verdere tekstuele bevestiging daarvoor kry. In sommige verhale word hierdie verband met die proloog meer eksplisiet aangedui as in ander, deurdat die geografiese inligting van die proloog daarin gedupliseer word, hetsy in die vorm van 'n straat- of buurt naam of die teenwoordigheid van “plakkerskamp” en verwante woorde in die teks. Soms kan die noue assosiasie wat karakters uit verskillende verhale met mekaar het en/of hulle soortgelyke armoedige status en leefomstandighede (sien afdeling 4.1.1.1) egter ook 'n rol speel in ondersteuning van meer eksplisiete leidrade. Hierdie bespreking rondom die groter eenheid in die bundel word vervolgens voortgesit met 'n ondersoek na die

¹¹ Sien afdeling 4.4 vir 'n bespreking van die eenhede van tyd, ruimte en handeling in die bundel. Dit word daar in verband gebring met die wet van die drie eenhede soos dit vir die Griekse tragedie gegeld het.

herhalende verskyning van sekere van die karakters in Benjamin se bundel, *Die lewe is 'n halwe roman*.

4.2.1.2 Die gebruik van oorvleuelende karakters in die bundel

Dit het in die inleiding van afdeling 4.2.1 geblyk dat die engelkarakter Angeliena haar verskyning in sowel die proloog as aan die begin van die verhaal “In memoriam” maak. Dit is een van vele herhalende karaktersverskynings in Benjamin se bundel, ’n aspek wat deur sommige resensente uitgelig word in die tyd rondom die boek se vrystelling, vergelyk Hattingh (2000) en Odendaal (2000). Hierdie “herhaalde voorkoms van personasies” (Odendaal 2000) word reeds in die proloog van die bundel voorspel of geïmpliseer en is nou te verbind met die samehangende geheel bewerkstellig deur ’n gemeenskaplike geografiese ruimte wat vir die hele bundel geld.

Deurdat ’n handvol karakters aan die einde van die proloog geïdentifiseer word as “’n paar siele” waarmee Angeliena vorentoe te doen gaan kry, word die verwagting by die leser geskep dat hierdie karakters en besonderhede rondom hulle lewens noodwendig elders in die bundel ter sprake gaan kom. Die name [Stienie]¹², Koot Niehaber, Sylvester, Stephan, Mandy en ’n karakter waarna slegs verwys word as “die vrou met die hoender op haar skoot” (11) word dus met afwagting gevul. Hierdie karakters word inleidend of ter kennismaking aangebied as verteenwoordigend van al die karakters in die bundel, ál daardie karakters wat nie in die proloog genoem word nie. Saam vorm al die karakters se doen en late dan die “lewe” waarna verwys word in die slotparagraaf van die proloog en wat die leser vorentoe rig: “Riebeeckstraat kry lewe onder my” (11). Hierdie vlugtige verwysing in die proloog na karakters wat nog in die loop van die bundel gaan verskyn, herinner nogal aan die tegniek van blokkarakterisering wat veral in sommige meer tradisionele romans voorkom. Hiervolgens dien die eerste paragraaf (of paragrawe) van die roman gewoonlik as ’n oriëntasiepunt waar karakters net kortliks voorgestel word, tipies ’n vinnige beskrywing van uiterlike voorkoms en persoonlikheid, waarna daar dan eers op die ontplooiing van die verhaal self gekonsentreer word (Smuts 1998:69), voordat die betrokke karakter(s) later in die teks meer breedvoerig uitgebou word.

Alhoewel die proloog by wyse van benoeming impliseer dat (ten minste) hierdie sestal karakters tussen tekste sal beweeg – met hulle verskyning in die proloog as eerste komponent van so ’n verhouding – verwag die leser nog nie noodwendig aan die begin van die eerste verhaal, “Die vlinder in ons familie”, dat sekere karakters ná die proloog in méérdere verhale sal verskyn nie (vergeelyk Susan se verskyning in “Op soek na ’n somer”, “Brand” en “Die mense wat probeer vergeet”, asook Koot Niehaber in “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”). Dit gaan egter

¹² Sien die res van hierdie afdeling vir ’n verduideliking omtrent die vierkantige hakies om die naam Stienie.

uiteindelik (soos spoedig sal blyk) nie net om 'n samehangende ruimte (4.2.1.1) nie, maar saamgeweef daarmee ook 'n fokus op sekere karakters binne hierdie ruimte, soms ook óór die grense tussen verhale heen. Op hierdie wyse vorm die twee deurlopende komponente in die bundel, naamlik die gedeelde geografiese ruimte en die voorkoms van oorvleuelende verhaalkarakters, 'n samehangende geheel wat deur die opheffing van verhaalgrense sou kon herinner aan die komplekse verweefdheid van volgehoue karakterlyne soos dit voorkom in 'n roman. Die doel van die ondersoek in hierdie subafdeling is om in die lig van die roman, as 'n groter, uitgebreide tekstuele eenheid, te probeer bepaal in hoe 'n mate die verskynsel van karakteroorvleueling in Benjamin se bundel as 'n eenheidskeppende middel daarby aansluit.

Verskeie karakters in *Die lewe is 'n halwe roman* maak hulle verskyning óór verhaalgrense heen. Alhoewel die proloog streng gesproke nie een van die verhale (dit wil sê een van die tien verslae oor menselewens) in die bundel is nie, speel dit 'n belangrike rol in die groter 'verhaal' van die bundel (sien die inleiding tot afdeling 4.2.1) en om die tien verhale saam te snoer tot 'n eenheid. Wanneer die proloog dan inleidend verwys na "Mandy met haar plakboek" (11) as een van die karakters wat vorentoe ter sprake sal kom, het die leser meer tot sy beskikking as net haar naam, want die woorde "met haar plakboek" wil reeds iets meer omtrent die karakter meedeel, 'n vroeë assosiasie skep waarmee die leser haar kan identifiseer. Die verwagting word geskep dat die leser vorentoe weer van hierdie plakboek te wete mag kom en dalk sal uitvind wat daarin is – die leser word dus gelaat met iets van 'n geheim rondom hierdie plakboek, wat net opgelos kan word wanneer die bundel verder gelees word. Hiervoor hoef die leser egter nie lank te wag nie, want die eerste verhaal, "Die vlinder in ons familie", draai juis rondom Mandy. Spoedig word die leser se beeld van "Mandy met haar plakboek" aangevul deur nuwe inligting, soos haar ouderdom, "My antie Agnes het 'n dogter van so agt-en-twintig jaar oud. 'n Mooi vrou [...] Mandy is haar naam..." (12) (die ek-verteller hier kom ter sprake in afdeling 4.3), haar sonnige persoonlikheid, soos in "Soggens kom dans Mandy, nadat sy uit haar bed uit opgestaan het, al om die tafel waar ons reeds besig is met ons toast en tee" (13), maar ook haar verstandelike gebrek, dat sy 'n jong kind is wat leef in 'n ouer liggaam, vergelyk "maar [Mandy] het in my antie Agnes se oë nog nie die ouderdom van twaalf bereik nie. Dis ook hoekom sy nooit toegelaat het dat Mandy hoër as standerd vyf leer nie" (13) en "Eendag [...] hoor ek dat een van hul susters, soos Mandy, nooit werklik grootgeword het nie" (15). Die leser maak ook kennis met die donker kant van Mandy se familie, naamlik dat haar oom Millie haar seksueel misbruik. Midde-in haar deurmekaar wêreld word haar plakboeke egter 'n bron van ontvlugting, waarin sy kan fantaseer en haar geheime kan koester: "[Mandy] wys my al die koerantknipsels en foto's wat sy oor die jare in haar plakboeke versamel het. Sy wys my 'n foto van Michael Jackson en fluister in my oor dat sy wéét dat hy aan sy gesig laat sny het ... Later kom sit sy weer langs my op die bed en ons blaai verder deur haar boeke. Sy

wys my die foto van die swart man met 'n middelpaadjie in sy hare" (15-16). (Laasgenoemde, as 'n verwysing na Nelson Mandela, kom ter sprake in afdeling 4.1.1.2.) Die neutrale "plakboek" (11) van die proloog word dan in "Die vlinder in ons familie" binne spesifieke omstandighede geplaas waar dit 'n gelaaide inhoud kry, sentraal binne die onskuldige Mandy se tragiese verhaal. Op hierdie manier is daar dan sprake van 'n progressie rondom die figuur Mandy oor die grense van die proloog en die eerste verhaal in Benjamin se bundel. Die leser maak stuksgewys kennis met die karakter agter die naam en die lewe agter haar plakboek.

Op soortgelyke wyse word daar ook 'n band tussen karakters in die tweede en derde verhale in die bundel, "'n Verdwaalde engel" en "In memoriam" blootgelê. In "'n Verdwaalde engel" maak die leser kennis met Jimmy, 'n seun wat snags deur sy pa gemolesteer word en hom onder invloed van sy vriende tot prostitusie wend. Hierdie vriende word duidelik in die verhaal geïdentifiseer: "Hy, Petta, Joker, Charlie en ou fênsie Theuns werk altyd as 'n span saam" (18), sodat wanneer hierdie vier name weer in die volgende verhaal, "In memoriam", opduik as opskrifte tot elk van die vier afdelings of "hoofstukkie" van dié verhaal, besef die leser dat daar 'n noue band tussen hierdie twee verhale bestaan. Dit word dan duidelik dat dieselfde vriendekring in die loop van hierdie opeenvolgende verhale ter sprake is en dat daar eintlik vyf aparte maar parallelle verslae gelewer word: In "'n Verdwaalde engel" word gefokus op Jimmy as die hoofkarakter, terwyl die aandag in "In memoriam" weer val op sy vriende as die hoofkarakters van daardie verhaal, telkens aangebied uit die perspektief van die vyf seuns. Aangesien hierdie vyf karakters in "'n Verdwaalde engel" (18) geïdentifiseer word as 'n vriendekring, hou dit in dat Jimmy ook in die verhaal "In memoriam" in te lees is wanneer daar in enige deel van hierdie verhaal na een van die vier seuns se vriende verwys word. As die verteller dan aan die begin van "In memoriam" rapporteer dat Angeliena "die seuns" sit en dophou het waar hulle aan die gomsnuif was (26), sluit dit Jimmy in, alhoewel sy naam nooit in hierdie verhaal genoem word nie – die leser het immers reeds in die vorige verhaal, "'n Verdwaalde engel", gelees dat Jimmy en sy vriende geld verdien deur stukke yster en koeldrankblikkies op te tel en by 'n skrootwerf in te gee, waarvan hulle onder andere "houtgom [koop] om te snuif" (18). Jimmy sou dan ook moontlik in "In memoriam" in te lees wees waar Charlie as verteller in afdeling I na sy vriende verwys: "Ons speel tussen die gras wegkruipertjie, ek en *my vriende*" (27) en "Party dae het van *my vriende* [...] 'n klip na hom [Charlie se pa] gegooi net om hom te sien opkyk" (27, *my kursivering*).

Jimmy sou ook geïmpliseer kon word in afdeling II van hierdie verhaal, waar Petta as fokalisator optree: "Dit was 'n Oukersaand in ons huis, soos ook in die huise van al *my vriende*" ... "Al *my pèlle* het daardie Kersfees geskenke gekry" (30, *my kursivering*). In laasgenoemde gedeelte word die name Charlie en Theuns boonop genoem, sodat Jimmy ook moontlik binne hierdie konteks ter

sprake kan wees vanweë sy noue assosiasie met hierdie karakters in “’n Verdwaalde engel”. Jimmy se teenwoordigheid word blykbaar ook geïmpliseer in afdeling IV van “In memoriam”, waar Theuns oor sy vriende besin in “As mens vir die eerste maal hoërskool toe gaan, is dit ook die tyd dat jy jou vriendekring ’n bietjie regskeel; uitsoek wie waar pas en wie nog vorentoe vir jou die moeite werd is” (32). Hiermee wil Theuns te kenne gee dat hy op ’n stadium van sy ou vriendskappe in heroorweging geneem het. Aangesien Charlie in afdeling I van die verhaal laat blyk dat hy die volgende jaar hoërskool toe gaan, en Theuns se vriende (waarvan Charlie een is) waarskynlik van dieselfde ouderdomgroep is, sou die leser moontlik ’n verwysing na onder andere Jimmy hier kon inlees. In afdeling IV van die verhaal is dit ook interessant om te let op ’n paar aanduidings dat Theuns en sy ma blykbaar finansiële ’n bietjie beter af is, alhoewel hulle beslis nie welaf is nie, vergelyk die woorde “ons groot huis” (32) en die feit dat daar ’n leë agterkamer is wat dan boonop deur ’n loseerder ingeneem word. Hierdie voorregte vind skynbaar hul pad na “’n Verdwaalde engel”, waar spesifiek verwys word na “ou fênsie Theuns” (18) om hom sodoende op ’n manier van die ander seuns te onderskei. Hierdie etiket wat aan Theuns geheg word, maak eers sin wanneer ’n mens die verbintenis met “In memoriam” maak.

Dit mag egter ook wees dat die weglating van Jimmy se naam uit “In memoriam”, en dat hy daar hoogstens by implikasie genoem word, sinspeel op ’n versweë aspek van die seuns se vriendskap, soos dat alhoewel Jimmy die ander vier seuns as nabye vriende beskou, hy dalk volgens hulle op die rand van hulle vriendekring beweeg as ’n mindere lid. Só beskou, word die ander vier seuns se voorstel aan Jimmy om onder die brug te wag totdat ’n motor hom oplaai, miskien iets soos ’n toets waaraan hulle hom wil meet of selfs ’n streep waaraan ’n niksvermoedende Jimmy deelneem.

Vanuit die perspektief van die verhaal “In memoriam” sou die leser, terugskouend op “’n Verdwaalde engel” egter sekere aspekte wat gegeld het ten opsigte van Jimmy, wil toepas op die lewens van Charlie, Petta, Joker en Theuns, aangesien hulle tog in dieselfde vriendekring beweeg, ongeag die aard van Jimmy se verhouding met die ander vier. In “’n Verdwaalde engel” word ’n sombere prentjie rondom Jimmy se lewe geskep, waarin seksuele misbruik, prostitusie en dwelmverslawing ’n rol speel. Soos genoem, bied die openingsin van “In memoriam” (26), maar ook die verhaal “’n Verdwaalde engel” self (18), bevestiging dat hierdie vyf vriende saam gomsnuif. Daar kan dus in die lig van Jimmy se tragiese huislike en sosiale omstandighede (en uiteindelik in konteks van die groter tema van sosiale gebrokenheid en ellende in die bundel) die verwagting wees van soortgelyke tragiese omstandighede met betrekking tot die ander seuns – ’n vermoede wat byvoorbeeld bevestig word in “In memoriam”, afdeling II, waar Petta te doen het met gesinsgeweld. Daar bestaan dan die moontlikheid dat Jimmy se vriende (of sommige van hulle) ook ingetrek is in die valse ontvlugting wat die wêreld van prostitusie bied. Volgens “’n

Verdwaalde engel” is dit tog Jimmy se vriende wat hom met prostitusie in kontak bring: “Van dié pëlle het ook al vir Jimmy vertel van ’n ander manier om gou geld te maak” (19). By wyse van assosiasie kan dit dan ’n vermoede word wat die vier seuns te midde van ander sosiale gebreke op die agtergrond in “In memoriam” vergesel, óór verhaalgrense heen. Op hierdie manier wil die persoonlike omstandighede van die vyf individue eintlik oor en weer en oor die loop van verskillende verhale kommentaar lewer op hulle omstandighede as geheel.

’n Verdere interessante verskynsel wat die aandag trek in “In memoriam”, is die samehang tussen die vier afdelings waarin die verhaal opgedeel is – ’n waarneming wat ook geld ten opsigte van die aparte afdelings in die verhale “Die mense wat probeer vergeet”, “Tomorrows’ world” en “Sonde van die kinders”, soos nog vorentoe in hierdie afdeling sal blyk. Vanselfsprekend word die vier afdelings van die verhaal (soos genoem) met mekaar verbind deur die band van vriendskap tussen die seuns – die gebruik van tekstuele merkers soos “my vriende” en die name “Theuns” en “Charlie” in afdeling II getuig van so ’n interaksie. Maar daar is ook byvoorbeeld ’n minder opsigtelike band tussen afdelings I en II. In die eerste afdeling van die verhaal (Charlie se perspektief) dra Charlie en sy pa sy ma se klerekas buitentoe waar hulle dit aan die brand steek, as ’n simboliese gebaar nadat sy besluit het om haar goed te vat en uit hulle lewens te loop, ’n tragedie wat diepe pyn en verwarring by die jong Charlie skep. Dit is dan interessant om ’n, blykbaar terloopse, verwysing na hierdie kas in afdeling II van die verhaal te vind: “Charlie het nie op hom laat wag nie en sy geskenk uit sy ma se kas loop steel om vir ons te wys” (30). Hierdie sin verteenwoordig dan iets van ’n moment uit daardie tyd vóór die ontugtering, toe Charlie nog ’n toevlug in sy ma gehad het en sy sterk liefdesband met haar die kern was waarin sy jong lewe geanker was. In hierdie opsig hang daar dan, deur middel van ’n soort terugskouende voorkennis, ’n wolk oor hierdie opgehaalde moment, wat die leser moontlik vul met medelye vir ’n onskuldige kinderlewe wat op die punt staan om vir altyd te verander.

Stienie is ’n ander karakter wat in verskillende verhale in Benjamin se bundel verskyn. Haar lewe word nou geassosieer met dié van ’n ander karakter, Koot Niehaber, in wie se diens sy staan – ’n assosiasie wat bevestig word in die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”, soos vervolgens sal blyk. Wanneer die leser in die openingsparagrafe van die verhaal “Op soek na ’n somer” vertel word van ’n vrou wat in die koue, reënerige oggend haar huisie verlaat, terwyl die naam “Koot Niehaber” laer af op dieselfde bladsy verskyn (“Sy’s vanaand nie regtig moeg nie, maar om heeldag vir die kreupel Koot Niehaber reg te staan, put jou tog uit” (35)), roep dit die aandag van die leser dadelik terug na twee reëls in die proloog: “Susan wat op ’n wintersoggend haar skuiting verlaat om vir die verlamde Koot Niehaber sy glas melk aan te dra” (11, my kursivering). Dit wil dus voorkom of die vrou waarvan in “Op soek na ’n somer” gepraat word, die

karakter Susan moet wees, want só wil die proloog haar eien – as iemand wat na Koot omsien. Daar duik egter nou ’n probleem op. Die naam van hierdie vroulike karakter word aanvanklik in die verhaal verswyg, terwyl daar telkens bloot na haar verwys word as “sy”. Wanneer hierdie “sy” – wat volgens die proloog Susan sou moes wees – uiteindelik op die vierde bladsy van die verhaal deur die karakter Sylvester op haar naam aangespreek word, en haar identiteit so geopenbaar word, blyk dit dat haar naam *Stienie* is, en nie Susan nie: “Jy moet vra, Stienie, as jy iets nodig het” (38). In totaal word die naam “Stienie” in hierdie verhaal 36 keer opgehaal in verwysing na die vroulike hoofkarakter, waarvan 27 keer deur Sylvester, vier keer elk deur die verteller en Stienie self, asook een keer deur die karakter Susan (later meer oor Susan). Boonop berig hierdie selfde verhaal, “Op soek na ’n somer”, ook dat “sy [...] haarself vroeër vanmiddag reeds aan ’n stukkie ingelegde kerrievis gehelp [het] by die Niehabers” (36) en dat sy aan die karakter Sylvester sê, “nou werk ek sommer hier oorkant Riebeeckstraat by die Niehabers. [...] Die meneer is in ’n rystoel” (43) – die bevestiging dus van ’n werksverhouding met die karakter Koot van die proloog. Daar is nou rede om te vermoed dat die proloog ’n skryffout bevat, want die werkgewer-werknemer-assosiasie wat in die proloog tussen Koot en ’n karakter genaamd Susan bestaan, word verskeie kere in “Op soek na ’n somer” weerspreek. So ’n vermoede veronderstel dus die vervanging van die naam “Susan” in die proloog met “Stienie”.

Verdere ondersteuning hiervoor is te vind in die verhaal “Tomorrow’s world”. Hierdie verhaal fokus op die Niehaber-huishouding, sodat daar dus ’n onderlinge band met “Op soek na ’n somer” en die proloog is. Ook hiér blyk dit dat die naam van Koot se werknemer *Stienie* is, en nie Susan nie, vergelyk “Stienie sal nou enige tyd sy koffie bring en dan sal hy haar vra om die koevert later vanmiddag poskantoor toe te vat” (70), “Stienie is reeds weg huis toe...” en “Maar Stienie kom nie Saterdag in nie...” (72). (Die herhalende verskyning van die karakter Koot in hierdie verhaal kom spoedig aan bod.)

My gevolgtrekking is dat die naam “Susan” in die proloog wel ’n skryffout is en dat die leser dit moet vervang met Stienie. Die basis van my betoog (soos hierbo gevoer) is dat die teks buitekant die proloog, spesifiek die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”, eksplisiet aandui dat die karakter wat vir Koot werk se naam “Stienie” is. Verder sal dit ook blyk dat “Susan” wel die naam van ’n ander karakter in die bundel is, maar dat sy nooit in ’n werksverhouding met Koot Niehaber staan nie; trouens, Susan word in die bundel voorgestel as ’n vriendin van Stienie (sien later in hierdie afdeling). Wanneer daar in die vervolg na Stienie se teenwoordigheid in die proloog verwys word, sal haar naam tussen vierkantige hakies geplaas word om aan te dui dat die oorspronklike teks op daardie plek verskil van die gegewens in “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”. Die punt onderliggend aan die identifisering van hierdie skryffout bly steeds

dat die karakter Stienie verbind word met sowel die proloog as die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”, met ander woorde, die bevestiging dat sy haar verskyning óór verhaalgrense heen maak.

