



HENNIE AUCAMP 70

'n Skrywer
by sonsopkoms

SAAMGESTEL DEUR
LINA SPIES
LUCAS MALAN



'n Skrywer by Sonsopkoms

Hennie Aucamp 70

Saamgestel deur

LINA SPIES
LUCAS MALAN



SUN PRESS

SUN PRESS is 'n afdeling van AFRICAN SUN MeDIA, die Universiteit van Stellenbosch se uitgewery wat akademiese, naslaan- en professionele werke in elektroniese en gedrukte vorm publiseer. Hierdie publikasie kan afgelaai of regstreeks bestel word by www.sun-e-shop.ac.za.



Vroeëre weergawes van die bydraes van Abraham H. de Vries, Dorothea van Zyl en Wium van Zyl het in *Stilet* Jg X1 Maart 1999 verskyn. Daniel Hugo se bydrae het as nawoord by *Hennie Aucamp: Lyflied* (Tafelberg 1999) verskyn en word met die vriendelike vergunning van die uitgewer hier ingesluit. Al vier artikels is herskryf of aangepas vir opname in hierdie bundel.

'n *Skrywer by sonsopkoms*

Uitgee deur SUN PRESS, 'n afdeling van
AFRICAN SUN MeDIA,
Victoriastraat, Stellenbosch 7600
www.africansunmedia.co.za

Alle regte voorbehou
Kopiereg © 2004 AFRICAN SUN MeDIA

Geen gedeelte van hierdie boek mag sonder die skriftelike verlov van die uitgewer gereproduseer of in enige vorm deur enige elektroniese, fotografiese of meganiese middel weergegee word nie, hetsy deur fotokopiering, plaat-, band- of laserskyfopname, vermikrofilming, via die Internet of e-pos of enige ander stelsel van inligtingsbewaring of -ontsluiting.

Die Collection du Centre Georges Pompidou in Parys, kopiereg ADAGP (France), het vriendelik verlov vir die reproduksie van "Saint-Sébastien 1934" (bl. 165) van Alfred Courmes toegestaan.

Eerste uitgawe 2004

ISBN: 978-1-919980-10-2

e-ISBN:978-1-919980-25-6

DOI: 10.18820/9781919980256

Bandontwerp deur Laura Oliver
Foto deur Marthinus Basson
Geset in 11 op 13 pt Berkeley Book deur Felini Studio

Gedruk en gebind deur US Drukkery,
Victoriastraat, Stellenbosch, 7600

Inhoud

<i>Lina Spies & Lucas Malan</i>	Vooraf 1
I	
<i>Ina Rousseau</i>	Verjaarsdagwens 5
<i>Margaret Bakkes</i>	Landskap van die hart 6
<i>Elize Botha</i>	Die leser word 'n teks: uit die briefwisseling van Hennie Aucamp en Elize Botha 14
<i>David Pepler</i>	Op die Krievlak: veld toe met Hennie Aucamp 24
II	
<i>Johann de Lange</i>	Himne van 'n reeksmoordenaar 31
<i>Abraham H. de Vries</i>	Uitnodigings en aanvaarding: Hennie Aucamp as Laat Romantikus 33
<i>P. A. du Toit</i>	“Ons bondgenoot, die dier” ... spore in die herinnering in die gemoed in die verbeelding 45
<i>Daniel Hugo</i>	Hennie Aucamp as digter 56
<i>Lucas Malan</i>	Van lagge kom huile: trekke van die klug en die tragedie in Hennie Aucamp se verhaal “Vir vier stemme” 66
<i>Lina Spies</i>	Die dagboek as egodokument: Hennie Aucamp se <i>Gekaapte tyd</i> en <i>Allersiele</i> 77
<i>Helize van Vuuren</i>	Tussen die Stormberge en Timboektoe: Aucamp se kunsteorie 95
<i>Dorothea van Zyl</i>	Met permissie gesê: Is dit slegs vir almal? Hennie Aucamp en die kabaret 109
<i>Wium van Zyl</i>	Hennie Aucamp en die streekverhaal 121
<i>Louise Viljoen</i>	Die vader-seun-verhouding in Aucamp se kortverhaaloeuvre 132
<i>Andries Visagie</i>	Erotiek in die digkuns van Hennie Aucamp 152
<i>George Weideman</i>	Die lewe as literatuur, die literatuur as lewe 169
III	
	Publikasielys van Hennie Aucamp 177

What is good in people – and consequently the world – is their insistence on creation, their belief in friendship and loyalty for their own sakes. With this kind of person knocking about, and constantly crossing one's path, if one has eyes to see or hands to feel, the experiment of earthly life cannot be dismissed as a failure.

– E. M. Forster: *Two Cheers for Democracy*

Vooraf

Die veelkantigheid van Hennie Aucamp se skrywerskap word weerspieël in die geskakeerdheid van sy oeuvre. Reken 'n mens daarby sy bydrae as pedagoog en akademikus om 'n geheelbeeld te probeer vorm van die inhoud van sy lewe en loopbaan tot op hede, is die resultaat 'n *curriculum vitae* wat verstom.