’n Paar sake wat in die proloog in verband met [Stienie] vermeld word, is ook hier van belang. Die proloog noem onder andere dat [Stienie] haar skuing “op ’n wintersoggend [...] verlaat”, terwyl “Op soek na ’n somer” – die titel wil op sigself reeds die teenwoordigheid van winter, hetsy fisies óf emosioneel (sien afdeling 4.1.1.1.1), impliseer – die prentjie teken van ’n vrou wat in die oggend die winterkoue en reën moet trotseer op pad werk toe, vergelyk “Die flappe van haar oopknooptrui [...] is styf om haar lyf gedraai om die ergste koue en nattigheid uit te hou” (35). Boonop is daar later in “Op soek na ’n somer” ’n verwysing na die jaargety, naamlik “Toe klim sy weer op hom, en ry met hom deur die wintersnag” (45). Hierdie aspek wil die argument versterk dat die proloog in werklikheid na Stienie verwys en dat die verskyning van “Susan” daar foutief is. Hierdie argument word nog verder versterk deurdat Stienie in “Op soek na ’n somer” gekoppel word aan die melkdrankie waarvan in die proloog gepraat word (“om vir die verlamde Koot Niehaber sy glas melk aan te dra” (11)) deur middel van die woorde “’n Glas warm melk elke halfuur” in ’n gedeelte waar Stienie juis haar indrukke rondom Koot weergee (35). Beide hierdie gedeeltes word later met die verhaal “Tomorrow’s world” verbind, waar ’n gefrustreerde Koot sukkel om sy roman klaar te skryf: “Hoe graag sou hy nie nou uit sy rystoel wou opstaan en vir homself ’n glas warm melk in die kombuis loop maak nie” (72), terwyl dit selfs ter sprake kom in die romanteks voor hom op die rekenaarskerm, vergelyk “*Hy wou uit die bed opstaan [...] en vir hom loop melk warm maak*” (70). Op hierdie manier is die duidelike verband tussen die proloog en die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world” nogmaals versterk.

Daar is reeds genoem dat die naam van Stienie se werkgewer, “Koot Niehaber”, in die proloog genoem word. Ook hierdie karakter maak sy verskyning in, naas die proloog, die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world”. Uit die proloog blyk dit dat die karakter Koot Niehaber ’n gestremde persoon is, vergelyk “die verlamde Koot Niehaber” (11). Wanneer Koot se naam weer opduik in die verhaal “Op soek na ’n somer” (“om heeldag vir die kreupel Koot Niehaber reg te staan” (35)), word hierdie aspek van sy lewe bevestig in die woord “kreupel” sowel as in Stienie se gesprek met Sylvester, vergelyk “Die meneer is in ’n rystoel” (43), inligting wat dui op die verlies van die gebruik van sy bene. Stienie verwys, in haar medelye met hom vanweë sy fisiese gebreke, ook na Koot se hande: “Die arme man kan skaars sy hande behoorlik gebruik” (35). Aan die begin van afdeling II van “Tomorrow’s world” val die aandag juis op die beperkte funksionering van Koot se hande waar hy by sy rekenaar werk, vergelyk “Pynlik stadig beweeg sy vingers oor die sleutels. Dis hel om so stadig te tik, maar die gebruik van sy vingers aan sy regterhand is al wat hy

oorhet” (70). So win die leser uit verskillende verhale inligting rondom Koot se liggaamlike toestand in. In “Op soek na ’n somer” kom die leser nie uit Stenie se perspektief agter wat die oorsaak van Koot se verlamming was nie. Wat sy wel laat val, is ’n aanduiding dat daar vroeër in sy lewe tragiese omstandighede moes gewees het wat hom gestremd gelaat het: “En om te dink dat hy nie so gebore is nie” (36). Hierdie verswyging van inligting is deel van ’n vertragingstegniek wat die omstandighede rondom Koot se verlamming vir die res van die verhaal in die lug laat hang, net om dan wel later in die bundel tot oplossing te kom in die verhaal “Tomorrow’s world”: “...die gebruik van sy vingers aan sy regterhand is al wat hy oorhet *ná die dun lem die agterkant van sy nek deurboor het*. Dit ná maande en maande se terapeutiese oefeninge in ’n swembad om hom weer mens te maak” (70, my kursivering). So kom die leser dan in ’n ander verhaal te wete dat ’n gewelddadige voorval die oorsaak van Koot se gestremde toestand is en dat dit gepaard gaan met ’n lang pad van aanpassing en herstel. Die leser kan hieruit wys word wat die *wat* en die *hoe* rondom Koot se gestremdheid is, maar nog nie wat die omstandighede was *waarin* dit gebeur het nie. Om sin te maak van die omstandighede waarin die ongelukkige messteek-voorval plaasgevind het, moet die leser ’n verband lê tussen die twee afdelings waaruit die verhaal “Tomorrow’s world” bestaan. Dit beteken dat die volledige prentjie rondom Koot se beserings oor die loop van verskillende verhale opgebou word. So ’n geleidelike kennismaking met ’n karakter, waar die skrywer van vertraging gebruik maak om spanning rondom die karakter se omstandighede op te bou, is ’n skryfstrategie wat ’n mens eerder in die roman as die kortverhaal sou aantref.

Wanneer die naam “Koot Niehaber” aan die begin van afdeling I van “Tomorrow’s world” opduik, en die leser besef dat hierdie karakter nou self as fokalisator optree, roep dit outomaties die verhaal “Op soek na ’n somer” in herinnering, spesifiek ook daardie aspekte rondom die karakter Koot wat vanuit Stenie se perspektief verswyg is en dus nog oplossing soek. Daar is ’n definitiewe aanduiding in “Op soek na ’n somer” dat Stenie, as ’n werknemer van Koot, kennis dra van ’n ongespesifiseerde gebeurtenis in die Niehaber-huishouding, soos skyn uit haar woorde aan Sylvester: “‘Helse ding wat daar in daardie huis gebeur het’” (43). Juis aangesien die fokus in “Tomorrow’s world” op die Niehabers as hoofkarakters val, en veral Koot se perspektief op sy wêreld dan aan die beurt kom, skep dit die verwagting by die leser dat hierdie verhaal lig sal werp op Stenie se misterieuse woorde.

Dit word gou duidelik dat die gebeure in afdeling I van “Tomorrow’s world” chronologies afspeel vóór die gebeure in die verhaal “Op soek na ’n somer” en dat dit met ander woorde ’n tydstep vóór Koot se verlamming verteenwoordig. Dit word ondersteun deur die sprong van amper drie jaar tussen die datums wat bo-aan die twee afdelings van die verhaal gegee word – vergelyk die openingsin, “Dié oggend het Koot Niehaber opgestaan, die bad vol water getap [...] en ingeklim”

(65), en laer af op die bladsy, “Koot het kombuis toe geloop” (65), soos ook op die volgende bladsy, “In sy slaapkamer skop hy die boeke [...] onder die bed in” (66). Daar is geen teken in afdeling I van die gestremde Koot van “Op soek na ’n somer” wat afhanklik is van hulp met fisiese take nie. Hierdie gegewe laat die vermoede dat die verteller, deur middel van ’n terugflits, op die punt staan om die tragiese moment te onthul wat Koot se lewe vir altyd verander het, moontlik die “helse ding” (43) waarna Stienie verwys het. Die eerste afdeling van “Tomorrow’s world” eindig dan ook met ’n tragiese klimaks: Koot en sy vrou, Estelle, is betrokke in ’n rusie waarin hulle lelik handgemeen raak. Die gebeure word egter onderbeklemtoon aangebied en dit wil eers behoorlik sin maak wanneer dit saam met die tweede afdeling van die verhaal beskou word, waar die verteller weer fokus op die gestremde Koot. Die vermoede ontstaan nou dat Koot se vrou vir sy verlamming verantwoordelik was, want in die verwarde toneel aan die einde van afdeling I blyk dit dat iets tussen hulle skielik en onverwags skeefgeloop het: “Wat volgende gebeur het, is vir Estelle nie heeltemal duidelik nie. Sy moes na Koot geklap het. En hy moes teruggeslaan het. Dit moes alles in die verligte kombuis gebeur het, want sy het hom daarheen gevolg [...]. Toe sy by die badkamer instorm, was daar bloed aan haar hande” (69-70). Die kort sinne in hierdie gedeelte en die twyfel wat uitgespreek word in woorde soos “nie heeltemal duidelik nie” en die herhaalde “moes”, verleen ’n gevoel van skok en onwerklikheid aan die gebeure, sodat die teks eintlik wil impliseer dat iets grotesks daar gebeur het. Boonop wil ’n mens willekeurig die verwysing na ’n mes, wat Koot se nek deurboor het (70, afdeling II), koppel aan die woord “kombuis” (70, afdeling I), wat hier amper onskuldig gegee word asof dit net ’n terloopse opmerking is. Só ’n tragiese verloop van gebeure blyk dan ’n oplossing te bied vir die oorsaak van Koot se verlamming en strook ook met Stienie se verwysing in “Op soek na ’n somer” na ’n verskriklike voorval in die Niehaber-woning. Dit word dan hieruit duidelik dat die omstandighede rondom Koot se gestremdheid nie volledig is voordat inligting uit verskillende verhale met mekaar in verband gebring word nie. Dit is eers wanneer die verhale “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world” gelees word as twee dele van dieselfde verhaalkonteks dat ’n geheelbeeld rondom sy tragiese omstandighede vorm aanneem. Hierin is dit ook duidelik dat die twee afdelings waaruit die verhaal “Tomorrow’s world” bestaan, op vernuftige wyse met mekaar omgaan om vorm aan die gebeure te gee. Die spel met chronologie dra by tot die opbou van afwagting oor die betrokke verhale heen. Dit word moontlik gemaak deur die kortverhaalgenre: die berekende plasing van die verhale binne die konteks van ’n bundel.

’n Ander aspek van Koot se lewe wat tussen verhale ter sprake kom, is dat hy hom besig hou met skryfwerk. Dit blyk reeds in “Op soek na ’n somer” dat hy baie tyd by sy rekenaar deurbring, vergelyk “...terwyl hy heeldag voor sy skerm [...] sit en tik” (35) en “Hulle [die rykes, waarvan Koot in Stienie se oë een is] kan dit bekostig om heeldag voor computers te sit” (36). Stienie erken ook hier dat sy “[dit] geniet [...] om sy stories vir hom te loop pos” (36). Die verhaal “Tomorrow’s

world” verwys ook direk na Koot se skryfwerk, maar vanuit sy perspektief, vergelyk “Koot sit voor sy rekenaar. Vandag moet hy hierdie roman voltooi” (70) en “Hoe graag sou hy deur die nag aan die storie wou werk sodat hy dit môreoggend gereed kan hê om te pos” (72). ’n Gedeelte uit Koot se roman word selfs op bladsye 70 tot 72 vir die leser weergegee.

In terugskoue oor hierdie bespreking van die herhalende verskyning van die karakters Stienie en Koot in die bundel, word dit duidelik dat hulle (soos in die geval van Mandy hierbo) ook gaandeweg ’n soort karakterontwikkeling oor die loop van twee verhale ondergaan, in die sin dat die leser hulle van verhaal tot verhaal steeds beter leer ken – soortgelyk aan die skep van afwagting rondom karakters soos dit tussen hoofstukke in dieselfde roman aangetref word. Aspekte van die karakters se persoonlike omstandighede word geleidelik bekend gemaak, sodat die mense wat ágter die name staan, lewe kry as individue wat ook in verhoudings met ander individue staan. Dit het uit hoofstuk 2 (afdeling 2.1.2) geblyk dat karakterontwikkeling in die roman ’n belangrike kategorie in die prosateorie is.

In “Op soek na ’n somer” is die [Stienie] van die proloog nie meer net ’n naam wat ’n glas melk vir ’n verlamde man aandra nie (11): sy dra saam met haar ’n verlede vol swaarkry. Sy is onder andere deur haar man mishandel en moes tronkstraf uitdien vir sy dood (41). Dit word duidelik dat Sylvester deel is van daardie verlede en dat daar ’n persoonlike band tussen hulle twee is. Daar is ook in die bundel sprake van ’n werkgewer-werknemer-verhouding tussen Stienie en Koot. Hierdie verhouding word gaandeweg meer uitvoerig omskryf, waardeur meer inligting rondom haar as karakter bekend word. Aanvanklik meld die proloog slegs dat Stienie vir Koot werk, maar in “Op soek na ’n somer” kom besonderhede rondom hulle interaksie aan die lig. Dit blyk dat Stienie moeite ondervind met haar werkgewer, dat haar werk baie veeleisend kan wees: “om heeldag vir die kreupel Koot Niehaber reg te staan, put jou tog uit. En soms kan die ou bliksem ook dêm lekker moedswillig wees. ’n Glas warm melk elke halfuur terwyl hy heeldag voor sy skerm [...] sit” (35). Dit herinner aan die negatiewe inhoud van die woorde in die proloog, “om [...] sy glas melk *aan te dra*” (35, my kursivering). Stienie se werk frustreer haar dus. Maar Stienie het ook medelye met Koot se situasie as ’n gestremde persoon, vergelyk “Die arme man kan skaars sy hande behoorlik gebruik. Siestog, die lewe is ook nie altyd fair met ’n mens nie. En om te dink dat hy nie so gebore is nie, moet dit vir hom ekstra moeilik maak om soggens op te staan en aan te gaan met sy lewe” (35-36). Vir Stienie is daar ook ’n ligter kant aan hulle werksverhouding: “Maar sy geniet dit om sy stories vir hom te loop pos, asook om allerhande los dingetjies vir hom te doen. Hy’s nie regtig so ’n sleg stuk mens nie. Hy moet net die briefies tik en aan haar verduidelik waar sy wat moet kry dan kry sy dit vir hom” (36). Stienie se gemengde gevoelens jeens Koot – wat sy van hom as persoon dink en hoe sy dit ervaar om vir hom te werk – gee dimensie aan hulle werksverhouding en

terselfdertyd word haar pligte as werknemer ook nader omskryf. Stienie se indrukke in “Op soek na ’n somer” rondom Koot dra natuurlik ook weer by tot die vorming van sý karakter in die bundel. Die opmerkings oor Koot in “Op soek na ’n somer” dien as ’n vroeë tekening van sy karakter en sy omstandighede, wat weer opgeroep word wanneer dit blyk dat Koot ’n hoofkarakter in “Tomorrow’s world” is. In hierdie verhaal ervaar die leser hom vanuit sy eie perspektief, sodat ’n meer intieme beeld van hom vorm aanneem, waar sy eie frustrasies en emosies ter sprake kom. In die lig van sy eie perspektief op sy omstandighede, sy frustrasie met sy gestremdheid en sy worsteling en verlangete rondom die vervreemding van sy vrou, kan die Koot Niehaber wat Stienie in “Op soek na ’n somer” beskryf, by terugskoue in ’n nuwe lig beskou word, naamlik dat die moeite wat Stienie met haar werkgewer ondervind, sy moedswilligheid, uiteindelik ’n refleksie is van sy eie pyn en frustrasie as produk van sy ongelukkige lewensomstandighede – hy kanaliseer sý frustrasies na Stienie. Die leser het intussen ’n beter begrip vir die mens Koot gekry: hy sukkel om die werklikheid van die tragiese gebeure wat sy lewe verander het te aanvaar (sien afdeling 4.1.3). Op hierdie manier vul die verskynings van Koot in “Op soek na ’n somer” en “Tomorrow’s world” mekaar aan en ondergaan sy karakter en sy verhouding met Stienie dan ontwikkeling. Hulle is nou veel meer as net twee onbekende name wat in die proloog verskyn. Hierdie faset illustreer nogal mooi hoekom die afbakening van Benjamin se bundel as ’n kortverhaalbundel problematies is. Die ontwikkeling wat plaasvind rondom karakters soos Koot en Stienie herinner eerder aan die karakterontwikkeling wat in die roman aangetref word (sien 2.1.2) en daarom skep die bundel die indruk dat dit in die rigting van ’n roman beweeg.

Koot se vrou, Estelle Niehaber, kom ook in verskillende verhale in die bundel voor. Die eerste verskyning van haar naam is reeds aan die begin van die verhaal “Op soek na ’n somer”, waar Stienie na Koot se rekenaar verwys met ’n term wat sy van Estelle gehoor het: “terwyl hy heeldag voor sy skerm, soos nooit Estelle dit noem, sit en tik” (35). Later in die verhaal bevestig Stienie dat Estelle Koot se vrou is wanneer sy aandui dat sy by “die Niehabers” werk en dan albei se name gee – “Koot en Estelle Niehaber” (43) – en vir ’n oomblik op Estelle self fokus met “Die vrou werk bedags” (43). Haar naam verskyn egter weer in die verhaal “Tomorrow’s world” en hierdie keer tree sy ook as fokalisator op, alhoewel die hooffokus in die verhaal op Koot val. In afdeling I van hierdie verhaal blyk dit dat Koot en Estelle van bed en tafel geskei is, vergelyk “Hy en sy vrou, Estelle, slaap nie meer by mekaar nie” (66), sowel as “Vandat Estelle nie meer kook nie” en “Sy maak saans vir haarself ’n pot tee en gaan na haar kamer om TV te kyk of te werk” (67). Dit is duidelik dat die vervreemde man en vrou bymekaar verby leef. Oor die laaste paar bladsye van afdeling I val die fokus meer gereeld op Estelle. Sy is betrokke in ’n gewelddadige uitval met Koot, waarna sy bloed van haar hande probeer afwas en vroegoggend in haar motor klim en wegry (70). Estelle figureer in ’n mindere mate in afdeling II van “Tomorrow’s world”, nie as fokalisator nie,

maar veral as die objek van Koot se verlange – sy is ’n karakter in die roman wat hy probeer klaarskryf (vergelyk 71). Aan die einde van die verhaal duik sy nog vir oulaas op as dit blyk dat sy, ná Koot se verlamming, steeds in dieselfde huis bly. Dít klop met die omstandighede in “Op soek na ’n somer”, waar Stienie juis bevestig dat sy en Estelle kontak het, vergelyk die genoemde gedeelte “sy [rekenaar]skerm, soos nooit Estelle dit noem” (35). Wat in geheel uit Estelle se verskyning in hierdie twee verhale blyk, is dat sy as karakter groei in die sin dat daar aanvanklik afstandelik na haar verwys word as ’n bykarakter in “Op soek na ’n somer”, terwyl die perspektiefverskuiwing in “Tomorrow’s world” na haar en Koot as fokalisators die aandag laat val op haar persoonlike omstandighede en optrede as ’n individu binne ’n huweliksverhouding, al val die hooffokus in hierdie verhaal op haar man, Koot. Met ander woorde, hierdie verskuiwing in perspektief maak dit vir die leser moontlik om haar as karakter in “Tomorrow’s world” van naderby te leer ken, terwyl dit nie moontlik was in “Op soek na ’n somer” waar sy nie ’n sentrale karakter is nie. Sodoende vind daar in die bundel ’n ontwikkeling plaas, oor verhaalgrense heen, in die leser se waarneming van die karakter Estelle.

Die karakter Sylvester, wat reeds vroeër in hierdie afdeling gemeld is, maak ook sy verskyning in verskillende verhale in *Die lewe is ’n halwe roman*. Die proloog verwys na ene “Sylvester wat met sy dooie pyp tussen sy tande in die reën aangestap kom” (11). Hierdie karakter kom daarna ter sprake in die verhaal “Op soek na ’n somer”, waar die klem wat in die proloog op sy pyp geplaas word, uiting vind in twee verwysings na sy rokery, éérs uit Stienie se perspektief, vergelyk “hy rook baie, en hou daarvan om saans laat alleen in die kombuisie regop te sit terwyl hy rook” (38) en later komende van Sylvester self: “Ek wil nog rook en dan spoel ek sommer die bekere ook uit” (42). Soos iemand wat altyd rookgoed byderhand het, bied Sylvester sy eie vuurhoutjies aan as hy sien hoe Stienie sukkel om die stofie met haar nat vuurhoutjies aan te steek (38). Alhoewel die woord “pyp” nooit in “Op soek na ’n somer” gebruik word nie, weet die leser aan die hand van die proloog dat Sylvester ’n pyp rook. Op hierdie manier bewerkstellig die skrywer ’n definitiewe interaksie tussen hierdie verhaal en die proloog, want die feit dat die proloog van ’n pyp praat, beïnvloed die leser se visualisering van die karakter Sylvester direk: hy rook nie bloot in “Op soek na ’n somer” nie, hy trek aan ’n pyp.

Soos met die vroulike hoofkarakter, word Sylvester se naam aanvanklik in “Op soek na ’n somer” verswyg. Alhoewel sy naam in hierdie verhaal vir die eerste keer prominent op bl. 41 verskyn, wanneer Stienie hom direk aanspreek (“Jou broer was nooit ’n man vir my nie, Sylvester”), is hy reeds ’n aktiewe karakter van bl. 36 af, waar vertel word van ’n man wat onder Stienie se afdakke vir haar in die reën staan en wag. Die verteller lig hier net effens die sluier oor die identiteit van die persoon deur na sy voorkoms maar ook, uit Stienie se perspektief, na sy karaktertrekke te verwys:

“Sy effens krom skouers, die hande wat in die baadjiesakke gesteeek is. Altyd die ou baadjie, ongeag die weer. Die sak klere by sy voete. Ja, dis hy [...]” (36-37) en “Hy antwoord nie. Sy verwag ook nie regtig dat hy dit moet doen nie. Dis hoe sy hom oor die jare leer ken het. [...] As jy hom ’n beker tee aanbied en hy het lus vir koffie sal hy nie die tee weier nie. Dis maar die soort mens wat hy is” (37). In die loop van die verhaal blyk dit ook dat Stienie met Sylvester se broer getroud was en dat hy dus haar swaer is (41). Op hierdie wyse neem die karakter Sylvester geleidelik vorm aan (soos reeds genoem, eerder ’n eienskap van die roman as die kortverhaal) en is hy nie bloot net meer iemand wat in die proloog in die reën aangestap kom nie. “Op soek na ’n somer” bou dan in effek voort op die aksie in die proloog, want Sylvester kom nou, by terugskoue, in die reën aangestap met krom skouers, ’n baadjie en ’n sak klere; meer nog, hy kom nie net aangestap nie – sy bestemming is nou bekend: hy kom soek vir Stienie op. Om die waarheid te sê, as die leser aan die einde van hierdie verhaal terugkyk na die proloog, sien hy/sy ’n groter prentjie, ’n vollediger Sylvester, wat waarskynlik loop en wonder wat hy gaan sê en hoe hy ontvang gaan word ná sy lang afwesigheid. Hy besef miskien dat hy waarskynlik nie gul ontvang sal word nie. Hy verwag dalk dat daar harde woorde sal val en dat hy moontlik verduidelikings sal moet gee, iets wat dalk in die verhaal gereflekteer word in sy onderworpe houding wanneer Stienie uiteindelik haar frustrasies teenoor hom lug (vergelyk bl. 40). Verder dra hy ook met hom saam die motivering agter sy terugkoms, daardie ding wat hom in die eerste plek sy trots laat sluk en in die pad laat val het, naamlik sy liefde vir Stienie. Sodoende word die neutraliteit rondom die proloog se vlugtige bekendstelling aan Sylvester opgehef in “Op soek na ’n somer”, want hy kry nou substansie as ’n karakter. Hy is nie bloot meer ’n naam nie, maar word nou ’n mens met ’n geskiedenis, ’n lewe. By Sylvester en Stienie se ontmoeting besef die leser gou dat daar ’n geskiedenis tussen hierdie twee karakters lê, dat hulle die bagasie van ’n verlede saam met hulle dra, vergelyk Stienie se verwysing na sy onderbroke kom en gaan, telkens in en uit haar lewe: “Altyd mos as die storms té na aan jou hart begin raas, en jy reeds by al die plekke geskuil het waar jy kon skuil. Dán is dit terug na Stienie toe. Altyd dan maar terug na ou Stienie toe” (40). Met ander woorde, terwyl daar in die proloog geen aanduiding is van ’n band tussen die karakters [Stienie] en Sylvester nie – hulle is net twee “siele” (11) tussen ’n paar ander wat blykbaar lukraak uit die bundel geneem word – word so ’n band wel tussen hulle gelê in “Op soek na ’n somer”. Ook dít verteenwoordig iets van ’n progressie oor die loop van die verhale heen.

Al wat oorbly om hier omtrent Sylvester te noem, is dat hy vir sowel Susan as Piet Langding ken, wat sentrale karakters in die verhaal “Brand” is. Stienie verwys in “Op soek na ’n somer” na Susan en sê dan vir Sylvester: “Jy weet tog self, jy ken haar” (41). Aan die einde van hierdie verhaal verneem Sylvester ook na Piet: “Hoe gaan dit met ou Piet Langding? [...] ‘Ek het die drommel jare laas gesien” (46). Die sin van hierdie waarneming lê daarin dat karakters, as die kennis van

karakters in ander verhale – dus interaksie tussen karakters oor verhaalgrense heen – op hierdie manier bevestiging lewer van ’n groter eenheid in die bundel aangesien hulle lewens op die een of ander wyse met mekaar kruis.

Drie volgende karakters wat in verskillende verhale in Benjamin se bundel verskynings maak, is die susters Susan en Matie Steenkamp asook Piet Langding. Die karakter Susan het reeds vroeër in hierdie afdeling ter sprake gekom, maar omrede ’n foutiewe gebruik van haar naam in die proloog. Alhoewel Susan dan nie in die proloog verskyn nie, is sy wel teenwoordig as ’n karakter in die verhale “Op soek na ’n somer” en “Brand”, terwyl daar ook na haar verwys word in “Die mense wat probeer vergeet”. Sy kom dus wel in meer as een verhaal in die bundel voor en maak daarom tóg deel uit van hierdie bespreking rondom oorvleuelende karakters in die bundel *Die lewe is ’n halwe roman*.

Die leser maak vir die eerste keer kennis met die éintlike Susan in die verhaal “Op soek na ’n somer”, waar dit blyk dat sy ’n vriendin van die hoofkarakter, Stienie, is, vergelyk “En dis in elk geval ook net ou Susan wat nog in die aande oorkom ... Susan sal nie vanaand oorkom nie” (36). Stienie en Susan loop ook naweke saam dorp toe om te gesels en saam inkope te doen: “Die twee van hulle se groot geselsdag is eintlik Saterdagoggende op pad winkels toe” (36). Halfpad deur hierdie verhaal word Susan se volle naam bekend en Stienie identifiseer haar as een van ’n tweeling, vergelyk “tweelingsuster van Susan Steenkamp” (41). Dit blyk dan dat Susan in ’n verhouding met ene Piet Langding betrokke is, maar dat hy haar met haar suster verkul.

Op die laaste bladsy van “Op soek na ’n somer” maak Susan haar opwagting by Stienie se skooling (vanaf “Later kom loer Susan Steenkamp by haar in” (46)) en word sy ’n aktiewe, maar sekondêre, karakter in die verhaal. Haar verskyning hier aan die einde van “Op soek na ’n somer” baan die weg vir haar verskyning in die volgende verhaal, “Brand”, aangesien dit reeds die klem van Stienie en Sylvester af verskuif na Susan se verhouding met Piet Langding, ’n sentrale aspek van die nuwe verhaal wat net paragrawe later begin. Die leser kan hier, teen die agtergrond van Stienie se verwysing vroeër in die verhaal na Susan as lid van ’n liefdesdriehoek, reeds afleidings maak in verband met die wrywing wat bestaan tussen Susan, haar suster en Piet, soos geaktiveer word in Susan se reaksie wanneer Sylvester na Piet se welstand verneem: “Eers lyk dit asof Susan nie verder wil gesels nie. Dan antwoord sy: ‘Hy maak my by die dag meer die hel in. Ek sweer: een van die dae is ek klaar met hom’” (46). Wanneer Susan weer in “Brand” ter sprake kom (vergeelyk “Susan Steenkamp het nie vanoggend die moeite gedoen om...” (47)) en dit blyk dat sy hier as ’n sentrale figuur en fokalisator verskyn, afwisselend met Matie en Piet, dra die leser reeds aan die hand van “Op soek na ’n somer” kennis van ’n gespanne situasie wat tussen hierdie drie karakters heers. Daar kan nou, aan die begin van “Brand” sekere verwagtings rondom Susan se interaksie met Piet

en haar suster ontstaan, byvoorbeeld dat Susan juis hier betrokke sal wees in 'n situasie van wrywing en konfrontasie met die ander twee karakters en dat hierdie konfrontasie nou in groter besonderhede aangebied sal word, uit die perspektief van die betrokkenes self.

Wanneer die verteller vroeg in die verhaal “Brand” berig dat Susan nie wel voel nie, blyk dit gou dat dit met haar gemoedstoestand te doen het en dat sy tekens van depressie toon, vergelyk sy “het nie vanoggend die moeite gedoen om by die werk uit te kom nie. ... Sy is moeg, maar nie van werk nie. Dis 'n ander soort moegheid [...] wat nou al 'n geruime tyd in haar broei” (47-48). Hierdie gegewens roep dadelik die slottoneel van “Op soek na 'n somer” op, waar dit duidelik blyk dat Susan kwaad is en gefrustreerd met Piet Langding. Haar woorde daar teenoor Sylvester, ““Waar dwaal al julle goeie mans tog rond, Fessie?”” (46), wil moontlik verder impliseer dat Susan bewus is van Piet se ontrouheid aan haar. Die vermoede is dat die emosionele impak van hierdie ongelukkige omstandighede sy tol op Susan se gemoed eis en dat dit die oorsaak is van die lustelose toestand waarin die leser haar aan die begin van “Brand” aantref. Dit word spoedig gevolg deur duidelike bevestigings dat Stienie se stelling in “Op soek na 'n somer” oor Piet se ontrouheid aan Susan wel waar is. Dit blyk in “Brand” dat Susan op die punt staan om Piet en Matie daarmee te konfronteer, vergelyk “Sy het haar probeer indink hoe anders dinge vanoggend in die huisie sou wees as sy nie hier was nie. Haar suster sou vir Piet koffie gemaak het en hier langs hom op die enkelbedjie kom inkruip het. Piet sou sy arm om haar gesit het en haar nader getrek het. Dan sou hy haar soen en sy ... Nee, sy wil nie daaraan dink nie. Maar langer kan dit nie so aangaan nie! [...] Dis óf sy óf hulle! Vandag!” (48) en aansluitend hierby, ook gedeeltes effens laer af: “Soms droom sy van 'n nuwe bed, maar hoekom sal sy loop skuld maak *sodat Piet en Matie haar soggens in styl kan verneuk?*” en “Maar teen Maandagaand kan sy haar steeds die reuk van haar suster in die kussing verbeel. *Die reuk van Matie en Piet se speel*” (48, my kursivering). Dit is veral die laaste aanhaling wat dui op 'n seksuele verhouding tussen Piet en Matie. Boonop is daar vroeër op dieselfde bladsy ook van Matie se kant af 'n aanduiding van wrywing met Susan: “Sy [Matie] wil nie té lank saam met Susan onder een dak wees nie” (48). In “Brand” word in groter besonderhede uitgebrei op die verhouding tussen die tweelingsusters. Dit blyk dat hierdie onmin tussen Susan en Matie al 'n lang pad aankom, dat daar 'n geskiedenis van twis en jaloesie tussen hulle twee is, vergelyk “toe hulle kinders was, [het Matie] nooit vir haar teruggestaan [...] nie. Hulle het baklei tot die bloed loop, of tot die twee van hulle te moeg was om verder te baklei” (50). In “Brand” bou die bedreiging tussen die twee susters op na hulle geveg in die wynhuis en uiteindelik na die dood van Susan en Piet in 'n brand.

Dit is opmerklik dat die karaktereienskappe van Susan, Matie en Piet ook 'n saak is wat oor die loop van verskillende verhale ontwikkel word. So teken Stienie in “Op soek na 'n somer” vir Susan

as 'n goeie mens, wat onregverdig deur Piet Langding behandel word: “Susan Steenkamp is 'n eerbare vrou. [...] Sy verdien baie beter as daardie witgatjakkals” (41). Hierdie verwysing na Susan sluit aan by die beskrywings van Susan in “Brand” as 'n flukse en netjiese mens, 'n sterk persoon, iemand wat nie stuit vir nonsens en kwaad nie en haar hou by wat reg is. Die verhaal berig dat sy haar skuiling se deur laat oopstaan sodat “verbygangers, loslêers en gatplakkers kan sien dat sy vandag by die huis is en verbyhou!” (49) en dat haar sterk persoonlikheid 'n indruk op Piet gemaak het toe hy siek was en sy hom begin dokter en versorg het: “Hy onthou die dag toe [...] Susan Steenkamp voet oor sy drumpel begin sit het en die ander vroue weggebly het. Vinnig het hy besef dat daardie hardwerkende vrou nêr die vrou is wat hy nodig het om weer bietjie ordentlikheid in sy lewe te bring” (52) – haar onstuitbare houding dwing respek by diegene rondom haar af en laat hulle ligloop vir haar.

In teenstelling hiermee word Matie en Piet reeds in “Op soek na 'n somer” beskryf as bedrieërs en leeglêers wat vir Susan verkul. Dit blyk dat Piet en Matie hulle oor die algemeen met die verkeerde mense en praktyke assosieer en dat hulle as gevolg daarvan slegte reputasies het. Stienie verwys in “Op soek na 'n somer” na Matie as “Daai slegte tweelingsuster van Susan Steenkamp” (41) en iemand wat “slegter [is] as 'n tafel met 'n gebreekte poot” (41). Sy beweer ook hier dat Piet kop in een mus was met haar man en sy dagga-transaksies (41). Hierdie negatiewe beeld wat in “Op soek na 'n somer” rondom Piet en Matie bestaan, word bevestig in die verhaal “Brand”, vergelyk “Sy [Susan] hou haar nie op met dieselfde spul met wie Matie en Piet bedags uithang nie!” (49) – vandaar ook dat die genoemde “verbygangers, loslêers en gatplakkers” (49) Susan se skuiling vermy as sy tuis is. Piet blyk byvoorbeeld ook geen finansiële bydrae te lewer nie en lê dus op Susan se nek, vergelyk “As Piet net nie so 'n ou slaggat was nie en vir die pot gesorg het” (49).

'n Aspek wat reeds in “Op soek na 'n somer” die aandag getrek het, is die feit dat Piet Langding hom in die plakkerskamp bevind, as 'n wit persoon, soos blyk uit Stienie se opmerking, “Bleddie ding dink mos *om hy wit is*, dat hy... dat hy een of ander lord is” (41, my kursivering). In “Brand” word daar uitgewei rondom hierdie aspek, vergelyk “Hier rond onthou almal nog die dag toe Piet by die kamp aangekom het [...] Brandskraal. Arm, en blank” (51). Hierdie verhaal neem die leser effens terug in tyd om die omstandighede rondom Piet se ontvangs in die plakkerskamp te skets. Die implikasie is hier dat Piet sy naam, “Langding”, gekry het vanweë sy gesogtheid onder die plakkerskampvroue, “As jy 'n broek dra en jouself 'n man noem, slaap jy nie meer as een nag onder die maan nie. [...] En elkeen sal kan doen met 'n jong blanke vryer” (51). Besonderhede word ook gegee oor Piet se herkoms, dat hy die bevoorregte posisie waarin hy as wit persoon grootgeword het verloor het weens sy rebelsheid en slegte lewenskeuses, vergelyk “dit kom nou daarvan dat Piet as kind alles gehad het wat sy hart begeer en nooit geleer het om dankbaar te wees

nie. [...] Maar Piet het verkies om in die hand wat hom gevoed het, te spuug. [...] Daardie lekker lewe het hom sleg gemaak” (49).

Stienie se opmerking in “Op soek na ’n somer”, dat Piet dink dat hy hom soos “een of ander lord” kan gedra, vind ook ingang in “Brand”, waar Piet reeds met sy aankoms in die plakkerskamp op die hande gedra word en as ’n soort held behandel word, vergelyk “Piet Langding [...] kon kies wie oor sy drumpel trap, en wie watter tyd van die oggend nog daar mag wees. [...] Hy hoef nie eens in die oggende op te staan om te loop werk nie; die vroue het soos miere kos, wyn, water en lyf oor sy drumpel gedra” (51-52). Afgesien hiervan geniet Piet se fisiese voorkoms ook aandag oor die loop van meerdere verhale, spesifiek sy baard. In “Op soek na ’n somer” vra Sylvester vir Stienie as hy na Piet verneem, wat hy lanklaas gesien het, ““Het hy [Piet] nog die baard?”” (46). Hierdie verwysing wat Sylvester na Piet se baard maak, mag dalk onbelangrik lyk, maar dit word verduidelik in “Brand”, waar dit blyk dat die ander mans in die plakkerskamp destyds met sy aankoms ’n ophef van Piet se baard gemaak het. Die prentjie wat Piet gemaak het as ’n skraal, arm, wit persoon wat in hulle midde opdaag met ’n plastieksak klere agter sy rug, het hulle met verwondering en ongeloof gevul, vandaar dat hulle ’n ophef gemaak het oor sy voorkoms: “Darems iets wat hy sy eie kon noem, het die ander mans hom gespot, dié baard” (51). Ook die vroue in die plakkerskamp het ’n ophef gemaak van hierdie “armblanke met die Jesusbaard” (51), ’n ironiese verwysing na hulle behoefte aan ’n soort verlosser in die hagglike omstandighede waarin hulle hul bevind (sien afdeling 4.1.2). Op hierdie manier verkry die leser óór verhaalgrense heen algaande ’n meer omvattende beeld van die karakter Piet Langding.

Die storie van die Steenkamp-susters, Susan en Matie, en Piet Langding eindig egter nie in “Brand” nie. Hierdie karakters kom weer ter sprake in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”. Die verhaal fokus op die suster wat die brand oorleef het, alhoewel haar identiteit aanvanklik verswyg word. Trouens, in die eerste afdeling van die verhaal kom dit vir eers voor of daar met ’n heel nuwe storielyn begin word wat nie bande met vorige verhale in die bundel het nie. Die leser maak kennis met die tragiese omstandighede van ’n seun wat soos ’n hond op straat gebore word, vergelyk “In die middel van die straat sak ’n swanger vrou hopeloos inmekaar ... Die kind kan nie meer wag nie, en soos ’n wegloophond skenk die vrou in die pad geboorte aan haar seun” (59). Die seun probeer op die strate oorleef en word uiteindelik, soos ’n straatbrak, deur ’n vragmotor doodgery (62). In die tweede afdeling van die verhaal kom die ma se perspektief op haar dooie seun en haar omstandighede ter sprake, vergelyk “Noudat haar seun dood is... [...] Alhoewel sy met pyn hier onder in die straat die kind die wêreld ingebring het” (62). Nóú eers word lig gewerp op die identiteit van die moederfiguur deur middel van ’n direkte verwysing na karakters uit “Brand”: “Buitendien het sy soveel ander al aan die dood afgestaan. Daar was haar suster en ou Piet

Langding” (62). Eensklaps blyk dit dat die fokalisator in die tweede afdeling van “Die mense wat probeer vergeet” óf Susan óf Matie Steenkamp is en dat hierdie verhaal dus aan die gebeure in “Brand” te koppel is en wel chronologies daarop volg, omdat “Brand” se slot berig dat Piet saam met een van die susters omgekom het. Die vaagheid rondom die identiteit van die karakters aan die begin van die verhaal en die uiteindelijke onthulling daarvan later, sorg vir ’n element van verrassing (die leser besef ineens dat hy met bekende karakters te doen het) en bewerkstellig sodoende ’n opbou van spanning, soortgelyk aan dié in die roman (sien afdeling 2.1.2). Aangesien die leser aan die einde van “Brand” met vroeë gelos word en die verhaal nie dáár heeltemal sluiting wil bereik nie (vergelyk “watter een van die tweelingsusters [was] dit [...] wat daar in Piet se arms saam met hom tot as verbrand het, en watter een [was] dit [...] wat weggekom het” (58)), is die verwagting nou dat die verhaal “Die mense wat probeer vergeet” antwoorde op hierdie vroeë sal bied. Aanvanklik verklap die nuwe verhaal nog nie watter suster hier as fokalisator optree en dus die brand oorleef het nie; daar word vir eers net na haar verwys as “sy” en “[d]ie ma van die seun” (vergelyk 63). Dit is eers op die laaste bladsy van hierdie verhaal, wanneer hierdie “sy” in die teks ’n verwysing na Susan maak, dat die leser besef dat die tragiese gebeure van die verwoestende brand terugskouend uit Matie Steenkamp se perspektief aangebied word, vergelyk “Terwyl sy stadig aan haar sigaret suig, onthou sy daardie nag toe sy uit die brandende skuiling gevlug het ... Toe sy vroeër daardie aand by die deur probeer inkom, was dit gesluit. *Susan* het vir haar kom oopsluit” (64, my kursivering). Anders as die verslae plakkers aan die einde van “Brand”, geniet die leser nou ’n kennisoordeel – terwyl daar in die teks ’n aanduiding is dat die plakkers moontlik nooit sou uitvind wie die oorlewende suster is nie (vergelyk “Maar waarom almal nog later sou wonder...” (58)), weet die leser nou dat dit Matie is wat die brand oorleef het. Die element van afwagting wat hier geskep word deur die verswyging en latere openbaring van identiteite herinner sterk aan die geleidelike opbou van spanning wat ’n mens (byvoorbeeld oor die loop van hoofstukke) in die roman aantref (sien afdeling 2.1.2).

Hierdie interessante verhouding tussen die twee afdelings van die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”, waarin informasie omtrent die karakters in die verhaal teruggehou of vertraag word, net om dan in ’n latere afdeling van die verhaal onthul te word en binne ’n reeds bekende konteks geplaas te word, herinner aan die soortgelyke verhouding tussen afdelings van ander verhale in die bundel, naamlik “In memoriam”, “Tomorrow’s world” en “Sonde van die kinders”. In interaksie met afdeling II van “Die mense wat probeer vergeet” word aspekte uit die eerste deel van die verhaal nou duidelik. Die anonieme “swanger vrou” (59) waarna heel aan die begin van hierdie verhaal verwys word, was toe al die tyd Matie Steenkamp en dit is háár verhaal wat hier voortgesit word. By terugskoue op afdeling I besef die leser nou ook dat die verwaarloosde kind wat spesifiek die fokus van afdeling I van die verhaal uitmaak, waarskynlik Piet Langding se kind is. Só ’n

gevolgtrekking is gebaseer op 'n gedeelte in afdeling I, naamlik: “Het die kind enige idee wat hier op hom wag? Dié kind wat nooit eers sal weet wie sy pa is nie” (59). Aanvanklik kan hierdie woorde moontlik iets impliseer soos dat die vaderfiguur die kind se ma gelos en padgegee het of dat die ma los rondgeslaap het en daarom geen bande met die kind se pa gehad het nie. As gevolg van die anonimiteit van die ma en kind besef die leser nog nie in afdeling I dat hierdie “pa” waarna verwys word dalk reeds aan hom of haar bekend is nie. Dis eers by terugskoue dat die leser besef dat die kind se pa waarskynlik Piet Langding was – Piet is immers dood in die brand, sodat die kind, wat ná die brand gebore is, hom nooit sal ken nie. Dit is 'n gevolgtrekking wat net gemaak kan word in die lig van die verbintenis wat bestaan tussen “Die mense wat probeer vergeet” en “Brand” vanweë die groter eenheid wat tussen die verhale bewerkstellig word deur die oorvleueling van karakters daarin.

'n Mens sou ook kon vra waarom Matie, as die ‘slegte suster’, op hierdie manier uitgesonder word. Die feit dat dit sý is wat oorleef, en nie die verontregte suster Susan, nie, mag verband hou met die sentrale tema van die bundel: tragedie en die onregverdigheid van die lewe. Die lewe wat Matie se kind moet ly, as die onskuldige slagoffer van sy ma se optrede, maak die verhaal nog méér tragies.

Al die geheimenisse rondom die gebeure in “Brand” is egter nog nie opgelos nie. Aan die einde van “Brand” kan die leser hoogstens 'n vermoede hê van wat in die gedoemde plakkerskuiling afgespeel het, naamlik dat die brand waarskynlik die gevolg van 'n rusie sou wees, soos die teks wil suggereer in die lig van die ander plakkers se reaksie: “Dat dit juis dáárdie stomme skuiling moes wees wat daardie nag eerste in vlamme opgegaan het, het min mense die nag verbaas” (58). Baie van die plakkers was bewus van 'n plofbare situasie tussen Susan, Matie en Piet. Maar die presiese omstandighede waarin die brand ontstaan het, hetsy per ongeluk of met opset, word in “Brand” verswyg. Die antwoord hierop lê óók opgesluit in die daaropvolgende verhaal, “Die mense wat probeer vergeet”. Die verteller bied hier die brandgebeure aan uit Matie se perspektief, as die enigste oorlewende van die drie karakters wat daardie nag in die skuiling was. Dit word duidelik dat Matie en Susan baklei het en dat Susan bewusteloos geslaan is, maar dat 'n parafienlamp in die proses omgeval het. Matie het daarna Susan se slap liggaam langs Piet, wat onkapabel gesuip was, op die bed gekry, die twee aan hulle lot in die vlamme oorgelaat en gevlug (64). Die oop slot van “Brand” vind sodoende sluiting, maar die groter verhaal van Susan, Matie en Piet neem nog 'n laaste draai – en dit is die strekking van “Die mense wat probeer vergeet” – want Matie se wraak op Susan haal haar in: sy dra die skuld van Susan en Piet se dood saam met haar (vergelyk “Sal ek ooit regtig van julle kan vergeet?” (64)) en die kind, wat Piet by haar verwek het, dien geen doel in haar magstryd met 'n dooie suster wat uiteraard nooit eers bewus sal wees van die kind nie.