In beginsel was Aucamp se veelsydige skrywerskap reeds beslote in die pril-begin daarvan: Hy het van jongs af verse en verhale geskryf en dagboek gehou. By die oorskouing van sy oeuvre blyk dit dat hy hom in opeenvolgende dekades keer op keer aan 'n verskillende genre gewy het wat op dié tydstip vir hom die natuurlike medium van uitdrukking was.

Die sewentigerjare verteenwoordig die hoogbloeï van sy kortverhaaloëvre waarvoor hy in 1982 die Hertzogprys ontvang; in die tagtigerjare skryf hy liedtekste wat ná hulle opname in enkele bundels hul eintlike bestemming vind in sy kabarette wat saam met ander verhoogtekste hierdie dekade oorheers, en in die negentigerjare word hy bekend as egodokumentaris met die publikasie van twee geredigeerde dagboeke. Hy werk verder in dié rigting en lui die nuwe millenium in met die optekening van sy herinneringe in twee bundels, gevolg deur 'n versameling sonnette.

Al vind 'n mens in Hennie Aucamp die saambestaan van skeppende skrywer en literator in één persoon en al kan hulle nie los van mekaar gedink word nie, is dit tog as skrywer dat Aucamp sy grootste bydrae gelewer het. Hy is die apologet vir die kort prosateks, nie as iets wat tot iets groters en omvattenders moet lei nie maar in eie reg soos wat die titel van sy boek oor kortprosatekste *Kort voor lank* te kenne gee. Naas Elise Muller, is Aucamp die enigste Afrikaanse prosaïs wat uitsluitend in die kortverhaalgenre met die Hertzogprys bekroon is. Twee keuses uit sy kortverhale deur respektiewelik Elize Botha en Charles Fryer, is 'n klinkklare bewys van Aucamp se statuur as kortverhaalskrywer.

Hennie Aucamp het aan die Universiteit van Stellenbosch gestudeer en agtereenvolgens die grade B.A., B.A.-Honneurs, M.A. (*cum laude*) en die Sekondêre Onderwysdiploma behaal. Hy sit sy studie oor die onderrig van letterkunde op middelbare skool voort aan die Katolieke Universiteit van Leuven in België. In 1974 promoveer hy aan die Universiteit van Stellenbosch oor 'n verwante onderwerp, naamlik die doeltreffendheid van die eksaminering van voor-geskrewe Afrikaanse letterkunde op hoër graad in Kaaplandse middelbare onderwys. Vanaf 1964 is hy lektor in, en vanaf 1983 tot en met sy uittrede in 1994,

hoof van die departement Afrikaans van die fakulteit Opvoedkunde van hierdie universiteit. In 1986 is hy bevorder tot medeprofessor en in 2000 het sy alma mater hom vereer met 'n ere-doktoraat.

Van sy blywende belangstelling in letterkundeonderwys getuig sy vernuwende en insiggewende opvoedkundige artikels. In dié verband is sy publikasies oor skeppende skryfwerk van besondere belang. Aucamp voldoen daarmee aan die aspirant-skrywer se dringende roep om leiding. Sy talle bloemlesings getuig van sy rol as herwinnaar en bewaarder binne ons letterkunde. Hierdeur en deur sy memoires word hy 'n geheuebank van ons kultuur.

Dit is gepas om aan Hennie Aucamp by geleentheid van sy sewentigste verjaarsdag 'n bundel opstelle van vakgenote en vriende aan te bied. Daarmee wil ons so goed moontlik die veelkantigheid van sy skrywerskap belig en erkenning gee aan die verskeie identiteite wat hy in homself geïntegreer het en waardeur sy lesers hom kon leer ken: die bodemvaste Oos-Kapenaar met sy blywende verbondenheid aan die Stormberge en die plaas Rust-mijn-ziel; die gesofistikeerde, kunssinnige, Kaapse vrygesel; die integere Afrikaner en die ruim kosmopoliet; die nuuskierige wandelaar deur die werklikheid met die oog en die hart oop vir die gemarginaliseerdes van die samelewing; die Europees gevormde mens met sy wortels diep in Afrika; die veldmens en die diere-liefhebber met sy intieme verbondenheid aan die aarde. Maar ons wil hom veral eer as 'n skrywer wat groot is omdat dit vir hom by die tekening van elke mens, hetsy man of vrou, oumens of kind, altyd gaan om die “menslike kondisie”.

Die titel van dié bundel, *'n Skrywer by sonsopkoms*, is ingegeë deur Hennie Aucamp self, wat in sy inleidende woord tot sy bundel memoires *In die vroege sê* dat hy 'n “oggendmens” is en hoop om dit lewenslank te bly. Hy skryf “vroeg in die oggend”, “voor dag en dou”, in “the sacred hours before noon” (Truman Capote). Maar met die titel wil ons ook erkenning gee aan Hennie Aucamp se besondere manier van sien; 'n kyk wat soos by sonsopkoms dinge uit die donker van die nie-bestaande wek tot 'n lewe-in-woorde. Met die bevel “laat daar lig wees” besweer die skeppende gees die duisternis.

In laaste instansie is hierdie boek 'n geskenk aan 'n vriend wat 'n gewer by uitnemendheid is; iemand wat “oë het om te sien” en “hande om te voel” en wat daarom vir almal wat met hom in aanraking kom daarvan bewus maak dat die lewe sin het.