Daarom is die teenwoordigheid van die kind eerder 'n bitter las om te dra, wat daartoe lei dat Matie hom verwaarloos deur haar ongeërg te hou oor sy bestaan (sien afdeling 4.1.1.3).

Wat die karakters Susan, Matie en Piet betref, is daar – soortgelyk aan die karakterontwikkeling wat oor die loop van meerdere verhale plaasvind by ander karakters in die bundel – ook oor die strekking van “Op soek na 'n somer”, “Brand” en “Die mense wat probeer vergeet” sprake van 'n progressie in die voorstelling van hierdie karakters. Susan word aanvanklik in “Op soek na 'n somer” aan die leser bekend gestel as 'n sekondêre karakter, 'n vriendin van Stienie, terwyl daar afstandelik na haar situasie met haar tweelingsuster verwys word. Aan die einde van die verhaal maak Susan self haar verskyning, sodat sy nie meer net 'n naam is waarna Stienie verwys het nie, maar self 'n aktiewe karakter word. Aangesien haar eie perspektief nou aan bod kom in “Brand”, tree verskeie aspekte van haar karakter in die teks na vore en die leser kan haar nou self meet aan Stienie se verwysing na haar as “'n eerbare vrou” (41), vergelyk byvoorbeeld haar distansiëring van dinge wat krimineel of sleg is. Susan neem as karakter meer en meer vorm aan soos haar geskiedenis met Matie (vergelyk hulle ewige vete sedert kleintyd), ook haar verlede met Piet (vergelyk haar versorging tydens sy siekte) en haar innerlike stryd met die onreg wat Piet en Matie haar aandoen, geleidelik bekend word. Hierin val die feit dat sy haarself op alkohol verlaat om Matie-hulle te konfronteer, op as iets wat eintlik téén haar karakter ingaan – 'n teken van die felheid van Susan se innerlike wroeging en dat haar karakter ook meerdimensioneel is. Matie, wat soos Susan aanvanklik die bundel betree as 'n sekondêre karakter in “Op soek na 'n somer”, neem ook geleidelik vorm aan as 'n meer kommunikatiewe karakter (J.P. Smuts se term soos bespreek deur Brink, 1989: 76). Daar is 'n duidelike progressie sigbaar in die Matie van “Die mense wat probeer vergeet” ten opsigte van haar vorige verskynings: sy is nie meer die nydige, katterige Matie van “Brand”, wat met Susan veg om Piet se aandag nie, maar 'n verbitterde, traak-my-nie-agtige Matie, wat nou geen gevoel meer het vir herinneringe aan Piet nie en haar daarom van hulle kind distansieer. Piet, wat op soortgelyke wyse in die verhaal “Op soek na 'n somer” bloot bekend gestel word as 'n wit leeglêer en bedrieër wat vir Susan verkul (41), word in “Brand” meer breedvoerig geteken in die sin dat aspekte van sy verlede nou aan die leser bekend word, soos sy opstandigheid en die gevolglike verbanning uit sy ouerhuis, sy dae en nagte op straat as 'n arm musikant voor winkels om geld te probeer verdien (51), en sy uiteindelijke ontvangs by die plakkerskamp, sy reputasie as 'n soort held onder veral die vrouens daar, asook die begin van sy verhouding met Susan (52). In die hele proses word die verhouding tussen die tweelingsusters ook verken, sodat die leser insig kry in hulle motiewe en begrip vir hulle agtergrond – vergelyk die feit dat hulle reeds van jongs af geweldig kompeteer en probeer om mekaar te domineer (50). In hierdie opsig kan alle voorafgaande geskille tussen die susters gesien word as vroeë elemente in 'n groter tragedie wat geleidelik opbou en dan tot uitbarsting kom in hulle stryd om Piet as 'n emosionele klimaks of 'n

beslissende keerpunt in hulle verhouding, wat uiteindelik bydra tot die geloofwaardigheid van die skokkende gebeure wat hul in die loop van verskillende verhale afspeel.

Uiteindelik dien “Die mense wat probeer vergeet” dan as ’n voortsetting van die voorafgaande verhaal, “Brand”, en berig wat presies gebeur het op daardie tragiese nag toe ’n brand in Stienie se skuiling uitbreek het – inligting wat verswyg word in “Brand”, wat eindig met vrae rondom juis hierdie gebeure. Die tragiese verhaal van Susan en Matie Steenkamp en Piet Langding word dus, vanuit ’n breër perspektief op die bundel gesien, oor die loop van drie verhale voltrek. In hierdie opsig is daar sprake van ’n inleiding (“Op soek na ’n somer”), ’n klimaks (“Brand”) en uiteindelik ’n afloop of slot (“Die mense wat probeer vergeet”). Die slot van die verhaal (vergelyk “Brand”) is dus nie die einde van die storie nie. Dit skep ’n probleem as ’n mens Benjamin se bundel as ’n kortverhaalbundel wil kategoriseer, want by die kortverhaal sou ’n mens tog tradisioneel verwag dat die verhaal ’n afgeslote geheel vorm (vergelyk afdeling 2.1.1). “Brand” se oop slot word egter ingevul deur die daaropvolgende verhaal, “Die mense wat probeer vergeet”. Hierdie verskynsel herinner eerder aan die tekstuele werking van die roman, waar karakters en gebeure oor hoofstukke heen (binne dieselfde werk dus) ontwikkel (sien afdeling 2.1.2).

’n Volgende karakter in *Die lewe is ’n halwe roman* wat in meer as een verhaal verskyn, is Myra. Haar eerste verskyning is reeds in die proloog, alhoewel sy daar bloot bekend staan as “die vrou met die hoender op haar skoot” (11). Die anonieme manier waarop sy hier aan die leser voorgestel word, hou vanselfsprekend in dat haar identiteit eers later in die bundel, by terugskoue, bekend word, sodat daar deurgaans ’n geheimsinnigheid rondom haar en haar lewensomstandighede hang totdat hierdie dinge uiteindelik in die verhaal “Sonde van die kinders” aan die lig kom. Dit is ook eers in die tweede “hoofstuk” of afdeling van hierdie verhaal, wat die subtitel “(TUSSEN DIE HOENDERS)” dra, dat Myra geïdentifiseer word as die naamlose vrou van die proloog, wanneer sy in een van die aandoenlikste tonele in die bundel in haar droefheid en eensaamheid die nabyheid van ’n hoender koester, net om in die proses die dier te versmoor, vergelyk “Sy trek een van die ou drommetjies nader om daarop te sit, haar neus steeds teen die hoender vasgedruk ... Sy voel die hoender se nek slap word onder haar vingers” (82). Maar Myra blyk ook ’n verdere verskyning te maak in die verhaal “Skuifeldans van ’n idioot”. Die verteller berig hier dat Stella Silber, die hoofkarakter van laasgenoemde verhaal, na haar slaapkamer gaan, wanneer Myra se naam skielik opduik in ’n sin wat effe uit plek lyk omdat die teks blykbaar nie die betekenisverband daarvan in die konteks van hierdie verhaal motiveer nie, vergelyk “Sy skuifel na haar slaapkamer, want dis tyd vir haar Bybelstudie. *Myra se meisiegesig spook by haar*. Vervloek is die dag van Sammy se geboorte” (93, my kursivering). Dit wil egter voorkom of daar hier ’n parallel getrek word tussen die verhale “Sonde van die kinders” en “Skuifeldans van ’n idioot”: beide verhale betrek gebroke

ouer-kind-verhoudings. Die veronderstelling is moontlik hier dat 'n geskokte Stella, wat sopas deur haar seun Sammy uitgejou is as 'n skynheilige toe hy boonop in sy woede beweer het dat hy destyds sy broer se meisie verkrag het (93), op die een of ander manier deur die gebeure herinner word aan Myra – wat dus 'n kennis van haar is – se probleme met háár kinders (sy is baie veroordelend en agterdogtig oor die dinge wat hulle doen, asof hulle met onderduimshede besig is, vergelyk 74, 75, 79 (“Sonde van die kinders”)). Die parallel tussen hierdie twee verhale sluit dan juis die “sonde van die kinders” in: uit die oogpunt van beide moederfigure is hul seuns besig om sonde te pleeg. In “Sonde van die kinders” verwys Myra veroordelend na Andy en Ruby se saamblyery: “Sonde, as jy my vra” (79), terwyl Ruby se swangerskap (die nuus wat Andy wou kom oordra) verder sou bevestig dat hulle ‘in sonde leef’. Dit is moontlik dat Myra hierdie nuus met haar vriendin Stella kon gedeel het, wat sou verklaar waarom Myra se gesig by Stella opkom wanneer laasgenoemde met die sondes van haar eie seun worstel.

Hoe dit ook al sy, deur op hierdie manier in “Skuifeldans van 'n idioot” na Myra te verwys, word 'n karakteroorvleueling geskep, waardeur 'n skakel tussen hierdie verhaal en “Sonde van die kinders” gelê word: Myra is bekend aan Stella.

Daar is ook 'n progressie waar te neem in Myra se verskyning in die bundel. In die proloog is sy 'n anonieme karakter en verder is dit nog nie duidelik wat die belang is van die hoender op haar skoot nie. In “Sonde van die kinders” kry die onbekende figuur van die proloog 'n naam en haar storie kry beslag. Dit blyk nou dat die hoendertoneel wat in die proloog opgeroep word 'n sentrale moment in “Sonde van die kinders” verteenwoordig en dat die leser dáár besef dat dit, in teenstelling met die neutrale bewoording in die proloog (“die vrou met die hoender op haar skoot” (11)) eintlik 'n hoogs emosiebelaaide en empatiewekkende toneel is. 'n Mens sou miskien verder kon redeneer dat die leser se beeld van Myra verbreed word in “Skuifeldans van 'n idioot”, in die sin dat 'n aspek van haar fisiese voorkoms, haar gelaat, duidelik gemaak word, vergelyk “Myra se meisiegesig...” (93). Wanneer Myra se gesig so by Stella opkom, sê dit nóg iets oor Myra. Dit vertel hoe ontsteld sy was ná Andy se besoek en dat sy by geleentheid 'n gesprek met Stella gehad het waarin sy haar frustrasie en bekommernis oorgedra het. Dit is dan 'n versluiserde toneel, een wat nóg in “Sonde van die kinders”, nóg in “Skuifeldans van 'n idioot” aangebied word, maar wat deur 'n enkele sin in laasgenoemde verhaal geïmpliseer word – “Myra se meisiegesig spook by haar” (93). So 'n toneel word direk gemotiveer deur die onderlinge band tussen die twee verhale as dele van dieselfde bundel. Dit is die twee verhale saam wat dit bewerkstellig, nie die een apart van die ander nie.

Myra se kleinseun, Stephan, is nóg 'n karakter wat in verskillende dele van die bundel verskyn. Hierdie karakter se eerste verskyning is, soos dié van sy ouma, in die proloog, waar daar verwys

word na “Stephan wat smiddae in die begraafplaas rondspeel” (11). Die leser maak egter eers behoorlik met Stephan kennis in die verhaal “Sonde van die kinders”, waar hy eers vanuit Myra se perspektief (afdelings I en II) en later uit sy eie perspektief (afdeling III) aangebied word. Dit is uit Myra se perspektief dat sy familieverband en die eerste belangrike agtergrondinligting rondom hierdie karakter gegee word: “Dis miskien net Stephan, haar kleinseun, wat met sy rondlopery vir haar ’n ekstra paar grys hare besorg. Hy is vanjaar in graad agt en vandat hy sy ouers in ’n motorongeluk, waarin hyself ook dié dag ’n insittende was, verloor het, praat hy nie veel nie ... Na die ongeluk het hy begin om smiddae na skool eers rond te dwaal en te speel voor hy huis toe kom” (75). Hierdie informasie is van kardinale belang in die interpretasie van hierdie jong karakter se optrede in die res van die verhaal. Dit wil ook reeds ’n leidraad bied vir sy verskyning in die proloog in assosiasie met die begraafplaas, wat dáár reeds nuuskierigheid by die leser kan wek, deur die oproep van vrae soos: Watter rol speel die begraafplaas in Stephan se doen en late en hoekom word dit so pertinent in die proloog genoem? Dit is ’n saak wat in “Sonde van die kinders” tot oplossing gebring word, soos spoedig duidelik sal word.

Die geheimsinnigheid rondom Stephan se rondlopery word in afdelings I en II deur ’n besorgde Myra verwoord in gedeeltes soos: “Ek weet regtig nie wat dit met daardie klong is nie. Ek sweer sy pa was nie so ronddwalerig toe hy ’n seuntjie was nie” (75), “Waar draai Stephan tog vanmiddag weer!” (80) en “dis net Stephan wat nog nie opgedaag het nie. Miskien het hy nie die tyd dopgehou nie en te lank gedwaal om nog hier om te kom” (82). Hierdie gedeeltes weerspieël die nuuskierigheid wat die leser op sy beurt rondom Stephan se dwalery kan ervaar en verteenwoordig ’n voortsetting van die spanningslyn wat later in die derde afdeling van die verhaal sal oplos. Intussen word leidrade aangebied vir Stephan se gedrag, dinge wat daarop dui dat hy met ’n probleem worstel, vergelyk “En hy leer ook nie meer op skool nie. Sy klasonderwyser het nou die dag laat weet ons moet hom by ’n dokter of iets kry; want so kan ’n jong seun nie bedags in sy eie gedagtes verstrengel sit nie” (75). Dit wil nou voorkom – in elk geval vir die leser, want uit Myra se perspektief lyk dit nie of sy ’n verband bemerk tussen Stephan se gebrek aan konsentrasie en die skok van die tragiese motorongeluk nie (vergeelyk 75) – dat Stephan swaarder deur die dood van sy ouers geraak is as wat vermoed is. Hierdie vermoede word bevestig in die derde afdeling van die verhaal, waar daar weer vir die eerste keer sedert die proloog ’n verwysing na die begraafplaas is: “Elke middag het hy eers begraafplaas toe gedwaal voor hy huis toe is. Maar nooit het hy die enkelgraf van sy ouers besoek nie” (83). Die feit dat Stephan by die begraafplaas ronddwaal terwyl hy spesifiek sy ouers se graf vermy, in die lig van tekens van ’n gebrek aan konsentrasie vroeër in die verhaal, dui daarop dat daar meer agter die storie steek – Stephan ly aan posttraumatische skok. Dít word aandoenlik geïllustreer in die laaste twee bladsye van die verhaal, waar die sluier gelig word oor Stephan se besoeke aan die begraafplaas: hy druk sy knieë in die

grond van vars grafte om só “boodskappe” vir sy ouers te stuur. Nou word gedeeltes uit die eerste twee afdelings van “Sonde van die kinders” weer opgeroep, sodat verskillende dele van dieselfde verhaal – wat uit verskillende karakterperspektiewe aangebied word – met mekaar in interaksie tree om ’n sinvolle geheelbeeld te vorm (vergelyk “In memoriam”, “Tomorrow’s world” en “Die mense wat probeer vergeet”). Myra se perspektief in afdeling II van hierdie verhaal verwys spesifiek na Stephan se vuil knieë, vergelyk “Hoe lank nog voor hy met sy vuil kniekoppe opdaag?” (80) en die trant van hierdie sin dui duidelik op die aanwesigheid van herhaling – dit het al vir Myra ’n gewoonte geword dat Stephan so vuil terugkom. Stephan se gedrag, as ’n afwykende gewoonte oor ’n periode van tyd, strook met leidrade van ’n innerlike stryd vroeër in die verhaal. Verder word daar ook nou in afdeling III ’n antwoord gebied op Myra se vraag waarom Stephan soms so lank draai om by die huis te kom: hy kan eers tot aksie oorgaan as hy alleen in die begraafplaas is, vergelyk “Vanmiddag moes hy ekstra lank wag om een van die vars grafte te besoek omdat daar omtrent drie mense kort ná mekaar begrawe is. En dit het al laat begin word toe die laaste klomp mense in hul karre klim en wegry. Toe moes hy nog wag dat die werkers die gat toegooi voor hy kon naderstaan” (84).

Soos in die geval van die ander karakters wat vlugtig in die proloog aan die leser bekend gestel word, word die aanvanklike neutrale band wat dáár tussen Stephan en die begraafplaas bestaan (11) later in die bundel opgehef (vergelyk byvoorbeeld die proloog se aanbieding van die verhouding tussen Mandy en haar plakboek, Stienie en Koot Niehaber of Myra en die hoender). Dit word duidelik dat die begraafplaas ’n sentrale rol speel in Stephan se tragiese omstandighede en nie om dowe neutre in die proloog genoem word nie.¹³ Stephan het as karakter wat in verskillende verhale optree ook ontwikkeling ondergaan, ’n aspek wat ondersteun word deur ’n wisseling in karakterperspektief. Die spelende Stephan van die proloog verraai niks omtrent die tragiese omstandighede waarin hierdie karakter hom bevind nie, intendeel, die woord “rondspeel” (11) kan hier misleidend wees, omdat dit prototipies by ’n kind geassosieer word met genieting en selfs onskuld. Daarby weet die leser nog nie wat die spesifieke verband tussen Stephan en die begraafplaas is nie – hiervoor is dit eers nodig om Stephan se lewensverhaal te hoor. In “Sonde van die kinders” word die karakter Stephan uitgebou deurdat inligting rondom sy omstandighede bekend gemaak word, byvoorbeeld dat hy in graad agt is, dat sy ouers dood is in ’n motorongeluk waarvan hy self ’n slagoffer was en dat hy sedertdien probleme het op skool en smiddae soms tot laat rond dwaal. Hierdie informasie word aangebied vanuit ’n buitoperspektief (sy ouma, Myra) en

¹³ Die groepering in die proloog van ’n karakter met ’n spesifieke item of plek (11), herinner aan die eenwoordtitels van Jaco Botha se bundel, *Sweisbril*, waar die titels alledaagse voorwerpe verteenwoordig wat geneem is uit die werklikheid van die karakters in die betrokke verhale (sien afdeling 3.2.1). Soos in Botha se bundel, word die leser ook in *Die lewe is ’n halwe roman* gelei om met nuwe oë te kyk na die rol van ’n glas melk, ’n pyp, ’n begraafplaas, ’n plakboek en ’n hoender in die lewens van spesifieke karakters.

kan daarom net beperkte inligting wees. Dit is eers in die derde afdeling van die verhaal, waar Stephan self as fokalisator optree, dat die leser kan ínkyk op die seun se gebroke wêreld en dit uit sý hoek kan waarneem om ’n vollediger beeld van die jong karakter te kry. Nou word Stephan verbeeld as ’n verwarde kind met afwykende gedrag, wat ’n obsessie het met die dood, wat met sy dooie ouers “kommunikeer” en wat engele sien. En nóú eers word dit duidelik watter rol die begraafplaas (vergelyk die proloog) in Stephan se lewe speel. Sonder hierdie belangrike inligting is Stephan as karakter onvolledig. Maar dit geld ook omgekeerd: sonder Myra se pespektief op Stephan in afdelings I en II van die verhaal, kan daar nie ’n geleidelike karakteropbou wees wat kulmineer in die ontvouing van die Stephan van afdeling III nie. Dit is met ander woorde uit verskillende, aanvullende perspektiewe op ’n enkele karakter dat ’n geheelbeeld van daardie karakter en sy omstandighede vorm aanneem.

’n Laaste karakter in Benjamin se bundel wat in meer as een verhaal voorkom, is konstabel Valentine. Hierdie karakter verskyn sowel in “Sonde van die kinders” as die daaropvolgende verhaal, “Skuifeldans van ’n idioot”. Die konstabel maak in beide verhale ’n vlugtige verskyning nadat iemand tragies dood is. In “Sonde van die kinders” kom vertel hy vir Myra die slegte nuus van Stephan se ongeluk nadat dié in die begraafplaas vir ’n pratende marmerengel geskrik het en aan die hardloop gegaan het: “Toe konstabel Valentine vir haar sê dat hulle die kind met ’n gebreekte nek in ’n oop graf gekry het...” (84). En in “Skuifeldans van ’n idioot” word vertel dat hy destyds by Stella se huis opgedaag het net nadat haar seun Gerhard homself geskiet het: “Toe konstabel Valentine soos ’n doodsengel by die huis opdaag, het sy steeds daar by die seun se voete gesit en prewel” (88). Die konstabel is nooit ’n hoofkarakter in die bundel nie en ondergaan nie ontwikkeling as ’n karakter nie, maar sy verskyning in hierdie opeenvolgende verhale herinner die leser daaraan dat daar ’n oorkoepelende geografiese ruimte in die bundel aanwesig is en dat die lewens van sommige karakters fisies kruis juis vanweë hierdie ruimtelike eenheid – die konstabel doen diens in dieselfde area en word só ’n gemene deler rondom die tragedie van twee ouerfigure. Op hierdie manier verbind die konstabel se herhalende verskyning weereens die karakters Stella en Myra aan mekaar, nadat daar reeds getuienis in “Skuifeldans van ’n idioot” was dat hulle mekaar wel ken (93).

Terugskouend oor hierdie afdeling word dit duidelik dat verskeie van die karakters in Benjamin se bundel, *Die lewe is ’n halwe roman*, hulle verskyning óór verhaalgrense maak, hetsy tussen die proloog en ’n verhaal/verhale, of tussen verhale self – hoe dit ook al sy, verhaalgrense in die bundel word daardeur opgehef. ’n Aspek wat ook telkens na vore tree, is die wyse waarop sommige karakters, in hulle hoedanigheid as herhalende personasies, ’n soort karakterontwikkeling van verskyning na verskyning ondergaan wat herinner aan dié in die roman, sodat hulle geleidelik meer

komplekse karakters word. 'n Mens kan hierdie verskynsel selfs koppel aan Benjamin se bundeltitel: die halwes word as't ware heel gemaak, in die sin dat karakters nie net 'n naam of 'n plat, ongeïdentifiseerde figuur op straat bly nie, maar mense met lewens en persoonlike omstandighede word, mense met pyn en frustrasies. Die teks self illustreer dít vernuftig. Die ses karakters wat aan die einde van die proloog aan Angeliëna (of eintlik aan die leser) voorgestel word, is aanvanklik anonieme figure, vreemdelinge, al word hulle name ook gegee, en hierdie vreemdheid rondom hulle word dan in die loop van die bundel afgeskud soos die karakters 'n lewe van hulle eie kry.

Ek wil dit stel dat hierdie karakterontwikkeling tussen skynbaar aparte, maar tog soms aaneenlopende, verhale losweg herinner aan die karakteropbou wat algemeen in romans voorkom (sien afdeling 2.1.2 vir 'n bespreking van karakterisering in die roman). In *Die lewe is 'n halwe roman* word hierdie ontwikkelingsproses in 'n groot mate verkry as gevolg van 'n deurlopende wisseling in karakterperspektiewe. (Sien afdeling 4.3 oor die verteller as 'n eenheidskeppende faktor in die bundel.) Deurdat 'n spesifieke karakter uit die oogpunt van 'n ander beskou word, maar daarnaas ook die beurt kry om sêlf as fokalisator op te tree, skep Benjamin in effek in die bundel iets soos die alomteenwoordige verteller in sommige romans. Hierdie meerledige perspektief op karakters skep uiteindelik hoogs kommunikatiewe karakters.

'n Ander aspek wat herhaaldelik opgeval het, is die strukturele indeling van verhale in genommerde afdelings. In 'n sekere opsig wil hierdie afdelings die rol van “hoofstukke” binne hierdie verhale speel. Hierdie verskynsel funksioneer dikwels as 'n instrument in die ontwikkeling wat karakters ondergaan, aangesien so 'n verdeling op 'n natuurlike wyse die geleentheid skep om perspektiewe tussen karakters te wissel. Op hierdie manier kry die leser, soos genoem, telkens 'n aanvullende perspektief op sekere karakters, maar meer nog: verhaaldeure of die omstandighede van karakters ontvou eers voor die leser wanneer verskillende afdelings of “hoofstukke” van die dieselfde verhaal in wisselwerking met mekaar beskou word. Hierdie proses van verswyging en ontvouing van verhaalbesonderhede veroorsaak spanning wat dan óf tussen die afdelings van een verhaal, óf tussen groter verhale self, tot oplossing kom. Dít herinner aan die boeiende kat-en-muis-spel van vertraging, verswyging, terugflitsing, ensovoorts, waarmee spanning dikwels in 'n roman opgebou word (sien afdeling 2.1.2 oor die vertelsituasie in die roman).

Uiteindelik vorm die verhale in *Die lewe is 'n halwe roman* 'n hegte strukturele eenheid. Deurdat Benjamin doelbewus gebruik maak van één oorkoepelende ruimte in die bundel en daarby ook die verhaalgrense nog verder ophef deur middel van herhaalde en oorvleuelende karakterverskynings, bewerkstellig hy 'n strukturele wisselwerking, wat tesame met die tematiese aspekte wat regdeur die bundel loop, een uitgebreide konteks skep, naamlik die lewens van halwe mense, wat die leser

opnuut van verhaal tot verhaal met mekaar in verband kan bring asof hulle spieëlbeelde van mekaar is.

4.3 Die vertelsituasie in *Die lewe is 'n halwe roman* as eenheidskeppende element in die bundel

In die bespreking van *Die lewe is 'n halwe roman* as 'n bundel wat oor die loop van die verhalelemente van 'n hegte eenheid openbaar, lyk die rol van die verteller aanvanklik binne hierdie raamwerk ietwat problematies – hoofsaaklik omdat daar oënskynlik nie sprake is van 'n enkele, deurlopende verteller wat vir al die verhale geld nie. Ek wil egter in hierdie afdeling argumenteer dat so 'n eenheid met betrekking tot die vertelproses wel in die bundel teenwoordig is en probeer aandui hoe dit binne die groter samehang funksioneer.

In die proloog van die bundel maak die leser kennis met die engel Angeliena, wat as ek-verteller fokus op die boordse wêreld van die engele, vergelyk “Die ouer engele sê dat ons ontmoeting met die Meester naby is. / Ek tref hom [oom Jakob] aan waar hy lafenis teen die middaghitte onder die groot ou boom soek” (9). Dit word spoedig duidelik dat dit die engele se taak is om mense dop te hou en dan hierdie verhale aan die Meester te rapporteer, vergelyk die engelkarakter oom Jakob: “Ek moet vir oulaas verslag doen en dan kan ek rus” (9). Die waarneming dat die engele nodig is om die Meester se werk (die skryf van die Boek van die Lewe (10)) te vergemaklik, is hier van belang, aangesien dit die leser van die proloog lei om sekere vermoedens te hê in verband met die vertelproses in die bundel. Wanneer die Meester aan die einde van die proloog vir Angeliena aan sommige mensekarakters voorstel, wat weer later in die bundel hul verskyning maak, en sy direk daarna hulle leefruimte binnesweef (“Riebeeckstraat kry lewe onder my” (11)), impliseer dit dat Angeliena as engel meedoen aan die proses van menseverhale insamel. Die veronderstelling is dus dat die tien verhale oor die menseleuens in die Happy Valley-plakkerskamp en omgewing die resultaat is van Angeliena se werk, dat dit as't ware háár verslae is as waarnemer wat juis aan hierdie ruimte toegewys is en dat sy eintlik dan optree as die verteller en fokalisator van hierdie verhale.

Die leser kom nou egter te staan voor 'n probleem in die soeke na groter eenheid binne die vertelproses in die bundel. Dit mag voorkom of Benjamin in die verskillende verhale op inkonsekwente wyse te werk gaan met die rol van die verteller. In die meeste verhale is daar sprake van 'n eksterne verteller, maar in ander (“Die vlinder in ons familie”, “In memoriam” en “Die bleddie vark”) tree spesifieke menskarakters op as ek-vertellers. Boonop begin die verhaal “In memoriam” met 'n verwysing na die engel Angeliena in die derde persoon (“Laasweek het Angeliena die seuns sit en dophou” (26)), wat impliseer dat Angeliena sêlf ook dopgehou word deur 'n vertelinstantie. In die lig van die aanduidings in die proloog dat Angeliena die rol van toeskouer

(en verslaggewer) gaan speel in die beskrywing van die doen en late van die mense van Riebeeckstraat en uiteindelik die Happy Valley-plakkerskamp, kan hierdie waarnemings vir die leser ietwat verwarrend voorkom.

Dit is egter my mening dat daar wel sprake is van 'n groter, samehangende vertelproses in die bundel en dat die engel Angeliena as waarnemer deel uitmaak van so 'n scenario. Net so min as wat die werklike leser van die verhale (die engele se verslae) God is (vergelyk “Die Meester skryf die Boek van die Lewe ... En dis hoekom Hy óns nodig het” (10)), is dit uiteindelik ook nie 'n engel wat die verhale in teksvorm aanbied nie. Agter dit alles sit 'n outeur wat 'n sekere voorstelling van gebeure in sy teks voorhou, naamlik die aanbieding van 'n metafisiese wêreld of boordse werklikheid waarbinne engele sulke verslae sou laat vorm aanneem teenoor die tragiese, harde werklikheid van gebroke menselewens as 'n alte bekende fisiese werklikheid (die werklikheid wat juis die outeur gedryf het om in die eerste plek die teks te lewer). Om gevolglik sin te maak van die rol wat die outeur aan enige deurlopende vertelinstantie in sy teks toeken – sóú daar so 'n instansie wees – moet 'n mens eers die vae grens tussen fiksie (die voorgestelde metafisiese wêreld) en werklikheid (die alte werklike verskynsel van menslike tragiek) in die bundel ongedaan maak. Só beskou, is dit makliker om die teenwoordigheid van 'n eksterne, organiserende verteller (hy staan dus bûite die teks) waar te neem. In 'n bespreking van Van Melle se roman *Bart Nel* verwys André P. Brink (1989:151-152) na die eksterne verteller in dié werk as “'n instansie wat vertrou is met die omgewing [...] sowel as met die karakters [...] en die storie”. Brink wys daarop dat hierdie verteller sowel bûite as bó die teks (“die storiewêreld”) staan en daarom “vertel met die perspektief van 'n ‘bird’s eye view’”. Hierdie beeld sluit nou aan by die vertelsituasie in *Die lewe is 'n halwe roman*, waar 'n karakter informasie rondom ander karakters inwin deur letterlik bó hulle rond te sweef en hulle wel en wee te observeer.

Dit is dan, soos genoem, 'n eksterne, organiserende verteller wat van die engel Angeliena (vanuit haar bevoorregte “bird’s eye view”) gebruik kan maak om as die primêre fokalisator van die verhale in die bundel op te tree – iets wat teweeg gebring word deur haar juis in die proloog op die voorgrond te plaas en aan te wys as die waarnemer van die gebeure wat nog moet volg. Angeliena rapporteer dan eintlik die dinge wat sy waarneem aan hierdie eksterne verteller en as hoofokalisator in die bundel sou sy teenwoordig wees in al die verhale (in 'n eenheidbewerkende hoedanigheid dus), soms eksplisiet, maar merendeels implisiet, soos voorts sal blyk. 'n Mens sou die vertelsituasie kon beskryf as iets soortgelyks aan “Chinese boxes”, inmeekaarpassende houers wat eintlik 'n enkele item (of eenheid) vorm deurdát die verskillende houers in verhouding tot mekaar variëer in grootte. Hierdie tegniek word ook “inbedding” (Brink, 1989: 154-155) of “nesting” genoem en dit is 'n ou vertelstrategie met behulp waarvan die intrige van 'n verhaal

uitgebou word, tipies met lang prosaverhale, as 'n vroeë vorm van die roman, geassosieer (sien afdeling 2.1.2). Buite die teks (vergelyk “buitenste houer”) staan die organiserende, eksterne verteller, wat staat maak op die engel Angeliena, wat as primêre fokaliseerder (en die volgende “houer”) aan hierdie eksterne verteller rapporteer aangaande die mense van die verhale, wat op hulle beurt (as verteenwoordigend van die “binneste houer”) die rolle vervul van sekondêre fokalisators en soms interne vertellers. Die vertelproses vind dan beslag in die wisselwerking tussen hierdie drie lae waaruit die teks as geheel (die bundel) opgebou is. 'n Bekende verskynsel in ou vorme van die roman, is dat die hoofverhaal en die ingebede stories soms in 'n verduidelikende verhouding staan – dat die een storie die toestande in die ander storie(s) verduidelik en sodoende eintlik 'n eksposisionele rol vervul (afdeling 2.1.2). Hierdie funksie word juis in Benjamin se bundel deur die proloog verrig.

As engel beskik Angeliena oor die vermoë om in die harte van mense te kyk (vergelyk Viljoen (2000): “Die engele het [...] skynbaar insae in die binne-lewe van die karakters”), wat haar vanuit 'n menslike oogpunt uniek maak, want dit gee haar 'n voorsprong bo die menskarakters en daarom is sy 'n gepaste kandidaat om op te tree as 'n fokalisator wat herhaaldelik die menslike emosies onderliggend aan die tragiese figure in die bundel na die oppervlak bring. Angeliena se vermoë om die persoonlike en emosionele ruimte van die verskillende karakters te deurgrond, figureer onder andere in die feit dat menskarakters in sekere verhale in die bundel optree as ek-vertellers, spesifiek in “Die vlinder in ons familie”, “In memoriam” en “Die bleddie vark”. Hierdie karakters funksioneer dan as sekondêre fokalisators – sy fokus met ander woorde nie net óp die karakters nie, maar ook déúr hulle. Alles wat die karakters ervaar, ook hulle gedagtes, emosie en pyn, word deur die verteller in die teks aan die leser voorgehou.

In “Die vlinder in ons familie” word hierdie fokalisasietegniek effektief aangewend om die jeugdige onskuld weer te gee van Mandy se niggie (“Ek’s vanjaar in standerd agt” (13)), wat as ek-verteller groot impak gee aan die seksueelgelaaide ironie rondom uncle Millie se misbruik van Mandy, vergelyk “[My ma] sê ook dat 'n dogter soos ek nooit moet toelaat dat 'n man aan my vat waar hy nie veronderstel is om te vat nie”, “Maar ek weet dat dit nie die rede is waarom ek nie in my eie bed mag slaap as my uncle Millie by ons kuier nie” (14) en “Hy sal vir haar [Mandy] nog koel drank koop, van die soort met die wit perd op die label, die soort wat hulle twee so stilletjies drink as hulle eers alleen in die kamer is ... Hulle gooi dan die venster oop en hy vra haar om voor die venster te loop sit en haar te verbeel dat sy soos 'n vlinder by die venster uitvlieg” (16). Laasgenoemde sin, as suggestie van 'n seksuele voorspel, word ironies afgespeel teenoor die vertraagde Mandy se onskuld en broosheid (die beeld van die vlinder) as die slagoffer van haar oom se drange, terwyl dit terselfdertyd die beeld bevat van 'n stille kreet om verlossing (die beeld van die vlinder wat ontsnap

deur die oop venster). Die teks vertoon deurgaans tekens van die jong ek-verteller se goedgelowigheid en beperkte lewenservaring en sorg deur middel van die ironie wat dit skep, soos byvoorbeeld in die verwysing hierbo na 'n bekende alkoholprodukt (*White Horse*-whiskey) as koeldrank en haar gebrek aan begrip vir die tragiese gebeure waarna sy in die slot van die verhaal verwys, juis vir effektiewe vertelling.

In die verhaal "In memoriam" word Angeliena se vermoë om haar teenwoordigheid van die een situasie na die volgende te verskuif, geïllustreer in die aanbieding van vier verskillende perspektiewe wat op strukturele vlak by mekaar aansluit – 'n aanduiding dat daar 'n verdere fokalisator (as die karakters self) in die teks aanwesig is, wat bó die verhaaldebeure staan. Die seuns Charlie, Petta, Joker en Theuns tree nie net opeenvolgend in dieselfde verhaal as ek-vertellers op nie, maar al vier perspektiewe bevat in hulle inleidings 'n onthullende verwysing na die seuns se pa's: "Ek het my pa nooit geken nie" (26: Charlie); "Ek was vyf toe my pa my die eerste moerse pak slae van my lewe gee" (29: Petta); "My pa het maar arm grootgeword" (30: Joker); "My pa was toe reeds sewe jaar dood" (32: Theuns). In al vier hierdie gedeeltes word klem gelê op die gebrekkige of gebroke verhoudings wat die betrokke seuns met hulle pa's het of gehad het. In die laaste geval word die totale afwesigheid van die vaderfiguur uitgelig deurdat die verwysing na Theuns se pa effe vertraag word ten gunste van die fokus wat in die eerste sinne val op sy ma en veral die jong vrou, Joannie, op wie Theuns sy behoefte aan liefde en aanvaarding projekteer. Dit is in teenstelling met die ander drie seuns se perspektiewe, wat almal begin deur onmiddellik na die vaderfiguur te verwys. Hierdie vertraging verkry dus simboliese waarde, naamlik die gebrek of leemte wat die afwesigheid van die vaderfiguur in die seun se lewe gelaat het, en word ondersteun deur die feit dat Theuns se obsessie met Joannie die betrokke afdeling van die verhaal oorheers.

Die ooreenkoms in die vier seuns se perspektiewe (die rol van 'n vaderfiguur in hulle lewens), word ook geanker deur die teenwoordigheid van Angeliena in die inleiding van die verhaal: "Laasweek het Angeliena die seuns sit en dophou" (26). Dit is van groot belang dat Angeliena in hierdie losstaande sin die een is na wie gekyk word, want dit verrai die teenwoordigheid van die organiserende eksterne verteller, wat as't ware wil sê: "Kyk, sy wás daar. Dit is wat sy gesien het en nou volg nóg dinge wat sy waargeneem het", waarna die derdepersoonsvertelling oorskakel na eerste persoonsvertelling. Op hierdie manier illustreer die teks eksplisiet dat Angeliena steeds agter die skerms in die verhaal aanwesig is, ten spyte daarvan dat die vier seuns se name boaan die verskillende afdelings van die verhaal "In memoriam" gegee word om aan te dui wie telkens in die teks as ek-verteller optree. Die implikasie is dus dat Angeliena, as waarnemer van die seuns, optree as 'n 'hoër' fokalisator van die vier seuns se ek-vertelling, sodat hulle self eintlik sekondêre fokalisators en tegelyk ook vertellers van die gebeure in die verhaal is.

Op soortgelyke wyse kan 'n mens aanvoer dat Angeliëna se teenwoordigheid as primêre fokalisator geïmpliseer word in die verhaal “Die vlinder in ons familie”, aangesien hiërdie verhaal direk voorafgegaan word deur só 'n ankergedeelte, naamlik die proloog, waarin die “reëls” van die groter scenario in die bundel (die waarneming van die menslike wêreld deur verteenwoordigers van die bonatuurlike wêreld) uiteengesit word. Aangesien hierdie verhaal dan onmiddellik op die proloog volg, vloei dit natuurlik daaruit voort dat Angeliëna (implisiet) in die teks teenwoordig is (vergelyk die slot van die proloog: “Riebeeckstraat kry lewe onder my” (11)).

In die laaste verhaal in die bundel, “Die bleddie vark”, word die teenwoordigheid van die ek-verteller, die karakter Tiny, soos in “In memoriam”, óók voorafgegaan deur 'n eksterne verteller. Die openingsparagraaf lui: “Op 'n tyd het ons 'n plaas gehad, vertel 'n gesuipete Tiny terwyl hy tussen die rommel rondkrap [...]” (95). Uit die gebruikmaking van die derdepersoonsvertelling in hierdie sin is dit duidelik dat Tiny sêlf waargeneem word voordat hy vir die res van die verhaal die rol van ek-verteller vertolk. Die openingsin dien daarom ook hier as 'n soort oriëntasiepunt wat versoen kan word met die teenwoordigheid van 'n organiserende, eksterne verteller, terwyl die engel Angeliëna (in die lig van die bindende rol wat die proloog speel in die skepping van eenheid in die bundel) as 'n versteekte fokalisator agter die skerms van die verhaal geïmpliseer word.

Afgesien daarvan dat sekere ek-vertellers (die menskarakters in bogenoemde drie verhale) in die bundel die rol van fokalisators vervul, tree heelwat karakters waarna in die derdepersoon verwys word ook afwisselend in verhale op as die fokalisators van die verhaalgebeure, vergelyk Viljoen (2000): “In die loop van een verhaal word vertel vanuit die gesigspunt van al die vernaamste karakters”. In die ondersoek na die teenwoordigheid van eenheidskeppende elemente in *Die lewe is 'n halwe roman* kan so 'n waarneming met betrekking tot die vertelproses verwarring veroorsaak, aangesien dit dan byvoorbeeld kan lyk of moontlike aanduidings van 'n enkele, deurlopende verteller hierdeur weerspreek word. Deur egter te redeneer dat Angeliëna implisiet in hierdie verhale aanwesig is en as 'n onsigbare, bonatuurlike fokalisator haar waarnemings aan 'n eksterne verteller rapporteer, word dit duidelik dat haar rol nooit oor die loop van die verhale verander nie. Sy is 'n konstante faktor in die bundel, aangesien sy steeds al die verhaalgebeure waarneem. Omdat Angeliëna as engel toegang tot enige mens se binnelewe het, maak dit nie saak dat verskillende menskarakters as fokalisators optree nie, selfs nie binne dieselfde verhale nie. Trouens, hierdie verskynsel word dan 'n logiese uitvloeisel van Angeliëna as 'n karakter met 'n verhewe perspektief, wat verslag lewer van mense se (ondergeskikte) perspektiewe – sy neem immers waar hoe verskillende mense met mekaar omgaan.

Op hierdie manier kan die karakters Jimmy en John afwisselend as fokalisators in die verhaal “'n Verdwaalde engel” verskyn sonder dat dit bots met 'n verhaal soos “Die vlinder in ons familie”,

waar 'n enkele karakter as ek-verteller en fokalisator optree en sonder dat die leser se verwagting van 'n deurlopende verteller in die bundel daardeur ondermyn word. Al wat uiteindelik gebeur, is dat beide Jimmy en John se kwesbaarhede en behoeftes, hulle innerlike wroeging en pyn, aan die lig kom sonder dat daar noodwendig kant gekies word tussen die twee karakters, vergelyk “John besef dat hy sy kaarte versigtig sal moet speel” (20) en “Sy [Jimmy se] pa is sleg. Dié man is nie soos sy pa nie” (22). Angeliena ontbloot in haar gunstige posisie as onsigbare verslaggewer die gebrokenheid in die lewens van albei karakters, juis omdat sy toegang het tot albei se lewensverhale. Op soortgelyke wyse tree sowel die karakter Stienie as Sylvester om die beurt in die verhaal “Op soek na 'n somer” as fokalisators op. Dit gaan in die verhaal oor beide karakters se geluk, beide se vrese, hulle stryd as individue en hulle behoefte om liefgehê te word, vergelyk “Hulle groet, en [Stienie] probeer nie té opgewonde klink toe hy [...] haar agter die skouer aanraak en haar naam noem nie” (37) en “[Sylvester] kan nie langer so skelmpies en onderlangs na haar loer sonder om 'n bietjie skuldig te voel nie” (37).

Hierdie wisseling in karakterperspektiewe word ook aangetref by Susan, Matie en Piet Langding in die verhaal “Brand”, vergelyk: “[Susan] het haar probeer indink hoe anders dinge vanoggend in die huisie sou wees as sy nie hier was nie [...]. Dan sou hy haar soen en sy ... Nee, sy wil nie daaraan dink nie” (48); “Skree wou [Matie] nie, want wat sou die mense dink?” (52), “Susan moet tog net nie dink dat sy wat Matie is, háár geselskap gaan hou nie” (53); “[Piet] onthou die dag toe dinge vir hom begin verander het [...]. Vinnig het hy besef dat [...]” (52). Alhoewel die leser se simpatie waarskynlik by Susan sal lê as die een wat te na gekom word deur die ander twee karakters, kry die leser deur middel van die perspektiefwisseling insig in die omstandighede wat al drie se lewensuitkyk beïnvloed het en dat hulle tekortkominge die produk van persoonlike pyn en vrees is. Al drie karakters het die behoefte aan liefde en aanvaarding.