Lina Spies

Lucas Malan

Januarie 2004

| **I**

INA ROUSSEAU

Verjaarsdagwens

Hennie Aucamp, 20/01/04

Dit is my wens vir jou vandag:
Deur elke vensterraam in jou bestaan
'n uitsig op 'n brok geribde berg
teenaan 'n ligblou oseaan
wat saamsmelt met 'n ligblou lug,
sodat geen laslyn sigbaar is –
Kortom, 'n dag gevul
met ellelange golflengtes lig.

Landskap van die hart

“Koddig,” sê Ouma hardop, en haal haar bril af, “maar nou ja, elke mens het sy eie soort kyk.”

– Hennie Aucamp: *In die vroege*

Daar is baie dinge wat ek en Hennie Aucamp gemeen het. Daar is die familieverband: Ons is al twee Aucamps, Stormbergse afstammeling van die Hugenategpaar kaptein Armand Emile Auchamps en sy vrou Marion Pauline Céleste de Beausobre, wat as gevolg van die godsdienvervolging in Frankryk na Raden in Duitsland gevlug het. Van daar het hul sewentienjarige seun, Jean Dederique Auchamps, in 1727 in diens van die Hollands-Oos-Indiese Kompanjie getree en na die Kaap vertrek. In 1735 is hy as boerkneg uitgehuur, vermoedelik in die distrik Graaff-Reinet, en in 1738 word hy burger.

In 1746, op ses-en-dertigjarige leeftyd, trou hy met Maria Sibella van den Berg en saam het hulle ses kinders. Vir óns Aucamps is Christiaan van belang. Hy is in 1762 gebore toe sy pa reeds twee-en-vyftig jaar oud was. Hy word ’n burger van Graaff-Reinet en trou met die weduwee Jacoba van der Merwe. Sy sterf na die geboorte van hul eerste kind, ’n dogtertjie. Vir ses jaar sorg Christiaan alleen vir sy drie stiefkinders en sy dogtertjie, Maria Elizabeth. In 1791 trou hy weer. Sy vrou is die agt-en-twintigjarige Susanna Fransina Leroex. Hy self is nege-en-twintig. Sy eerste vrou was agt jaar ouer as hy. Hy en Susanna is dus pertiers, soos die Stormbergers sê. By Susanna het hy nege kinders, aanvanklik net dogters. Sy sesde kind is wel ’n seun. Oor hom skryf Christiaan Aucamp: “Mijn overleede zoon is gebooren 1798 Den 4 Augustus op een Saturdagsmorgen en overlede Den 10 Dito.” Die inskrywing kom voor in dr. Anna Jackson se navorsing oor die Aucamps, Mei 1968.

En uiteindelik, o grote vreugde! Op 23 Februarie 1800 word daar weer ’n seun gebore. En Christiaan vernoem hom na die stamvader, Johan Diderik. Die stamnaam kom dus vir die eerste keer weer voor na byna ’n honderd jaar – Jean Dederique. In 1804 word Pieter Josua gebore en in 1805 Christiaan Daniël.

Christiaan Aucamp se laaste kind is ook ’n seun. ’n Seun sonder naam:

“1807 Den 10 September is gebooren mijn overleedene zoon” (navorsing van dr. Anna Jackson, Mei 1968).

Dis hierdie laaste twee lewende seuns van Christiaan Aucamp wat hul staanplek in die Stormberge loop vind het. Pieter Josua op Klapkloof en Christiaan Daniël op Penhoek. Klapkloof en Penhoek is die twee ingange tot die Stormberge.

Vir my en Hennie gaan dit om die jonger broer, Christiaan Daniël. Aan hom word die transportakte, geteken deur sir George Grey, vir Penhoek uitgegee. Christiaan trou met Elizabeth Margaretha Pretorius, dogter van Rudolf Gerhardus Petrus Pretorius. Hulle seun Rudolf Gerhardus Petrus erf Penhoek. Hy trou met Maria van der Vyver wat volgens oorlewering ’n “helpen” was! Hulle oudste seun, Christiaan Daniël word my oupa en sy jonger broer, Hendrik, word Hennie se oupa.

My oupa boer uiteindelik laer af op Klapkloof en Hennie se oupa hoër op, op Rust-mijn-Ziel, deel van die grotere plaas Almanspoort. Ek gaan uiteindelik op Sterkstroom skool en hy op Jamestown.

Maar daar is ander dinge ook wat ek en Hennie gemeen het. Dis vir my duidelik dat dié vroue wat in die Stormberge wou oorleef, sterk vroue moes wees. Daarvan getuig Johannes Meintjes se bydrae in die pragboek *Op die Stormberge: ’n vertolking van ’n streek* (Tafelberg, 1971), waarvan Hennie Aucamp die redakteur was. In “Ouma Martjie – Boervrou van die Stormberge”, skryf Meintjes:

Sy was mollig in haar jeugjare, maar het later ’n slank, taai postuur ontwikkel, baie klein, maar gehard teen alles; en die fyn hande sou vergrof deur harde en eindelose arbeid. Haar sin vir humor het sy behou, hoewel dit sardonies geword het.

Op Grootzeekoegat het haar man, Hans Meintjes, met skaap geboer en sy met beeste:

Dié beesboerdery het Martjie met hart en siel onderneem. Dit het haar ook verander. Alle vroulike ydelheid is in die ban gedoen. Sy het eenvoudig en streng, selfs kwaai, geword ...