'n Aspek van die vertelstyl wat die leser in hierdie verhaal mag opval, is die klaarblyklike teenwoordigheid van 'n gesprek wat tussen die eksterne verteller (of Angeliena as fokalisator van die gebeure) en Matie plaasvind, vergelyk “Dis hý wat soggens, ná Susan uit is, begin moeilik raak, *vertel Matie* ... Reg aan die begin, *vertel sy*, het sy maar gemaak asof sy hom nie sien nie” (52, my kursivering). So 'n gesprek kon egter nie plaasgevind het nie, omdat daar tog nie sprake is van bewustelike kommunikasie tussen Matie en Angeliena nie. Angeliena se teenwoordigheid word slegs deur die proloog geïmpliseer en as engel is sy onsigbaar vir die menskarakters – dit is juis 'n kwessie by die menslike karakters in die bundel dat hulle nie God se teenwoordigheid ervaar nie. Moontlike verklarings hiervoor lê waarskynlik daarin dat Matie iemand buite die gebeure van die verhaal in haar vertrouwe geneem het en dat Angeliena ook daar aanwesig was om die gesprek aan te hoor, óf dat Angeliena (as gevolg van haar vermoë om ín mense se harte en koppe te sien) op die

vlak van die onbewuste so 'n “gesprek” waarneem. Hierdie moontlike scenario's toon ooreenkomste met die vertelsituasies in die verhale “Die vlinder in ons familie”, “In memoriam” en “Die bleddie vark”. In “Die vlinder in ons familie” wil dit ook voorkom of Mandy se niggie as ek-verteller binne die teks met iemand anders as Mandy in gesprek is en dat dit in die vertelstyl gereflekteer word, vergelyk “Mandy sê dat ...”, “Sy sê dat ...”, “Sy vertel dat ...”, “Sy vertel hoe ...” (16). In hierdie verhaal sou dit dan nie onwaarskynlik wees dat die onbewuste van Mandy se niggie in “gesprek” is met Angeliena nie. Ook die ek-verteller Petta in die verhaal “In memoriam” sinspeel blykbaar op so 'n “dialoog” in die woorde “Van die jare tussen die twee keer dat ek gemoer is, *sal ek jou niks kan vertel nie*” (30, my kursivering). Die teks verkry 'n soort onmiddellikheid deurdat die jong verteller oënskynlik die leser direk aanspreek. Die afleiding sou gemaak kon word dat die teks hier reageer op Angeliena se ekskursie in Petta se onbewuste of dat sy inderdaad teenwoordig was by 'n gesprek tussen Petta en 'n ongeïdentifiseerde menslike aanhoorder. In “Die bleddie vark” sou 'n mens weer kon aanneem dat die karakter Tiny 'n gehoor het, ander menskarakters wat teenwoordig is en aan wie hy sy verhaal opdis as 'n middel tot die tydelike ontvlugting van die ellendige omstandighede waarin hulle hul as armes bevind, vergelyk “Op 'n tyd het ons 'n plaas gehad, *vertel 'n gesuipte Tiny terwyl hy tussen die rommel rondkrap*” (95, my kursivering). Angeliena gee nie Tiny se makabere verhaal weer omdat dit 'n geloofwaardige familiegeskiedenis verteenwoordig wat as deel van sy aardse storie opgeteken moet word nie. Sy gee dit eerder weer omdat sy vanweë haar vermoë om diep binne-in mense te kan sien, die ellende waarin Tiny leef en die siniese lewenshouding wat dit by hom gekweek het, waarneem en insien dat dit sy lewensverhaal is.

'n Verdere karakter wat in “Brand” as fokalisator optree, is die ou man wat in beheer is van die wynhuis waarheen Susan-hulle gaan om te drink, vergelyk “Hy kan die vrees op hulle gesigte lees, en dit vul hom met 'n vreemde soort bevrediging [...] Maar terselfdertyd maak dit 'n oeroue instink in hom wakker [...] En wanneer laas het hy 'n bietjie opwinding gehad?” (56). Die feit dat hierdie figuur, wat nie 'n hoofkarakter in die verhaal is nie en as sodanig geen impak maak op die verloop of ontwikkeling van die verhaal nie, se perspektief ook ter sprake kom, kan herlei word na die teenwoordigheid van 'n gemene tematiese deler in die bundel, waarop Angeliena as waarnemer sou fokus: die ontnugtering afkomstig van die persoonlike tragedie waarin karakters vasgewikkel is, vandaar hulle frustrasie en lyding, hulle behoefte aan lewensin of om iewers of aan iemand te behoort. Dit is dan asof sy in die verbygaan eers op die ou man fokus omdat sý pyn ook in die groter konteks van die bundel relevant is, voordat sy die sentrale verhaalgebeure weer opneem.

Die wye fokus wat Angeliena op menskarakters het, figureer ook in die verhaal “Die mense wat probeer vergeet”, waar Matie en haar naamlose kind afwisselend as fokalisators optree. Dit is hier

veral opmerklik dat die styl van vertelling sterk steun op die persoonlike houdings of beleving van die karakters self. In die eerste afdeling van die verhaal beklemtoon die teks die afstandelikheid van die manier waarop die kind sy wêreld ervaar as 'n verworpene wat op eie houtjie in 'n ongenaakbare werklikheid moet probeer oorleef. So byvoorbeeld bly die kind en sy ma in hierdie afdeling anoniem (sy ma wil hom nie ken nie) en nadat daar vroeg in die verhaal vertel word dat “hy hom soms [verbeel] dat hy 'n hond is” (59) en letterlik blaf en grom en later soos 'n straathond soek na kos, gebruik die verteller deur die loop van die afdeling hierdie beeld in sy verwysing na die seun, as 'n weerspieëling van die kind se ervaring van sy werklikheid as iemand sonder 'n heenkome en wat gevoelloos behandel word deur 'n ma van wie hy hoegenaamd geen liefde ontvang nie, vergelyk “Sodra 'n klein brakkie sterk genoeg is om op sy eie pote te staan en self te vreet, baklei die ma met hom oor hy sy bek in haar kosbak steek. Voertsek!” (60). Hierdie beeld word ook deur die verteller gebruik as die seun soos 'n naamlose dier in die straat sterf: “Die bestuurder sien dat die hond té na aan die rand van die straat sit. [...] Hy voel hoe die onderkant van die lorrie en 'n wiel die hond tref” (61-61). Sowel die vragmotorbestuurder as die vrou wat deur die seun van haar handsak beroof word, verwys direk na die seun as 'n hond: “‘Fokken hond!’ skree die vrou toe sy die grond tref” (60) en “‘Bleddie honde,’ skel hy” (62). Hierdie aspekte versterk die beeld van absolute verlatenheid en gebrek aan menswaardigheid wat die kind ervaar.

In die tweede afdeling van die verhaal is Matie die fokalisator, vergelyk “Noudat haar seun dood is, moet daar begrafnis gehou word. Maar sy steur haar nie daaraan nie. Eintlik verstaan sy glad meer die bohaai nie” (62) en “Oor die jare het sy geleer om nie té geheg aan mens óf dier te raak nie. Om lief te hê, bring net verdriet” (62). Weereens is daar tekens van 'n afstandelikheid in die teks, hierdie keer as 'n refleksie van Matie se ongeërgde houding te midde van haar kind se begrafnis en die feit dat sy hom nie wil eien nie: “*Die ma van die seun* sit in die son en loer oor die draad” (63, my kursivering). Dit vorm 'n kontras met die voorafgaande sin: “Dit moet vreeslik wees om 'n kind aan die dood af te staan” (63), wat direk aansluit by 'n gedeelte in die eerste afdeling van die verhaal, waar die fokus verskuif na die bedroefde vrou wat deur Matie se seun beroof is en in die proses haar ongebore baba verloor het (61). Alhoewel Angeliena se teenwoordigheid as fokaliseerder in die sin “Die ma van die seun [...]” aangevoel kan word, wil die medelye wat uitgespreek word in die woorde “Dit moet vreeslik wees om 'n kind aan die dood af te staan” die indruk skep van 'n perspektiefwisseling tussen Angeliena en moontlik 'n individu of individue onder die begrafnisgangers. Soos in die verhaal “Brand” strek die primêre fokalisator (Angeliena) se reikwydte hier verder as net die hoofkarakters, vanweë die groter tema van persoonlike tragedie waarvan sy verslag lewer.

In die verhaal “Tomorrow’s world” beklee die karakters Koot en Estelle Niehaber beurtelings die rol van fokalisator, spesifiek in die eerste afdeling van die verhaal, waar dit blyk dat die egpaar huweliksprobleme ondervind (66), vergelyk “Verhale wat [Koot] reeds gelees het, word weer van voor tot agter deurgelees [...] Alles net om ’n oomblik van die oop lêplek langs hom te vergeet” (67) en “Wat het deur Koot se gedagtes geflits, wonder Estelle” (68). Soos in die geval van die verhale “Brand” en “Op soek na ’n somer” hierbo, spruit so ’n wisseling van perspektief tussen strydende of konfronterende partye uit Angeliena se implisiete teenwoordigheid as waarnemer van die gebeure vanuit ’n onsigbare posisie wat al die betrokke deelnemers in ag neem. Dit gaan oor die breër perspektief dat ál die betrokkenes op die een of ander wyse ly en dat hulle optrede, goed of sleg, die simptome is van hierdie lyding – en volgens die proloog stel God belang om van álmal se swaarkry te weet, vandaar die skryf van die Boek van die Lewe en sy probleem om altyd orals te wees (10).

Die engel Angeliena is ook implisiet teenwoordig in die verhaal “Skuifeldans van ’n idioot”, waar Sammy en sy ma insgelyks in ’n stryd gewikkel is. Deur ook hierdie karakters om die beurt as fokalisators te laat optree, word hulle binneleuens aan die leser ontbloot, vergelyk “Stella Silber het nooit die moed gehad om haar seun in die tronk te besoek nie. [...] ’n Misdadiger is ’n oortreder en klaar” (85), “Hy moet ook nie van haar verwag om kos, klere en geld te stuur nie; sy bly by haar beginsels” (86), en in verband met Sammy: “Hy kan nie eens onthou of sy [ma] ooit vir hulle stories vertel het toe hulle kinders was nie” (88). In die proses word die perspektiewe van die verskillende karakters om die beurt op die voorgrond geplaas, sodat die leser ’n begrip kry vir hierdie karakters as persone wat deur die lewe gebrei is en daarom op ’n sekere manier optree en dink. So blyk dit dat daar meer in Stella se hardkoppige, kille houding teenoor Sammy steek, dat ’n ervaring soos die selfmoord van ’n ander seun, Gerhard, asook haar ontnugtering omdat God haar oënskynlik nie wou beloon vir haar hoogs toegewyde godsdienstigheid deur Gerhard se lewe te spaar nie, ’n groot invloed op haar gehad het. Daarby kom die leser tot die insig dat Sammy se frustrasie met sy ma geleë is in sy behoefte om deur haar as mens, as haar vlees en bloed, behandel te word, ten spyte van sy verlede, vergelyk “van ’n moederlike verlange na hom was daar nooit in enige van die briewe sprake nie” (86). Dit gaan oor ’n behoefte om te behoort, om raakgesien te word vir meer as net ’n tronkvoël.

Hierdie ongemaklike verhouding tussen ma en seun heers ook in die verhaal “Sonde van die kinders”, waar sowel die perspektiewe van Myra as Andy ter sprake kom. Weereens kry die leser deur middel van Angeliena se implisiete teenwoordigheid perspektief op die persoonlike omstandighede van beide karakters en hoe dit hulle verhouding beïnvloed. So byvoorbeeld word Myra se eensaamheid ontbloot (vergeelyk “In hierdie kombuis het sy al haar kinders grootgemaak,

en as sy stilsit [...], kan sy hulle in haar verbeelding nog om die tafel sien sit en eet” (79) en “Toe weet sy dat sy verlang” (81)), maar ook vanuit die oë van haar seun benader, vergelyk “[E]ers wanneer sy die enkele beker vol stomende water gooi, tref dit [Andy] hoe eensaam sy moet wees” (79). Verder kom dit ook uit Myra se perspektief aan die lig dat gebeure uit die verlede ’n blywende merk op haar menswees gelaat het (haar swangerskap as skoolmeisie (76)) en dat hierdie dinge haar verhoudings met ander mense (soos Andy) beïnvloed. Uit Andy se perspektief blyk dit weer dat hy die nuus met haar wou kom deel dat sy weer ouma gaan word, maar daarvan afsien, omdat hy afgehaal word deur sy ma se houding (79). Die uitgebreide tragedie van die karakters se situasie word deur so ’n perspektiefwisseling vir die leser blootgelê.

In die derde en laaste afdeling van die verhaal kom die perspektief van Myra se kleinseun, Stephan, vir die eerste keer aan die beurt. As bykans alsiende, bonatuurlike waarnemer kan die engel Angeliena sy hart en sy verwarde verstand peil, iets waartoe Myra vroeër in die verhaal nie in staat is nie, net soos wat sy nie haar seun Andy kan peil nie. Deur dan die fokus na Stephan te verskuif sodat sy perspektief op die voorgrond tree, blyk dit dat Stephan ook ’n verhaal het wat gehoor behoort te word, naamlik van diepe traumatisering waarvan dié wat naby aan hom leef oënskynlik nie die omvang begryp nie, vergelyk die skok en verwarring wat gesuggereer word in die gedeelte, “Toe Stephan die dag van die ongeluk bykom, het [...] [d]ie liggame van sy ouers [...] in lewelose hompe om hom rondgelê. [...] *Dis nie hoe hulle was voor hy aan die slaap geraak het nie*” (83, my kursivering). Hierdie tekens van trauma vind ook neerslag in Stephan se irrasionele denke en optrede in die begraafplaas, waarvan Angeliena as implisiete waarnemer verslag lewer, vergelyk “Dan trek hy sy kouse teen sy kuite af om met sy warm knieë in die vars, klam grond neer te sak. Deur die liggaam wat vars onder hom rus, stuur hy boodskappe vir sy ouers. / Vandag besluit hy dat dit sy laaste dag sonder sy ouers is” (83-84).

Dit gaan uiteindelik in *Die lewe is ’n halwe roman* daaroor dat alle mense (met spesifieke fokus op die mense in en direk rondom die Happy Valley-plakkerskamp) ’n eie storie het om te vertel (hulle individuele perspektiewe maak dus saak), ’n lewensverhaal van seerkry, van trots of ’n behoefte aan ander se erkenning. Enige verhouding bestaan tog uit die som van die betrokke karakters se menings en ervarings. Dit gaan oor daardie dinge wat in mense se harte en koppe gebeur en wat ’n vollediger prentjie van hulle gee as net ’n naam of ’n vervlietende uiterlike beeld van iemand wat op straat verbyslenter. Dit is hiërdie saak wat struktuur gee aan die vertelproses in Benjamin se bundel en wat dit saambind tot ’n eenheid, waarin die engel Angeliena ’n sentrale rol speel deurdat sy as waarnemer en fokalisator in al die verhale teenwoordig is (soms eksplisiet, soms implisiet), met die verdere implikasie dat sy verslag doen aan ’n organiserende, eksterne verteller wat die verhale as ’n samehangende geheel aanbied.

Die implikasie van so 'n samesnoering van verskillende gebroke individue se perspektiewe in 'n wêreld vol ontnugtering – en hierdie gebrokenheid lê tematies aan die kern van die bundel – is die outeur se poging (of sy oproep aan die leser) om 'n bydrae te lewer tot die heelmaakproses van die “halwe” karakters in sy teks. Die karakters is “half” vanweë hulle status as mense wat vir 'n groot deel van die samelewing bloot naamlose figure op straat is, verstoot en van hulle menswaardigheid ontnem. Die outeur wil deur middel van die vertelproses hierdie halfheid rondom die karakters ophef deur lewe, gedagtes, emosies, 'n eie identiteit – menswaardigheid – aan hulle te gee, en die leser doen natuurlik hieraan mee deur die boek te lees en die karakters ter harte te neem en só nie net nog 'n maal weg te draai of ander kant toe te kyk nie. Die outeur se eindproduk is egter slegs 'n *bydrae* tot so 'n “heelmaak”-proses, want hy beperk hom uiteraard tot enkele van hierdie andersins anonieme figure in die Happy Valley-plakkerskamp. Die engel Angeliena se werk is nie afgehandel nie, en alhoewel baie engele al gekom en gegaan het (vergelyk oom Jakob van die proloog), kan die Meester nog steeds nie voorbly om orals te wees nie. Die Boek van die Lewe is dus nog onvolledig (en sal waarskynlik altyd bly). Dít is miskien waarheen die titel van Benjamin se bundel mik, want die insameling van, uiteindelik, álmal se verhale, is 'n onbegonne taak! In hierdie opsig skiet die outeur se poging om eenheid in sy bundel te kry, nog tekort – wat hy aanbied, is nog nie die Boek van die Lewe nie, maar hoogstens 'n greep uit so 'n Boek. Gevolglik is die bundel eintlik 'n “halwe roman”, want dit beskryf maar enkele karakterlyne uit 'n onmeetlike totaal van moontlike karakters wat is, was en sal wees. Met ander woorde, as 'n mens kyk na Benjamin se bundel in terme van hoe die ideale, “volledige” Boek van die Lewe daar sou uitsien, en laasgenoemde word gelykstel aan 'n roman, is Benjamin se bundel 'n onvolledige roman – roman in die omvattende sin van die woord, as 'n lywige, samehangende en vervlegde teks met ontwikkelende karakters en gebeure wat oor die duur van 'n begin en 'n middelgedeelte opgebou word, 'n hoogtepunt bereik en afloop in 'n slot, waar al die verhaal- en karakterlyne by mekaar uitkom en op natuurlike wyse sluit. Só beskou, sou 'n mens kon aanvoer dat die outeur in die vertelproses die tema van pessimisme op die spits dryf, want deur net op die werk van één engel te konsentreer, kan hy impliseer dat hy nie eers gaan probeer om die ellende in die groter oormag van halwe lewens daar buite aan te vat nie, omdat dit te oorweldigend is. Op hierdie manier beklemtoon hy die erns van die sentrale tema van sy bundel, die ellende en tragedie wat die armoediges en verstotenes van Happy Valley verduur, hulle magteloosheid, tevergeefse hunkering en onvervulde behoeftes, as 'n uitgebreide (miskien selfs universele) werklikheid waarvoor die res van die wêreld, met sy skynheilige moraliteit en waardes, hom alte maklik blind hou.

Aan die ander kant kan die titel van die bundel ook heenwys na die algemene struktuur van die werk as iets wat beweeg in die rigting van die struktuur van 'n roman, vergelyk die groter samehang en die aanwesigheid van deurlopende temas en motiewe. Só beskou, val die klem op die feit dat

elemente van 'n groter eenheid wél in die bundel sigbaar is en dat die outeur se pleidooi aan sy lesers om halwe lewens heel te maak deur die leesproses, deel uitmaak van 'n voortgaande vertelproses, so asof hy daarmee wil sê dat 'n mens iéwers moet begin, al is dit dan deur te lees. Ook die vertelsituasie bemoeilik dus die klassifikasie van die werk as 'n kortverhaalbundel, want dit openbaar samebindende eienskappe wat aan die roman herinner.

4.4 'n Vergelyking: Die klassieke tragedie en die strukturele en inhoudelike karakter van *Die lewe is 'n halwe roman*

'n Vergelyking tussen die klassieke (Griekse) tragedie as kunsvorm en die inhoud en struktuur van Benjamin se publikasie sorg vir interessante ooreenkomste. So 'n ondersoek is belangrik, want dit verleen krag aan die nosie dat *Die lewe is 'n halwe roman* (heel doelbewus) as 'n eenheidswerk gekonsipieer is. Hierdie gedeelte is nie 'n volledige bespreking van die klassieke tragedie as sodanig nie. Die fokus val op elemente binne Benjamin se bundel wat aan die klassieke tragedie herinner of daarop blyk in te speel.

Die Griekse tragedie begin tipies met 'n proloog waarin 'n uiteensetting van die feite gegee word (voorgeskiedenis, die situasie, die personasies) – die eksposisie of protatis (Van Gorp *et al* 1993: 413). Benjamin se werk begin eweneens met 'n proloog, miskien ongewoon vir 'n kortverhaalbundel. Die insluiting daarvan trek aandag, want dit wil 'n band tussen die proloog en die res van die bundel veronderstel. Die proloog gee 'n aanduiding van die situasie waarin die plakkers van Happy Valley hulle bevind (die verval en armoede). Dit verduidelik waarom hierdie wêreld in sulke ellende verkeer, dit sê iets van God se onvermoë om met al die heelmaakwerk voor te bly en die funksie van sy engele daarin. Heel opsigtelik sluit die proloog ook af met 'n verwysing na 'n aantal karakters wat later in die bundel weer ter sprake sal kom. Funksioneel geniet Benjamin se proloog dus 'n gelyke status aan die inleidende gedeelte van die klassieke tragedie.

Inhoudelik herinner *Die lewe is 'n halwe roman* ook aan die Griekse tragedie. Soos in die tragedie bestaan die bundel se wêreld uit twee basiese domeine: die wêreld van die plakkers (die mens, die aarde) en die wêreld van die metafisiese (God of die gode, boards). Tipies van die antieke wêreld is die gode in die ou tragedies gelokaliseerde entiteite: hulle is nie tegelyk op meer as een plek nie – die idee van 'n alomteenwoordige God is 'n veel meer moderne konsep. Volgens die bundel se proloog kan God nie meer by al die plekke uitkom wat Hy behoort te besoek nie (10), wat dan bydra tot die ellende wat die plakkers ervaar. Die ou idee van 'n gelokaliseerde godheid word met ander woorde in *Die lewe is 'n halwe roman* opgeroep.

In die Griekse tragedie veroorsaak die held-protagonis, as 'n simboliese voorstelling van die mens, tipies 'n fatale steuring in die natuurlike orde (Van Gorp *et al* 1993: 413), wat dan die verhouding tussen die mens en die gode vertroebel. So 'n versteurde orde heers in die proloog van Benjamin se bundel. Hier word die blaam blykbaar op God afgeskuif (Hy kom nie by al sy werk uit nie), maar by implikasie word daar ook 'n aanklag teen die plakkers gelê, asof hulle die oorsaak van hulle eie ellende sou wees. Die protagonis in die Griekse tragedie, as die *oorsaak* van die steurnis, word die “speelbal van het oppermachtige Noodlot” (Van Gorp *et al* 1993: 413). Die plakkers bevind hulle ook aan die verkeerde kant van die noodlot. Die idee dat 'n mens vir jou eie ellende verantwoordelik is – jy word gestraf vanweë jou sonde – word in die bundel opgehaal as iets waarmee die karakters Myra (“Sonde van die kinders”) en Stella (“Skuifeldans van 'n idioot”) hulle seuns konfronteer. In hierdie verhale (en soveel ander) word dit egter duidelik dat dit die *mens* is wat die lewe vir ander mense hel maak. Dit lyk of die naam Myra hier van groot betekenis is, want as variant van die naam Moira (Pickering 2004: 258) kan dit teruggevoer word na die Grieke se konsep van die noodlot. Die onkeerbare mag wat tot die held se ondergang lei, is deur die Grieke *Moira* genoem (Conradie 1992: 538). Die naam Myra kan daarom moontlik 'n doelbewuste verwysing na die Griekse tragedie wees. Dit suggereer dat die outeur hierdie naam as 'n leidraad in sy teks geplant het om aan te dui dat daar 'n verband tussen sy werk en die tragedie as genre bestaan. Dit versterk die aanname dat die bundel as 'n eenheidswerk gekonspieer is.

Dit is duidelik dat die ‘tragedie van Happy Valley’ ook, aan die ander kant, variasies op die antieke tragedie bevat. Geneem vanuit die veronderstelling dat die outeur, wat steeds die ou tragedie as model gebruik, sulke variasies doelbewus invoer, kry die teks 'n soort satiriese inslag, waarmee hy die sosiale lot van die karakters uitbeeld.

'n Opvallende verskil tussen die Griekse tragiese held en Benjamin se protagoniste is hulle status in die samelewing. Die filosoof Aristoteles het in die antieke tyd die tragedie beskryf as 'n nabootsing van edele handeling of die handeling van die edeler soort mens, waaronder “edel” verstaan kan word as “majestueus”, “verhewe” of “lewensgroot” (Golden & Hardison 1968: 26, 82, 83). Volgens hom moes die tragiese held dus iemand met 'n goeie reputasie wees, iemand wat aansien en voorspoed geniet. Dit volg outomaties dat so 'n held ook oor 'n morele grootsheid moet beskik, dat hy hoë etiese standaarde moet huldig (Golden & Hardison 1968: 201). Gedurende die Renaissance was die tragiese held gewoonlik 'n koning, prins, generaal, staatsman of iemand uit 'n adellike familie (vergelyk Conradie 1992: 537).

Aristoteles se definisie van die gesiene tragiese held vereis egter 'n belangrike kwalifikasie. Die held moet 'n swak plek of defek (*hamartia*) hê (Golden & Hardison 1968: 118). Die plot wil dit hê dat die held om die een of ander rede tot 'n val moet kom, daarom is sy defek deurslaggewend vir

die drama, want dit verklaar waarom hy val (Golden & Hardison 1968: 182, 183, 186). Dit is daarby belangrik dat die held se ondergang deur misrekening of misgissing plaasvind eerder as deur sondepleging (Golden & Hardison 1968: 183, 184) – binnekort meer hieroor. Aristoteles se ideale tragiese plot bepaal dus dat die held nie perfek is nie; nogtans moet hy steeds so na as moontlik aan die volslae goeie mens wees (hy bly uiteindelik eerder goed as sleg en sy defek moet net gering wees) (Golden & Hardison 1968: 182, 183).

Terwyl die Griekse held gewoonlik 'n uitstaande figuur is en 'n hoë posisie beklee, bevind die 'helde' in Benjamin se bundel hulle op die laagste vlak van die samelewing. Hulle is plakkers: weggegooide mense wat in sink- en kartonkrotte bly, bitterlik arm, met hoegenaamd geen outoriteit nie en wat sonder menswaardigheid behandel word. (Die antieke tragedie maak wel daarvoor voorsiening dat daar meer as een held kan wees. 'n Hele groep mense kan as tragiese held optree (Conradie 1992: 537).) Daar is niks groots aan hulle nie. Wat moraliteit betref, is daar 'n groot kloof tussen die plakkers en die tipiese Griekse held. Die plakkers word deurgaans verbind met drankmisbruik en misdaad, waaronder diefstal, moord, mishandeling en seksuele misbruik.

Wanneer 'n mens gaan kyk na die wêreld, eintlik die heelal, van die plakkers in *Die lewe is 'n halwe roman*, is alles en almal vol defekte, van die karakters, hulle lewenswyse, die haglike sosiale omstandighede tot die samelewing se onbetrokkenheid. Boonop is die God van die bundel ook defektief. Hy kan nie tegelyk orals wees om na almal se probleme om te sien nie en die plakkers staan blykbaar onderaan sy lys van prioriteite. Anders as die Griekse held, bevind Benjamin se karakters hulle reeds aan die begin van die bundel in 'n situasie van verval. Waarin hulle verval (of val) sy oorsprong het, kom ter sprake in verwysings na die Suid-Afrikaanse politieke verlede in die bundel, ook die politieke konteks waarbinne die bundel geskryf is. In die lig van die situasie waarin die tipiese Griekse held hom bevind, lyk dit dan of Benjamin wil sê dat die plakkers (as helde) reeds van die begin af gedoem is: Al wat hulle het, is defekte, so hoe is hulle veronderstel om hulleself te help?

Uit die voorafgaande twee paragrawe kan 'n mens ook die afleiding maak dat daar in vergelyking met die Griekse tragiese plot by Benjamin 'n sekere gebrek aan progressie teenwoordig is. Vir Aristoteles gaan dit in die tragedie oor die nabootsing van handeling. Met "handeling" bedoel hy die proses van verandering wat plaasvind tussen die begin en die einde van die toneelstuk (Golden & Hardison 1968: 115). Die tragiese plot, sê hy, begin met voorspoed en eindig met teëspoed, of omgekeerd, want dit boots na wat in die lewe self gebeur – ons lewens is die heelyd aan die verander, óf na geluk óf na ongeluk. Die tragiese held beweeg daarom tipies van 'n posisie van grootsheid tot dié van ellende; hy kan selfs sterf.

Die plakkers, daarenteen, se sosiale omstandighede verander nooit in die loop van Benjamin se bundel nie. Die bundel begin met die ellende en armoede waarin hulle hul bevind en dit eindig ook daarmee. Alles wat met die karakters gebeur, kan direk na hierdie ewige toestand van ellende herlei word. 'n Mens sou kon sê dat die tragedie van die plakkers se lot saamhang met die gebrek aan menslike maar ook goddelike handeling wat regdeur die bundel gehandhaaf word. In jukstaposisie met die tipiese plot van die antieke tragedie wil dit dan voorkom of Benjamin in sy bundel kommentaar lewer op die samelewing se apatie jeens die armste deel van die bevolking. Terwyl die gesiene Griekse held deur middel van handeling in die verderf beland, is hulle nie eers so 'n handeling (selfs in 'n literêre sin) werd nie.

'n Verdere variasie op die antieke tragedie blyk die manier te wees waarop die 'tragedie van die plakkers' sy funksie bereik. Aristoteles skryf dat die funksie van die tragedie daarin geleë is om plesier by die gehoor op te wek, spesifiek in die vorm van medelye en vrees, wat noodsaaklik is vir die tragedie om sy volle effek te bereik (Golden & Hardison 1968: 115, 189). Om hierdie rede moet die ramp wat die held tref, self ook groot wees; sodoende word die "nodige valhoogte verskaf" – hoe groter die held, hoe indrukwekkender ervaar die toeskouer sy val (Conradie 1992: 537). Die gehoor se reaksie van medelye en vrees word dan beskryf as 'n soort ervaring van insig (*katarsis*). Daarby wek dit natuurlik medelye wanneer iemand onverdiend teëspoed optel, omdat die gehoor outomaties vir so 'n persoon sou opkom. Gevoelens van medelye en vrees hang daarmee saam dat die mens ander mense jammer kry juis omrede hy bang is dat hulle lot ook hóm sal tref (Golden & Hardison 1968: 118; Conradie 1992: 538).

Wanneer 'n mens gaan kyk na Benjamin se bundel, is een van die groot onregte juis dat die samelewing en God blykbaar geen medelye met die plakkers het nie. Boonop is die plakkers nie tipies figure waarmee 'n gehoor homself sal wil identifiseer nie. Die plakkers se wêreld is iets waarvoor die gemiddelde mens bang en huiwerig is, want dit word geassosieer met negatiewe aspekte soos misdaad. Die klem wat daar in die bundel gelê word op karakters se sienings van sonde en straf kom ook hier ter sprake. Karakters soos Myra ("Sonde van die kinders") en Stella ("Skuifeldans van 'n idioot") se oortuiging dat ellende die verdiende straf vir sonde is (anders as wat plaasvind by die Griekse held se val), herinner sterk aan soortgelyke opvattings oor die tragedie tydens die Renaissance. Gedurende die Renaissance is die term "katarsis" dikwels verstaan in terme van morele lering – die digter sou dit inspan om te wys dat slegte mense se lewens uiteindelik sleg afloop, of dat God die heelal só bestuur dat alles (ook swaarkry) uiteindelik ten goede uitwerk (Golden & Hardison 1968: 119). Die swaarkry in *Die lewe is 'n halwe roman* is egter beslis nie ten goede nie. Die Happy Valley-plakkerskamp is dus ver verwyderd van die wêreld van die grootse Griekse held met sy hoë morele waardes en goeie reputasie vir wie 'n mens nog kan jammer voel as

hy onverdiend ondergaan. Mense wil nie met hierdie ellende gekonfronteer word nie, dalk uit vrees dat hulle dan daarby betrokke sal moet raak of miskien omdat ons, as lesers, sidder by die gedagte dat hulle lot óns s'n kon gewees het. By gebrek aan enige sigbare menslike en goddelike medelye met die ellendiges van sy bundel, wil dit voorkom of Benjamin hierdie rol na sý gehoor, die leser, verplaas. Hy doen dit deur van die plakkers *mense* te maak, deur tussen hulle in te beweeg en hulle werklikheid bloot te lê. Gesiglose weggegooides word menslik: hulle het name, lewens en emosies wat tot die leser spreek.

In die Griekse tragedie ondergaan die held 'n proses van heroïese lyding wat hom dan dryf tot waansin of selfmoord, of wat lei tot "louterend inzicht en verzoening" (Van Gorp *et al* 1993: 413). In *Die lewe is 'n halwe roman* is dit 'n plakkersgemeenskap wat onder hul lot gebuk moet gaan. Lying is wel teenwoordig, maar daar is niks heroïes daaraan nie. Hierdie gemeenskaplike lot kan impliseer dat daar geen individu is wat vorentoe wil tree om die verantwoordelikheid op hom te neem nie, tekenend van die ongeërgdheid van die moderne samelewing. So 'n figuur sou sekerlik 'n buitestander moes wees, want die plakkers is nie tot heldedade in staat nie. Dit is moontlik waar die leser, en Benjamin se pleidooi aan hom of haar, inkom: dat jy as leser beweeg moet word om anders te begin dink en, uiteindelik, om deur jou dade 'n held te word vir mense wat nie weet hoe om hulleself te help nie. Dit is opmerklik dat die plakkers geen 'louterende insig en versoening' ervaar nie. Hulle lyding kom nie tot 'n einde nie; daar is geen *peripeteia* ('n beslissende wending wat die spanning ontloop) nie, geen "neergaande beweging" (Van Gorp *et al* 1993: 413) nie. Wat oorbly, is eerder die genoemde waansin of selfmoord van die Griekse tragedie. Vergelyk in hierdie verband die voorkoms van soveel psigologiese en verstandelike gebreke, die karakters se onvermoë om tussen die werklikheid en die fiksionele te onderskei, asook die voorkoms van selfmoord, doodslag en geweld in die bundel.

In die Griekse tragedie is dit die held-protagonis wat tot insig kom en sy fout (h)erken (Van Gorp *et al* 1993: 413). By Benjamin, aan die ander kant, is die karakters te magteloos om self hulle situasie te beredder. Dit is eerder die leser (as verteenwoordiger van die mensdom) wat as 'toeskouer' van die tragedie tot persoonlike insig kom, of dan, 'n katarsis beleef, omdat die magteloosheid van die plakkers hom aangryp.

Nog 'n aspek in Benjamin se bundel wat herinner aan die Griekse tragedie, maar dan 'n variasie daarop, is die gebruik (al dan nie) van die *deus ex machina*. Daar is reeds op hierdie aspek gesinspeel in opmerkings rondom die onvermoë van God en sy engele om in die nood van die plakkers in te gryp, maar dit is dalk nodig om daarop te wys dat die Griekse tragedie op fisiese en sigbare wyse vir tonele van goddelike verskyning en ingryping op die verhoog voorsiening gemaak het. Die term verwys natuurlik na die gebruik in die Griekse teater om masjienagtige toestelle in te

span sodat goddelike figure hul verskyning kon maak terwyl dit voorgekom het of hulle bo die verhoog sweef. Op hierdie manier is die gode as aktiewe karakters voorgestel wat met menskarakters in interaksie kon tree en in hulle situasies kon ingryp. Dit is dikwels gebruik wanneer 'n plot nie intern 'n oplossing kon bereik nie en die dramaturg hom dan op 'n eksterne agent moes verlaat (Golden & Hardison 1968: 207-208) om 'n ontknoping te bewerk. Hierdie antieke gebruik blyk op interessante wyse in te speel op die teenwoordigheid van die goddelike agente in Benjamin se bundel. Hier verteenwoordig God en sy engele 'n eksterne mag wat in die plakkers se omstandighede sou kon ingryp, maar in plaas daarvan ervaar die plakkers God as 'n passiewe, afwesige wese. Heelwat skyn-messiasse en -engele maak hul opwagting, gewoonlik waar bedwelmdede of vertraagde karakters betrokke is – daar is dus valse interaksie met God. Boonop is die engele slegs waarnemers, amper soos toeskouers van 'n toneelstuk. Die plakkers ervaar geen goddelike ingryping nie, alhoewel hulle duidelik daarna verlang. Hulle ellende (of tragiese plot) bereik nooit 'n ontknoping nie. 'n Mens sou kon sê dat die *deus ex machina* wel in *Die lewe is 'n halwe roman* beskikbaar is, maar dat dit nogtans nooit ingespan word nie. Hierdie “misbruik” van die toestel kan dus sinspeel op die ongeërgdheid van 'n skynbaar ongevoelige God wat nie tyd het vir die plakkers se nood nie.

'n Laaste aspek van vergelyking tussen Benjamin se bundel en die klassieke tragedie behels die wet van die drie eenhede – die eenhede van tyd, plek en handeling – in sy geheel verkeerdelik met Aristoteles verbind (Van Gorp *et al* 1993: 112). Dit was nooit 'n klinkklare wet nie, eerder 'n praktiese reëling wat saamgehang het met oorwegings rondom die antieke toneelstuk, aspekte soos toegelate opvoeringstyd, beskikbare daglig en die teenwoordigheid van 'n koor wat die heelyd op die verhoog moes staan. Hierdie wet is nooit orals en in alle tye gehandhaaf nie (vergelyk Golden & Hardison 1968: 108 e.v.) en tóg wil dit voorkom of Benjamin se ‘tragedie’ in breë trekke daarby hou, wat die indruk van 'n oorkoepelende eenheid in die bundel verder versterk.

Die ‘eenheid van tyd’ bepaal dat die tydsverloop van die handeling in 'n toneelstuk nie langer as 24 uur moes wees nie. Aristoteles het wel voorgeskryf dat die tragedie, so ver as moontlik, binne een siklus van die son moes bly of, ten minste, nie veel daarvan moes afwyk nie (Golden & Hardison 1968: 10). Daar was baie interpretasies hiervan. Die neoklassici het byvoorbeeld geglo dat die lengte van die drama presies moes ooreenkom met die lengte van die gebeure soos dit werklik sou plaasgevind het (Golden & Hardison 1968: 108-109). Wat Benjamin se bundel betref, kan 'n mens in breër perspektief sê dat die gebeure in die bundel rondom dieselfde tydperk in die geskiedenis afspeel, naamlik die oorgangsperiode van die middel tot laat neëntigerjare in Suid-Afrika. Dit was 'n periode gevul met onsekerheid vir wit sowel as swart, die stuiptrekkings van apartheid en die groeipyne van 'n nuwe, demokratiese bedeling. 'n Mens sou moontlik na hierdie periode in ons

land se geskiedenis kon kyk as die “eerste dag” of die eerste treë van die nuwe bedeling. Verder is daar aangevoer dat al die verhale in die bundel gedurende dieselfde Kaapse winter afspeel (afdeling 4.1.1.1.1). Koue, nat reënerige weer word prominent in die proloog en die meeste van die verhale in die bundel genoem. Dit herinner die leser deurgaans aan die plakkers se lewe van swaarkry. Alhoewel die handeling in die bundel dus nie streng gesproke ’n enkele dag beslaan nie, sou ’n mens kon aanvoer dat ’n enkele tydvak of seisoen so ’n eenheid van tyd kan verteenwoordig.

Die ‘eenheid van plek’ bepaal dat die handeling van die drama op ’n enkele, onveranderde plek moes afspeel of ten minste op die grense van hierdie plek (Van Gorp *et al* 1993: 112). Die gebeure in *Die lewe is ’n halwe roman* speel wel deurgaans in dieselfde geografiese ruimte af, naamlik die Happy Valley-plakkerskamp en dié se onmiddellike omgewing naby Kaapstad. Daar word spesifiek op die plakkerskamp gefokus, maar dit is duidelik uit die teks dat ’n wit karakter soos Koot Niehaber se huis in die verhaal “Tomorrow’s world” op die grens van die plakkers se gebied lê.

Die ‘eenheid van handeling’ bepaal dat daar slegs een handeling in die tragedie mag wees. Daar mag dus geen subhandelinge wees wat rondom ’n hoofhandeling afspeel nie (Van Gorp *et al* 1993: 112). Benjamin se bundel beslaan verskeie verhale en die lewensloop van verskeie karakters en as sodanig is daar baie handelinge of dinge wat gebeur. In sover dit egter handeling as ’n proses betref wat ’n verandering in die lotsituasie van die held tussen die begin en die einde van die werk behels (soos blyk uit Aristoteles se definisie van die tragedie hier bo), het dit uit die voorafgaande bespreking juis duidelik geword dat daar ’n gebrek aan handeling in die bundel is. Nóg die mens, nóg God tree na vore om die plakkers se ellende te verlig. Die handeling kan dus miskien beskryf word as ’n enkele nie-handeling. Moontlik kan die afwesigheid van hierdie reddende handeling, soos genoem, ook verwys na ’n pleidooi wat Benjamin tot sy leser rig om betrokke te raak in die lot van minder bevoorregtes.

Waaroor Benjamin dit in wese in sy bundel het, is ’n moderne tragedie. Dit wil lyk of hy dan hierdie wrede werklikheid neem en die ruimte en handeling op die lees van die klassieke tragedie skoei. Al die inspelings en subtiele afwykings van hierdie antieke Griekse genre word dan in die outeur se hande ’n vindingryke medium vir sosiale kommentaar. Van Gorp *et al* (1993: 412) begin hul bespreking van die Griekse tragedie deur te verwys na die psigologiese, morele of sosiale inhoud van die teks en dat die skrywer se verlangde resultaat uiteindelik neerkom op ‘die morele of geestelike selfondervraging van die toeskouer’. Benjamin slaag volkome hierin en rond daarmee sy brug na die tragedie as antieke genre af.

Daar is ’n baie opsigtelike band tussen die wese van die klassieke tragedie en Benjamin se aanbieding van die tragiese wêreld waarin die plakkers hul in *Die lewe is ’n halwe roman* bevind.

'n Vergelyking tussen hierdie twee kan slegs een resultaat hê: dit versterk die aanname dat Benjamin se bundel as 'n eenheidswerk ontwerp en geskryf is.

4.5 Samevatting

In die loop van hierdie bespreking van S.P. Benjamin se bundel, *Die lewe is 'n halwe roman*, is daar telkens gewys op die hegte, uitgebreide eenheid wat in die teks sigbaar is. Die ondersoek het verskeie temas en motiewe geïdentifiseer wat herhaaldelik in die verskillende verhale opduik (afdeling 4.1). Daar is aangetoon dat hierdie temas en motiewe hoogs verweefd voorkom en as sodanig 'n besondere wisselwerking tussen die verhale bewerkstellig, wat hulle inhoudelik met mekaar verbind.

Ook wat die struktuur van die bundel betref, is daar elemente geïdentifiseer wat met die eenheid in die bundel verbind kan word (afdeling 4.2). Hier het die belangrike rol wat die proloog as 'n oriëntasiepunt vir die res van die bundel speel ter sprake gekom. Daar is ook gefokus op die feit dat al die verhale dieselfde geografiese ruimte gemeen het (afdeling 4.2.1.1) en dat verskeie karakters hul verskyning in meer as een verhaal maak of karakters uit ander verhale ken (afdeling 4.2.1.2).

'n Verdere samebindende faktor in die bundel is die vertelsituasie (afdeling 4.3). Daar is geargumenteer dat die engel Angeliena 'n sentrale rol speel deur as primêre fokalisator in al die verhale teenwoordig te wees en dat sy aan 'n eksterne, organiserende verteller verslag lewer oor die lewens van die plakkers in die onderskeie verhale. Die verslae (verhale) word dan aangebied as 'n kyk in die binnewêreld van plakkers wat dieselfde leefruimte en tydvak deel.

Die laaste deel van die hoofstuk lê 'n duidelike band tussen die aard van die Griekse tragedie en dié van Benjamin se bundel, wat in wese oor 'n tragiese toestand gaan. Heelwat ooreenkomste met die antieke genre word uitgewys. Daar word ook gewys op aanpassings van of variasies op tipiese kenmerke van die tragedie, wat mees waarskynlik deur die outeur gebruik word om sosiale kommentaar op die bittere werklikheid van die plakkers se lewens, en daarnaas, die ongeërgdheid van die samelewing teenoor hulle lot, te lewer. Die uitwys van die verband tussen hierdie bundel en die tragedie as antieke kunsvorm, wil sterk impliseer dat die werk 'n doelbewuste eenheid verteenwoordig, as leeservaring en in terme van die interpretasie daarvan as 'n geheel.

Dit gaan uiteindelik in die bundel oor één storie, die storie van Happy Valley. Die outeur skep 'n geheelbeeld van die lewe in die plakkerskamp. In die lig van al hierdie gegewens, die verweefdheid van motiewe en temas en die wisselwerking tussen die verskillende verhale en al die geheelindrukke wat aan die kern van die bundel lê, wil dit lyk of *Die lewe is 'n halwe roman* as 'n eenheidswerk beplan en geskep is. In hierdie opsig wil dit méér wees as 'n tipiese kortverhaalbundel; dit herinner inhoudelik en struktureel eerder aan 'n genre soos die roman.

HOOFSTUK 5: KONKLUSIE

Die doelwit van hierdie bespreking was om te probeer vasstel of die hegte eenheidsbundel wat veral sedert die tagtigerjare in die Afrikaanse letterkunde aangetref word, moontlik 'n nuwe genre of subgenre verteenwoordig. Die ondersoek is gedoen aan die hand van studies oor die spesifieke aard van die twee gevestigde genres wat saam in hierdie spesifieke bundels herken kan word, naamlik die kortverhaal en die roman. Die postmodernisme as 'n denkrigting wat met die opheffing van genregrense geassosieer word, is ook in die ondersoek betrek en saam vorm hierdie aspekte die teoretiese agtergrond van die bespreking.