In sekere opsigte is dit die beeld van die sterk Stormbergse boervroue waarvan Hennie se ouma Kittie Aucamp en my ouma Magdel (Maggel) Aucamp ook voorbeelde was. In ons albei se kinderjare het hierdie twee sterk vroue ’n baie

ingrypende rol gespeel wat veral weerspieël is in ons skryfwerk. Elize Botha het op 'n dag vir my gesê: “Jy het darem baie myle uit jou ouma gekry!” 'n Mens kan dieselfde van Hennie sê. Beide ons oumas het baie oud geword: ouma Maggel agt-en-tagtig, ouma Kittie drie-en-tagtig. Albei ons oumas had 'n spesiale plek vir dié spesifieke kleinkinders – Margaret en Hennie. Albei die oumas was versot op hulle seuns, Hendrik en Pieter. Albei hul skoondogters het maar les opgesê!

Hennie skryf in sy jongste boek, *In die vroege* (Tafelberg, 2003), in die slotgedeelte, “Tant Toek en die adders” (tant Toek synde ouma Kittie):

Tant Toek het nie 'n bang haar op haar kop nie, en het in haar lang lewe as plaasvrou al menige slang verbrysel ... Sy trek die kweper nader met die haak van haar kiere en ruk hom met geweld af ... Tant Toek moet onder die heining inbuk om by die kweper uit te kom. Die reuk van ou blare en klam grond, die strawwe oefening van so pas, alles dra daartoe by dat sy effens dronk in die kop raak en nie dadelik die slang, weer 'n pofadder, in die koelte sien nie ... Tant Toek kom vinnig onder die heining uit, agterste eerste ... Nou het sy net een ding in die kop en dis om so gou moontlik by haar huis uit te kom. Jammer van die kweper, maar jy versoek nie die Here jou God nie.

Dis hoe Pa haar aangetref het, met 'n glas brandewyn in die hand. Pa het kom nag sê, soos hy elke aand van sy lewe doen ...

In Jeanette Ferreira se bloemlesing *Boere-oorlogstories* (J. L. van Schaik, 1998), skryf ek oor my ouma wat vir haar man, Christiaan Daniël, sê: “Die Engelse sal jou skiet, waar hulle jou ookal kry ... wat van ons? Die plaas? Skeertyd lê voor.”

Magdel se vrese word bewaarheid:

Magdel het die brief gelees en geweet: Nou is sy alleen ... Met 'n goingsak oor haar klere het sy in die skeerhok lootjies uitgedeel en die wol gebaal en die vee teen brandsiek gedip. Met sweet in die hand en die twee meisiekinders op die wa tussen die wolbale wat sy self met rugare en 'n krom seilnaald toegewerk het ... het sy die ses myl dorp toe gestap ... Sy het die rantjies agter die huis deursoek en die weggesteekte konkas met kafferbier omgekeer ...

Met die geboorte van haar jongste seun was Magdel weer alleen. Teen die laat-

middag is die seuntjie gebore. Magdel het self die naelstring afgebind en deurgesny ...

En oor my pa, Hendrik, haar seun: “Ek het jou gesê, Chrisjan, oor hierdie kind het jy geen sê nie. Dis my kind. Ek het hom alleen in die wêreld gebring.”

Daar was natuurlik ons oupas ook, al twee, soos ek dit had, goedge, sagte mense. Oom Rooi-Chrisjan Aucamp, wat ’n Kaapse rebel was en sy jonger broer, oom Hendrik Almanspoort, wat, volgens Hennie self, ’n Town Guard op Jamestown was. Mý oupa en pa uiteindelik Sappe en Hennie se oupa en pa stoere Nasionaliste!

Ons het ook ander familie gemeen. Hennie se pa se broer Jan was getroud met my moeder, Matilda de Villiers, se suster Cora. Cora en Jan het op Steynsrust geboer, ’n klipgooi van Rust-mijn-Ziel af. Cora is dood met die geboorte van haar eerste baba wat doodgebore is. Dus, Hennie se oom Jan was ook mý oom Jan en mý tant Cora was ook sý tant Cora, hoewel nóg ek, nóg hy haar ooit geken het. Vir ons was sy slegs ’n verwaarloosde graf op Almanspoort en ’n tragiese romantiese verhaal uit die verlede.

Maar dis dié dubbele familieverbintenis wat die oor-en-weer kuiery oor baie jare dimensie en betekenis gegee het – hulle op Klapkloof en ons op Almanspoort, of dan te wel Rust-mijn-Ziel. Ten spyte van politieke verskille was ons pa’s, Hendrik en Pieter, gek na mekaar. Ons ma’s, Matilda en Lenie, insgeelyks. Die kuiers op Rust-mijn-Ziel was van die mooiste jeugherinneringe. Oom Pieter en tant Lenie was gul, hartlike mense. Tant Lenie se kos was die beste wat die Stormberge kon oplewer – lewer-in-netvet op die kole, souskluitjie, skaap-pastei met onder die skilferkors ’n lang sousie, skaap-tesalletjies. Oom Pieter had ’n onblusbare humorsin wat alle somberheid verdryf het. Hy kon eindeloos stories vertel. Ek het kleintyd vas geglo dat die Stormberge en juis Rust-mijn-Ziel die depot was waar die land se ryp aangemaak word! Dit was oom Pieter se storie oor sy speelgoedwaentjie wat deur die Kakies verbrand is wat aanleiding gegee het tot mý kortverhaal “Die vuurdoop”. Ek sweer Hennie is nou nog ja-loers dat ek hom met dié storie voorgespring het! Eintlik is dit ’n Aucamp-trek – die voorliefde vir stories. Met stories uit Freda, Vyver en Lena Aucamp van Penhoek se monde, het Hennie mý nou weer voorgespring.

Op Almanspoort en Klapkloof was daar natuurlik ook die kinders: Rina, Hennie se suster, my jaargenoot; Hennie, ’n jaar of meer jonger, en my suster Chris-Diane, genoem na oupa Christiaan Daniël, en ’n watjie jonger as ons. Met Rina het ek oor modes en make-up gepraat, met Hennie oor boeke, en drome om eendag self boeke te maak, oor Boesmantekeninge waarvan Hennie kopieë

teen sy rondawelmure gemaak het. Op Aliwal-Noord het ons saam deelgeneem aan provinsiale atletiekbyeenkomste, saam medaljes loop haal as Noord-Oos Kaaplandse kampioene. Op Almanspoort het Hennie my sy eerste gepubliseerde verhaal gewys – in *Die Jongspan*.

Maar die lewe loop wye draaie met 'n mens. In ons studentejare – Hennie op Stellenbosch en ek op Pretoria – het ons mekaar minder gesien.

En op 'n dag het ek as jong getroude met my man, Cassie Bakkes, Stellenbosch toe verhuis waar die Militêre Akademie 'n fakulteit van die Universiteit geword het. Hier was die jonge Hennie Aucamp reeds 'n gerekende skrywer. Ons het weer eens veel gehad om oor te gesels. Hy het selfs soms ge-“baby-sit”! Toe ons Saldanha toe verskuif, het hy kom kuier. Op Paternoster se strand het ons oor die see uitgekyk met kleuters wat om ons speel. Mý seuns wat later self skrywers sou word. Ons het gesels oor familieskandes en familievreugdes, oor skryf en oor verlangens en drome. Op pad terug het ek so byna-byna my kar omgesmyt en was hierdie bundel dalk nooit nodig nie!

Ons het Pretoria toe getrek en min van mekaar gesien. Dit was egter Hennie Aucamp wat vir my 'n deur oopgemaak het. In 1971 het daardie kosbare boek waarna ek reeds verwys het, verskyn: *Op die Stormberge: vertolking van 'n streek*.

Kort hierna het ek 'n brief van Hennie ontvang. Hy voel daar kort 'n aanvulling tot *Op die Stormberge*. Hy het in tydskrifte van my stories oor die Stormberge gelees en sal ons nie saam 'n kortverhaalbundel die lig laat sien nie? Vir my was dit 'n deurbraak. En Hennie was mentor by uitnemendheid. Op sy kenmerkend beskaafde en hoflike manier slyp hy die stories wat uiteindelik deel uitmaak van *'n Baksel in die more* wat in 1973 verskyn. Hy skryf aan my met die verskyning van die boek. Hy is tevrede met die omslag: oor omslae is Hennie puntenerig. “Eventwil, ons het hom: 'n ontwerp wat 'n strawwe landskap en 'n strawwe klimaat voorstel, op 'n kraalmisgroen agtergrond.”

Hy skryf voorts:

Ek sien *'n Baksel* as 'n familieboek; iets vir die jonger Aucamps, Gouwse en Bakkesse wat klaar nie meer die romantiek en opvoeding van 'n plaas ken nie. Hoe sê Ta-Miem nou weer?: “Elke Afrikanerkind behoort 'n plaas, al is dit nie sy eie nie, as deel van sy lewensondervinding te hê. Dáár leer hy wat ruimte vir liggaam en gees beteken, en daar leer hy die bodem ken.”

En nou, in 2003, lees ek hierdie woorde en 'n groot hartseer kom oor my. Want

ons plase het oorlogsones geword, gevaargebiede en die boer op sy plaas is voël-vry verklaar. Maar tog ... 'n *Baksel in die more* ... Ik heb gezeg.

Hoe dit sy, hierdie spanpoging van ons twee Stormbergers bring my by die belangrikste van my en Hennie se gesamentlike terreine.

Toevallig lees ek in die afgelope weke Joseph Pearce se biografie van die digter Roy Campbell. Ek lees twee dinge daarin wat my met 'n ompad uitbring by dit waaroor ek nou skrywe. Ek lees van William Plomer, gevierde skrywer, digter en librettis, wat in 1903 op Pietermaritzburg gebore is en 'n belangrike fase van sy lewe op die Stormberge deurgebring het. Nie as onderwyser soos Olive Schreiner nie, maar as gewone plaasvoorman in die Molteno-distrik. In *Double Lives* skryf hy aan 'n denkbeeldige dorp wat hy Aucampstroom noem (waarskynlik maar Molteno). Hy en Roy Campbell is nou verbonde. Saam stig hulle die invloedryke blad *Voorslag*.