Twee eenheidsbundels – Jaco Botha se *Sweisbril* (1999) en S.P. Benjamin se *Die lewe is 'n halwe roman* (1999) – is daarna volledig ontleed met spesifieke klem op die eenheidskeppende elemente in die bundels. Daar is aangetoon dat 'n aantal oorkoepelende maatskaplike temas en uitgebreide motiefstrukture deurlopend in albei hierdie bundels teenwoordig is wat 'n duidelike romanagtige karakter daaraan verleen. Die aanbieding van die ruimtes, die karakters en die wyse waarop die vertelsituasie in die twee bundels hanteer word, sorg vir 'n sterk samebindende geheel wat nie in die tradisionele kortverhaalbundel voorkom nie. 'n Belangrike eenheidskeppende faktor in die bundels is die manier waarop verskeie karakters oor die grense van verskillende verhale heen optree en in die proses sluiting met betrekking tot bepaalde deurlopende verhaallyne bewerk wat in sekere verhale onaf gelaat is. Dit blyk dat hierdie herhaalde verskyning van sommige karakters regdeur die bundel wel volgehoue karakterisering inhou, soos algemeen met die roman verbind word. Uiteindelik gaan dit in beide bundels oor die vertel van 'n enkele goed-verweefde, samehangende verhaal. Die geheelindruk wat die werke skep, suggereer sterk dat hierdie bundels as eenheidswerke gekonsipieer is.

Op grond van alle aspekte van die ondersoek, is dit my mening dat hierdie bundels, wat verteenwoordigend is van die hegte eenheidsbundel wat die afgelope dekades in Afrikaans verskyn het, wel 'n tussenvorm is en meer spesifiek 'n hibridiese literêre vorm is wat tussen die tradisionele kortverhaalbundel en die roman lê. Alhoewel die betrokke bundels oor kenmerke van beide hierdie genres beskik, behoort dit oënskynlik nóg tot die een nóg tot die ander. Dit wil voorkom of dit hier oor 'n doelbewuste poging gaan om 'n literêre vorm te skep wat tussen bestaande genres lê. In hierdie opsig, en te oordeel aan die wyd-verspreide gebruik van kruisverwysings tussen die onderskeie verhale in die bundels, sou die postmodernisme met sy opheffing van grense tussen genres 'n invloed op die ontstaan en ontwikkeling van hierdie tussenvorm uitgeoefen het. Op grond van uiterlike aspekte soos die relatief kort lengte van die werke en die aanwesigheid van inhoudsopgawes (wat dikwels in hierdie soort bundel aangetref word), blyk dit dat hierdie hibridiese vorm waarskynlik 'n voortsetting van die kortverhaalbundeltradisie verteenwoordig en

dat daar dan ontwikkeling in die rigting van die roman sou plaasgevind het. Dat hierdie proses van evolusie 'n voortgaande verskynsel is, word klaarblyklik bevestig deur die groot verskeidenheid sogenaamde eenheidsbundels, wat, gemeet aan inhoudelike en strukturele oorwegings, deel van 'n kontinuum vorm wat óf nader aan die kortverhaalbundel óf nader aan die roman blyk te lê. 'n Verdere aspek wat daarop dui dat hierdie soort werk uit die kortverhaalbundeltradisie spruit, is die verskynsel dat individuele verhale selfstandig as betekenisvolle eenhede gelees en geïnterpreteer kan word – en selfs geïsoleer in tydskrifte verskyn of in meer tradisionele kortverhaalbundels opgeneem word (vergelyk die insluiting van twee verhale uit Botha se bundel in Etienne van Heerden se samestelling *Die mooiste liefde is verby* (1999)) – alhoewel die verhale eintlik op hierdie manier van breër interpretasiemoontlikhede ontnem word.

Die kwessie van karakterontwikkeling het in die bespreking ter sprake gekom en dit is nodig om ten slotte weer daarvoor te besin. Die argument sou gevoer kon word dat 'n mens in die bespreekte bundels van Botha en Benjamin meestal eerder van 'karakteropenbaring' as 'karakterontwikkeling' behoort te praat: karakters kom meer kompleks voor na mate nuwe inligting rondom hulle in verskillende verhale *ge-openbaar* word.

Ten spyte daarvan wil dit tog lyk of die geleidelike voorstelling van veral daardie karakters wat 'n meer sentrale posisie in die bundels inneem, meer as blote karakteropenbaring verteenwoordig. Die karakters Frannie (*Sweisbril*) en Stenie, Koot, Susan en Matie (*Die lewe is 'n halwe roman*) dien hier as voorbeelde. Vanweë die intratekstuele werkinge binne hierdie bundels wil dit voorkom of die aanbieding van hierdie karakters 'n dimensie bereik wat meer aan karakterontwikkeling herinner soos wat dit algemeen in die roman voorkom. Die soort ontwikkeling wat die karakters oor die loop van verskillende verhale ondergaan, behels meer as dat die leser hulle bloot beter leer ken. Daar word tussen verhale 'n afwagting rondom karakters geskep wat soortgelyk is aan dié wat tussen hoofstukke in dieselfde roman aangetref word (sien afdelings 3.2.3 en 4.2.1.2).

Terwyl die kortverhaal as eenheid slegs beperkte vertelruimte vir karakterontwikkeling bied (afdeling 2.1.1), bied die hibridiese bundel die moontlikheid om karakters verder – binne die eenheid van die bundel – te ontwikkel, omdat die ruimte waarin karakters kan optree, aansienlike uitbreiding ondergaan. Met "ruimte" kan bedoel word die vertelruimte, maar ook die fisiese, geografiese ruimte wat as 'n gemeenskaplike leefruimte in die bundel aangebied word (vergelyk afdeling 4.2.1.1). Karakterontwikkeling, as 'n aspek wat meer met die roman geassosieer word, is daarom na my mening 'n werklike moontlikheid in die hibridiese bundel.

Daar is boonop die moontlikheid van verskillende aanbiedingswyses. In die geval van die twee bundels wat hier bespreek is, val die fokus op 'n deurlopende tema terwyl meerdere hoofkarakters regdeur die bundel optree. Daar bestaan egter ook hibridiese bundels waarin 'n enkele hoofkarakter

(of -karakters) regdeur die bundel optree onder 'n oorkoepelende tema (waaronder Corlia Fourie se *Alle paaie lei deur die Strand* (2008), Willemien Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) en verder terug Alexander Strachan se *'n Wêreld sonder grense* (1984)). In laasgenoemde groep is daar selfs nog meer moontlikheid vir karakterontwikkeling. (Maritha Snyman (2011) berig byvoorbeeld oor die groei wat die twee hoofkarakters in onderskeidelik Fourie en Brümmer se bundels van jong meisies tot volwasse vroue ondergaan.)

Karakterontwikkeling in die hegte eenheidsbundel is vanselfsprekend 'n saak wat nog verder ondersoek moet word. Hierdie tesis volstaan met die waarneming dat die aanbieding van die karakters in die twee bespreekte bundels in omvang reeds iets meer verteenwoordig as in die kortverhaal en die tradisionele kortverhaalbundel. Dit is myns insiens 'n aanbieding wat herinner aan karakterisering soos wat dit in die roman voorkom of wat ten minste in daardie rigting geëvolueer het. En dit is miskien juis die argument: Die hibridiese bundel is 'n aparte entiteit; dit hoef nie die roman of ander genres presies na te aap nie, maar dit leen daaruit om sy eie kenmerke te ontwikkel. Die hibridiese bundel hoef nie daarna te streef om 'n roman te wees of die roman van vooraf uit te vind nie, anders kon die outeur bloot 'n 'tradisionele' roman geskryf het.

Die benoeming van die soort bundel onder bespreking was tot dusver nog altyd ietwat problematies, sowel plaaslik as internasionaal (vergelyk hoofstuk 1). In Afrikaans word die term "eenheidsbundel" gewoonweg gebruik om na enige kortverhaalbundel te verwys waarin daar die een of ander vorm van eenheid tussen die onderskeie verhale sigbaar is. Dit is 'n ingeburgerde term en eintlik nie onvanpas nie, alhoewel dieselfde benaming ook gebruik word om na digbundels te verwys waarin daar eenheid voorkom (Snyman 2011), sodat die gebruik daarvan moontlik tot verwarring kan lei. Die term kom daarby ook baie veralgemenend voor: dit impliseer enige graad of aard van eenheid. Dit is natuurlik waar dat daar 'n groot verskeidenheid van eenheidsbundels bestaan, met verskillende grade van interne samehang (vergelyk hoofstuk 1). Cochrane en Botes (2011) probeer die saak aanspreek deur 'n onderskeid tussen die terme "eenheidsbundel" en "kortverhaalsiklus" te tref, waar laasgenoemde spesifiek na daardie eenheidsbundels verwys waarin daar as geheel 'n hoë graad van onderlinge samehang tussen die dele van die bundel voorkom en waar individuele verhale betekenisverarming sou ondergaan indien hulle buite die bundelkonteks geplaas word. Hiervolgens sou die bespreekte eenheidsbundels van Jaco Botha en S.P. Benjamin dan "kortverhaalsiklusse" moes heet. Cochrane en Botes (2011) baseer hulle terminologie op navorsing wat internasionaal op die gebied van die "short story cycle" gedoen is (vergelyk hoofstuk 1).

Daar is egter 'n paar besware teen die term "kortverhaalsiklus" in verwysing na die hibridiese eenheidsbundel onder bespreking. Om mee te begin, wil ek aansluit by Suzanne Ferguson (2003),

wat daarop wys dat die term “siklus” impliseer dat daar weer na die begin teruggekeer word, dat die werk aan die einde weer by sy eie begin behoort aan te sluit. Sy onderskei onder andere tussen “short story cycles” en “short story sequences”, omdat nie alle kortverhaalbundels wat inhoudelik ’n eenheid vorm, siklies van aard is nie. Die spesifieke verbintenis tussen verhale mag baie verskil van boek tot boek. Terwyl daar wel ’n sikliese element in die sentrale verhale “Sweisbril” en “Sonskyn” in Botha se bundel uitgewys kan word (sien afdeling 3.2.1) – “Sonskyn”, die laaste verhaal in die bundel, is die direkte voortsetting van die titelverhaal “Sweisbril”, die derde verhaal in die bundel – is daar egter geen openlike siklisiteit omtrent Benjamin se bundel nie. Ferguson (2003) wys ook daarop dat James Nagel, sowel as Maggie Dunn en Ann Morris – kritici waarop Cochrane en Botes (2011) onder andere steun – baie vaag met hulle terminologie te werk gaan: “[A] disquieting sense arises that the idea of ‘sequence’ or ‘cycle’ or ‘composite novel’ has been so broadly applied as to cover nearly any collection of stories [...] or even works more usually or productively read as novels.” Om dus eenvoudig die term “short story cycle” te neem en dit in Afrikaans te vertaal, lyk problematies. Ook Snyman (2011) se beswaar teen die term “eenheidsbundel” (wat reeds in hoofstuk 1 opgehaal is) is direk van toepassing op die term “kortverhaalsiklus”: dit sê hoegenaamd niks oor die romanagtigheid van die vorm onder bespreking nie.

’n Verskeidenheid terme sou vir hierdie tussenvorm voorgestel kon word, alhoewel die meeste waarskynlik op die een of ander manier tekortsiet: “bundelroman”, “romanbundel”, “hibridiese bundel”, “hibridiese roman”, “hibried-roman”, ensovoorts. Die woorddele “-bundel” en “-roman” as laaste deel van die term is op sigself ’n ongemaklikheid, want dit kan die indruk skep dat ’n mens met ’n soort *bundel* of ’n soort *roman* te doen het, alhoewel “-bundel” moontlik in die lig van my voorafgaande opmerkings ’n beter opsie is. Om ’n omskrywing te gee: waarmee ons wel hier te doen het, is ’n kortverhaal-roman-hibried. Hierdie woord is waarskynlik te lank en lomp om as term vir hierdie vorm te dien, maar miskien is daar meer meriete in André P. Brink se omskrywing van Willemien Brümmer se bundel *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) wanneer hy daarna verwys as “’n soort kortverhaal-roman” (Snyman 2011). Dit is waarskynlik nie die perfekte term nie – anders sou Brink dit moontlik eerder self as term voorgestel het in plaas daarvan om dit in ’n omskrywing te gebruik – maar ten minste vermag “kortverhaal-roman” as term dít wat die ander voorstelle nie doen nie: dit betrek beide genres waaraan die vorm ontleen is. Die term het sy tekortkominge, soos die bogenoemde beswaar teen “-roman” as tweede woorddeel aandui, maar dit gee byvoorbeeld ’n suiwerder voorstelling van die hibridiese tussenvorm as die term “kortverhaalsiklus”. Ons skryfkonvensies belemmer die morfologie van die woord “kortverhaal-roman”: die klem behoort op albei dele van die term te lê as gelyke deelnemende partye en nie op die laaste deel as die merker van soort nie. Die terme “hibridiese bundel” en “eenheidsbundel” het

steeds vir my waarde en kan naas “kortverhaal-roman” gebruik word, alhoewel hulle die vorm nie genoeg spesifiseer nie. Miskien is geen term ooit perfek nie, maar dit is sekerlik belangriker dat ’n literêre term die werking van sy objek akkuraat beskryf as wat dit vaag is.

BRONNELYS

- Alexander, Pat en David (redakteurs). 2005. *Handboek by die Bybel* (derde uitgawe – volledig hersien en uitgebrei). Wellington: Lux Verbi.BM.
- Anoniem. 2000. Sweisbril – Jaco Botha (In die rubriek “Woordspel”). *Rooi Rose*, 19 Julie, bl. 121.
- Aucamp, Hennie. 1978. *Kort voor lank – opstelle oor kortprosa tekste*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Aucamp, Hennie. 1986. *Die blote storie: 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Bal, Mieke. 1981. Inleiding: Tekststypen en taalhoudingen. In: Bal, Mieke (red.) *et al. Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg: Coutinho BV. p. 7-31.
- Benjamin, S.P. 1999. *Die lewe is 'n halwe roman*. Eerste uitgawe, eerste druk. Kaapstad: Queillerie-Uitgewers.
- Botha, Elize. 1992. Kortverhaal. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, ble. 236-237.
- Botha, Jaco. 1999. *Sweisbril*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1989. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. (Tweede (sagteband) uitgawe.) Pretoria: Academia.
- Brink, André P. 2000. Oopmaakwoord. In: Rabie, Jan Sebastian. *21+*. Eerste uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau (Edms.) Bpk., ble. 9-16.
- Brink, André P. 2008. Nuwe, opwindende stem in SA letterkunde. *Die Burger*, 4 Augustus, bl. 9.
- Cilliers, Stoffel. 2008. Roman 'n ryke reis. *Volksblad*, 26 Mei, bl. 6.
- Cochrane, Neil en Botes, Nina (hoofskrywer). 2011. Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte. In: *LitNet Akademies*, Jaargang 8 (2), Augustus. http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=106686&cat_id=1905 (datum afgelaai: 21 Julie 2011).
- Conradie, P.J. 1992. Tragedie. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, ble. 537-540.
- Crous, Marius. 2000. Leefwêreld van gewone mense realisties beskryf. *Die Burger*, 15 Maart, bl. 7.
- Ejxenbaum, B.M. 1968. *O. Henry and the Theory of the Short Story*. (translated, with notes and postscript by I.R. Titunik) Ann Arbor, Mich.: University of Michigan.
- Ferguson, Suzanne. 2003. Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism. In: *Journal of the Short Story in English* [Online], 41 | Autumn. <http://jsse.revues.org/index312.html> (accessed 17 September 2011).

- Foster, Ronel en Viljoen, Louise (samestellers). 1997. *Poskaarte: beelde van die Afrikaanse poësie sedert 60*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers en Human & Rousseau, ble. xxiii-xxxiii.
- Foster, Ronel (Petronella Hermina). 2000. *Postmodernisme en poësie, met spesifieke verwysing na die historiografiese metagedig "Die heengaanrefrein" van Wilma Stockenström*. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, Ronel. 2001. 'n Pot "truffels en paardenstront". Die diskoers oor postmodernisme en poësie in die Nederlandse taalgebied. In: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 8(1):85-114. <http://sun025.sun.ac.za/portal/page/portal/Arts/Departemente1/afr-ndl/personeel/foster> (datum afgelaai: 15 Oktober 2011).
- Golden, Leon and Hardison, O.B, Jr. 1968. *Aristotle's Poetics: a translation and commentary for students of literature*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Hambidge, Joan. 1995. *Postmodernisme*. Eerste druk. Pretoria: J.P. van der Walt en Seun (Edms.) Bpk.
- Harper, Susanne. 2008. Strandpad lei van meisie tot volwassene. *Beeld*, 12 Mei, bl. 13.
- Hattingh, Marion. 2000. 'n Moet-leses vir almal. *Insig*, 31 Januarie, bl. 50.
- Head, Dominic. 1992. *The modernist short story: a study in theory and practice*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Hough, Barrie. 1998. Sterk debuut bekyk diere én mense as prooi, jagter. *Rapport*, 18 Januarie, bl. 26.
- Human, Thys. 2006. Rachele Greeff (1957-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis – Deel 3*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers, ble. 303-314.
- Human, Thys. 2007. Uiteenlopende bundel trakteer leser met om- en afdraaipaaie. *Beeld*, 14 Mei, bl. 13.
- Joffe-Walt, Benjamin. 2005. 'We have no other way to attract attention'. *Sunday Independent*, 5 June, p. 2.
- Jordaan, Danie. 1998. Die beste debuut in jare. *Insig*, Februarie, bl. 34.
- Joubert, Pearlie. 2007. Unhappy Valley. *Mail and Guardian*, 22 March, p. 12.
- Joubert, Pearlie. 2008. 'I live here or I die'. *Mail and Guardian*, 28 February, p. 8.
- Lategan, Leana. 2000. Al maak sien so seer ... verval tekste tog nie in uitsigloosheid. *Die Volksblad*, 1 Mei, bl. 6.
- Lourens, Amanda. 2000. Sweisbril (In die rubriek "Sarie-boeke"). *Sarie*, 17 Mei, bl. 14.
- Nieuwoudt, Stephanie. 1998. Liefde vir natuur pols in are, stories. *Die Burger*, 28 Februarie, bl. 4.

- Odendaal, Bernard. 2000. Benjamin raak nogal 'literêr' met 2de roman. *Die Volksblad*, 10 Januarie, bl. 6.
- Odendal, F.F. en Gouws, R.H. 2005. *HAT. Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Vyfde uitgawe. Kaapstad: Pearson Education & Maskew Miller Longman (Edms.) Beperk.
- Pickering, David. 2004. *The Penguin Dictionary of First Names* (second edition). London, England: Penguin Books Ltd.
- Potgieter, Lizette. 2000. Stem gegee aan mense wat anderkant die pad bly. *Die Burger*, 19 Januarie, bl. 8.
- Roos, Henriette. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis – Deel 3*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers, ble. 43-104.
- Scholtz, Hettie. 1999. Man van (min) woorde. *Insig*, 31 Desember, bl. 53.
- Scholtz, Hettie. 2000. Droog soos 'n bokkom. *Insig*, 31 Mei, bl. 73.
- Scholtz, Merwe. 1998. "Groot Vyf" is safari deur taal se beste. *Die Burger*, 1 April, bl. 16.
- Scholtz, M.G. 1992. Roman. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, ble. 437-446.
- Seetharaman, Deepa. 2007. Life in the slow lane of Happy Valley. Few houses, toilets, jobs and little hope. *Saturday Weekend Argus*, 2 June, p. 7.
- Smuts, J.P. (Johannes Pieter). 1975. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Smuts, J.P. 1989. Die Afrikaanse kortverhaal sedert sestig. In: *Koker – kortprosatetekste sedert sestig*. Saamgestel en ingelei deur J.P. Smuts. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk., ble. 1-24.
- Smuts, J.P. 1998. *Die roman: 'n inleidende studie*. Kaapstad: Human & Rousseau (Edms.) Bpk.
- Snyman, Maritha. 2011. Roman kort 'n eenduidige naam. *Rapport* (Boeke-bylae), 6 Maart, bl. 6.
- Van Boheemen, Christel. 1981. Intertekstualiteit. In: Bal, Mieke (red.) *et al. Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg: Coutinho BV. p. 121-130.
- Van Coller, H.P. 1999. Alexander Strachan (1955-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis – Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers, ble. 621-631.
- Van Gorp, H. *et al.* 1993. *Lexicon van literaire termen* (Vierde volledig herziene druk). Groningen: Wolters-Noordhoff.

- Van Heerden, Etienne. 1997. *Postmodernisme en prosa: Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*. Tweede druk. Kaapstad: Human & Rousseau (Edms.) Bpk., ble. 11-64.
- Van Luxemburg, J., Bal, M., en Weststeijn, W.G. 1988. *Inleiding in de literatuurwetenschap* (zesde druk). Muiderberg: Coutinho.
- Van Niekerk, Annemarié. 2008a. Fokus weer op ma & dogter. *Rapport*, 29 Junie, bl. 5.
- Van Niekerk, Annemarié. 2008b. Belowende beendere maar waar is die murg? *Rapport*, 21 September, bl. 22.
- Venter, L.S. 1999. Benjamin-verhale se egtheid maak dit iets blywends. *Beeld*, 20 Desember, bl. 9.
- Venter, L.S. 2000. Gewoonste stukkies lewe word storie. *Beeld*, 24 April, bl. 11.
- Venter, Malani. 2007. Woede oor verskuiwing. Stadsraad gekap ná 'beloftes'. *Die Burger*, 23 Maart, bl. 15.
- Viljoen, Louise. 2000. Engele maak lewe se halwe stories heel. *Rapport*, 30 Januarie, bl. 17.
- Wasserman, Herman. 2000a. S.P. Benjamin is g'n 'bruin skrywer'. *Die Burger*, 1 Februarie, bl. 4.
- Wasserman, Herman. 2000b. Ek's klaar met literêre dinge, sê Jaco. *Die Burger*, 6 Maart, bl. 4.
- Wasserman, Herman. 2000c. Lewens wat skeef loop in suburbia. *Insig*, 31 Mei, bl. 67.

Ander bronne

Literêre pryse vir Afrikaanse prosa (sien hoofstuk 2)

ATKV-prosaprys: Jeanné Naudé, ATKV: organiseerder: projekte. E-pos: JeanneN@atkv.org.za (12 September 2011).

Eugène Marais-debuutprys: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Webblad: akademie.org.za (datum afgelaai: 12 September 2011).

Hertzog-prys vir prosa: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Webblad: akademie.org.za (datum afgelaai: 12 September 2011).

Universiteit van Johannesburg Literêre Prys (UJ-prys en UJ-debuutprys, voorheen bekend as die RAU-prys): prof. M.P. (Thys) Human, Departement Afrikaans, Universiteit van Johannesburg. Persvrystelling. E-pos: thysh@uj.ac.za (15 September 2011).