En ek herinner my die wonderlike verhaal wat Hennie vir *Op die Stormberge* vertaal het, waarin Plomer die essensie van dié wêreld, wat ook sy liefde geword het, vasgevang het. Die plaas in sy verhaal word só beskryf:

'n Opstal, 'n paar buitegeboue van klip, 'n windpomp en 'n dam water, 'n boord en 'n tuin met ruie kweperlanings en daaromheen die wye vlakte wat strek tot by die steil kranse. 'n Paar landerye, koring en lusern en 'n paar rye vaarlandspopulier en dennebome, en hier en daar verspreide troppe skaap wat die landskap afwissel ...

Ek lees toe ook van Roy Campbell se liefde vir Toledo. Toledo is vir hom “the sacred city of the mind.”

En ek weet toe, dit is my en Hennie se nouste band. Ek onthou hoe hy in *Rust-mijn-Ziel: 'n aandgesang* praat van “a landscape of the mind.” Ek wil dit noem 'n landskap van die hart. Nie een van ons kan ons losknoop van hierdie hartslandskap nie – die Stormberge. Dit bly naklink in ons skryfwerk. In 'n brief uit 1985 skryf Hennie vir my:

Ek het “Skilderkrans” klaar geskryf in dié dae; waarskynlik my laaste opstel oor die Stormberge. Hiermee 'n skuld las gedeeltelik afbetaal. Daardie bar, eensame wêreld sal altyd 'n verwyt bly. Omdat ek hom verlaat het ...

Dan staan ek in 2003 met *In die vroege* in my hande. En ek weet dat Hennie verniet skuldig voel. Hy het en sal die Stormberge tot vandag toe en tot in

ewigheid nooit verlaat nie. Hy het ons landskap van die hart ten volle terugbetaal. Met sy stories en sy memories het hy hierdie onbarmhartige maar aangrypende berglandskap verewig. Vir so lank as die woord en Afrikaans bestaan.

Daarvan getuig *In die vroegte* (Tafelberg, 2003), saam met alles wat hy oor soveel jare geskryf het. Ek lees in hierdie jongste bundel “Stories op Rotse” met boaan Kowie Stemmet, wat saam met Hennie op Saldanha kom kuier het, se gedig uit “Winter op Rust-mijn-Ziel”:

Stormberg se winde het die eenkleur groene uitgewaai
en wan antieke kleure van vergeelde rooie
– soos in Boesmanverwe en hiërogliewe.

Ek lees “Skep hom ’n howaal” en ek lag oor ’n gesprek met Hennie enkele dae tevore toe ons oor tipiese Stormbergse segswyses gepraat het. Vir my was sy bydrae, “Daardie vrou is so groot soos die berg Hor”, ’n nuuttjie. Hy weer het hom verkneukel aan my bydrae: “Om van ’n ou kakkebaal ’n nuwe sekreet te maak.”

Maar ek begryp te goed dat ons landskap van die hart vir ons albei verander het, dat dit ’n herinneringslandskap geword het. Aan Braam de Vries skryf Hennie (en hy haal self die brief aan in *In die vroegte*):

Ek kom nooit meer op die Stormberge nie. Ek sal nie meer weet waaroor die mense praat nie en mense self is yl gesaai. Plase en plase aanmekaar het wildplase geword, met eienaars wat jy nooit met ’n oog sien nie ...

Watter soort Afrikaans praat die jonger geslag Afrikaanssprekende op die Stormberge? Nie meer die gespierde Afrikaans van vroeër nie. As ek nou oor die Stormberge skryf is dit by wyse van herinnering. Ek en die huidige Stormberge is nie meer in gesprek met mekaar nie.

En, aangrypend uit *Kommerkrale* en opnuut aangehaal in *In die vroegte*:

Ek het my angsdroom oor die verval van my ouerhuis in *Kommerkrale* opgeneem en wil dit hier herhaal:

“Dis nag, winter op die Stormberge; en ek is oud en verlate en kom te voet op Rust-mijn-Ziel aan.

“Van die opstal het net ’n murasie oorgebly. Ook hier is geen skuiling nie. Maar wanneer ek om die hoek van die bouval stap, sien ek dat een vertrek bly staan het, en dat daar ’n lig in dié kamer brand.

“Ma sit vir my en wag voor die swart stofie met sy krom pote. Die tafel staan gedek ...

“Ek gaan sit by haar en streel haar hande soos ek nooit gedoen het toe sy nog gelewe het nie.”

Ek hoor wat hy sê, want vandag na 'n eeu-en-'n-half is daar geen Aucamp meer op die Stormberge nie. Nie op Klapkloof, nie op Penhoek na 'n vyfde geslag, nie op Almanspoort nie.

Maar ek wil vir hom sê: Die landskap bly, die Stormberge self. Die lig in die enkele kamer en die gedekte tafel. En die woord bly, die woord waarmee hy en ek die landskap vasgevang het, dié mitiese landskap van die hart.

Ek hoor die naklank van die kwatryn wat Hennie aan my opgedra het:

Klapkloof, Penhoek, Sterkstroom –
jy sal dié name wel nog droom
en wakker skrik, soms met 'n gil:
'n weerklank sterf, die kloof word stil.

Die leser word 'n teks

Uit die briefwisseling van Hennie Aucamp en Elize Botha

I

Vroeg in 1966 neem ek, op uitnodiging van die Departement Afrikaans van die Fakulteit Opvoedkunde, Universiteit van Stellenbosch, deel aan 'n opknappingskursus vir Afrikaans-onderwysers op sekondêre vlak. Hennie Aucamp, lektor in die departement, was sekretaris van die reëlingskomitee. My eerste brief aan Hennie, gedateer 15/2/66 uit Arcadiastraat 965, Arcadia, Pretoria, was 'n dankie-sê:

... vir die gul en bedagsame wyse waarop u, nie alleen in u amptelike hoedanigheid as sekretaris van die reëlingskomitee nie, maar ook in elke ander opsig my besoek vir my veraangenaam het: deur u belangstelling, u bystand in allerlei praktiese sake, u goeie behoorderskap ...

Dié brief eindig met die hoop op weer-ontmoeting, en die vooruitsig, met belangstelling, na 'n volgende “ontmoeting” met die werk van Hennie Aucamp.

Deur die jare het ons briefwisseling by uitstek ons ontmoetingsplek gebly, en dié briefwisseling het dikwels ook verslag gedoen, wedersyds, van ons ontmoetings met mekaar se werk. Dit was ook onvermydelik dat daarin van tyd tot tyd aanduidings sou gegee word van “work in progress”. Daarom kon ek in die brief van 14 Januarie 1994 waarin ek Hennie gelukwens met sy 60ste verjaardag op die 20ste, die volgende skryf:

... Die gedagte het by my opgekom om 'n soort “dialogoog” tussen sommige van jou briewe en sommige van jou tekste saam te stel, gebind deur my eie kommentaar ... Ek dink ek kan deur so 'n soort “essay” uitkom by 'n klein kartering van sekere essensies in jou werk ...

Ek verwys dan na my reaksie in 'n vroeëre brief op sy bundel *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* – 'n brief wat ek nie bewaar het nie. Ek vra Hennie om 'n afskrif van dié brief: “Ek het 'n vermoede dat ek 'n formulering of wat daaruit sal nodig hê ‘om op gang te kom’.”

Daarop antwoord Hennie op 24 Januarie 1994 dat hy van my jongste briewe kopieë laat maak het en aan my versend het, en dat hy “so 'n artikel waarin briewe/mense/omstandighede op mekaar inspeel” goed vind. – Ek het in my brief onderneem om, wanneer ek tot die skryf van so 'n essay gekom het, dit eers aan Hennie te stuur voordat ek dit publiseer. Omdat wat hier gaan volg egter in 'n bundel sal verskyn wat vir Hennie as geskenk en dus as verrassing bedoel word, sal ek met dié implisiete goedkeuring van 24 Januarie 1994 moet volstaan.

II

Op 2 Julie 1991 skryf Hennie na aanleiding van “'n verhaal(tjie), ‘Die verlore broer’”, wat vir publikasie gestuur is na die *Tydskrif vir Letterkunde* waarvan ek indertyd nog die redakteur was: “... intussen het dié verhaal uitgebrei geraak tot 'n drieluik. Ek sal baie bly wees as dié verhaal kan wegval, tot en met die publikasie van 'n bundel.” Hy vervolg dan, so, tussen hakies: “(Die titel vir 'n nuwe bundel is daar, en 70% van die bundel is al op papier. Tog is ek nie haastig nie: *Dalk gaan niks verlore nie* gaan 'n soort ‘testament’ word.)”

Die gereedmaak van dié bundel kom weer ter sprake in 'n brief van 23 November 1991. “Ek wil iets aan mekaar sit oor die essay, die kortverhaal en hul toenemende inbeweeg op mekaar se terrein,” skryf Hennie. “Eintlik, besef ek nou, was die essay van oudsher af postmodernisties” en dan verwys hy na my insluiting van Boerneef se teks “Dennepitte” in my bloemlesing *Afrikaanse essayiste* van 1965. Dan gaan hy voort: “Eintlik wil ek niks meer publiseer wat na analitiese denke sweem nie.” Hy voel, in die pylvak van sy akademiese loopbaan, dat hy hom genoegsaam as “gewillige dienskneg” betoon het:

Nou kan ek my volledig aan die maak van “ficciones” wy, soos ek trouens gedoen het in my verloftyd; en die “vrug van my werksaamheid” lê hier langs my, getiteld *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste*. (Ek praat van 'n tikskrif, hoor; die hef-aan, publikasiegewyse, lê nog voor.)

Die bundel *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* verskyn in die herfs van 1992.

P. A. du Toit stel in sy profiel van Hennie Aucamp (1998:224) dat *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* “(op *Gekaapte tyd* 1996 na) Aucamp se mees outobiografiese werk” is, noem dit “’n versamelbundel” van verskillende soorte kort (oorwegend prosa-) tekste en vermeld die groot verskeidenheid temas en motiewe daarin. Hy maak geen omvattende inventaris van hierdie temas en motiewe nie (“dit is onmoontlik om in ’n kort profiel daaraan reg te laat geskied”) maar noem by wyse van voorbeeld: dat ervarings voortleef in die literatuur (in aansluiting by Johann de Lange wat dit in ’n resensie genoem het “’n elegiese bundel in die teken van verlies en afskeid, terwyl alles vasgevang word in die woord”); die stilering van die volkse, anekdotiese vertelstyl deur middel van ironie, satire, parodie, sodat anekdotes, joernaal-optekeninge getransformeer word tot sogenaamde “oop gelykenisse”, en ’n Bybelse “gelykenis” (dié van die verlore seun) weer uitgebrei word tot ’n drieluik, wat die moontlike verhale van die seun, die broer én die vader, en die wrok en lyding latent in die oergelykenis, artikuleer.

’n Mens sou hierdie “werkwyse”, die bestendiging van persoonlike ervaring deur dit tot literatuur “om te stook”, die uitdieping en omvorming van anekdote of oerteks tot ’n komplekser, wyer resonerende “fiksie” inderdaad kan beskryf as deel van die outobiografie van die skrywende Hennie Aucamp. Die elegiese ingesteldheid gaan in sy werk saam met ’n bewaringsdrang, wat hy al in die seminale teks “Rust-mijn-ziel: ’n aandgesang” uit *Hongerblom* (1972) só deur die ek-verteller daarin laat verwoord het wanneer hy reeds in die gees van afskeid-neem oor die geliefde plaas wandel: “Wanhopig probeer ek red wat te red val: ek koester name en reuke; geluide, kleure, teksture.” In die slotsin van “Bokveld toe en terug” in *Dalk gaan niks verlore nie* lig Aucamp hierdie koestering bo die persoonlike uit: “... ons skroom nie om troostaal uit gister te haal nie: want kultuur is onthou.”

Dit gaan egter nie net om optekening, om onthou-sonder-meer nie. Dit neem ’n mens waar as jy in hierdie bundel die lotgevalle volg van die twee “vakan-siejoernale”, “Matjiesfontein” en “Uit maar tuis”. Die Matjiesfontein-joernaal mond uit in ’n “song” vir June van Mersch, “Waar’s my dae, waar’s my dinge?” wat weer resoneer met die Boerneef-náklanke in “Bokveld toe en terug”. Die ervarings geboekstaaf in “Uit maar tuis” word ook ’n “song” – ’n romantiese anti-liefdeslied, “Wat moeders weet van liefde” – en ’n gelykenis, “Upu van der Merwe?”: ons lees die tekste as “gevormde literatuur” binne en naas die joernale.

Maar daar is meer. Die skrywer toon homself meermale in die verhouding van ’n leser teenoor sy bronne (landskappe, inspirerende kunswerke – boek,

beeld, skildery, film). In dié sin kan 'n mens byvoorbeeld “Judith in 'n tyd van rewolusie” en “Oor lewe en dood; veral dood”, en die twee tekste oor die reise in Tibet en Nepal feitlik as leesverslae ervaar.

Die slot- en sleutelteks van die bundel moet hier ter verdere verduideliking bekyk word. Elk van die nege paragrawe daarvan bevat 'n stelling wat die een met die ander skakel en 'n soort “skewe” parabool beskryf:

- die Bolandse herfs kondig verval én geboorte in die natuur aan;
- natuur en lewe en die kunste laat die mens as proses sien; hierdie waarneem van verval is een van die kunste se bestendige temas;
- daar is die kunstenaars wat nie metafore nodig het nie, wat die mens in sy naakte aftakeling skilder;
- die ouwêreldse Europese mens/kunstenaar erken die tragiek van verandering;
- Harry Mulisch, as voorbeeld, laat die verteller in sy novelle *Oude lucht* sê: iewers steek ons die grens oor van ewigheid na eindigheid;
- 'n kweper op hierdie verteller se tafel vergaan in spreurende bruin vlekke en stank, en laat die besef van verganklikheid.

Dit is die dieptepunt; daarna begin 'n opwaartse gang:

- Van Gogh se skildery van die kruik vol sonneblomme toon hulle as “bruin, verdor en vertoing ... maar trots; en elke kop nog altyd blom”;
- die spanning in die kunste: 'n waarneem en opteken van tyd, en terselfder tyd 'n verset teen tyd. “En wat is skoonheid anders as 'n verset teen tyd?”
- “Wanneer ek na groot musiek luister, wil iets by my begin deurskemer van ‘siel’ en ‘ewigheid’”; kuns verbind die mens met 'n bron ver buite of diep binne homself. Dit noem die skrywer as die oomblik van openbaring, en hierby onthou hy die slottoneel van Van Wyk Louw se drama *Germanicus*. Die woorde van die teks- en bundeltitle word uitgespreek nadat Germanicus 'n kosbare kunsvoorwerp, 'n skarabee van blou glasuur, “en vyftien honderd jare oud” – waarin die tyd dan inderdaad gestol het – in sy hand gehou het. “Ek sterf aan hierdie tyd,” sê Germanicus – maar hef dié eindigheidsbesef op met die woorde “En dalk gaan niks verlore nie.”

■ In die patroon van dié teks is die “argument” van die hele bundel weerspieël, om, inderdaad, ten slotte daarby te kom dat die kuns die maker én die ontvanger daarvan, verander.

Die slotgedeelte van “Judith”, die teks wat gebou is rondom die ek-verteller se ervaring van ’n kunswerk, presiseer die proses: “En uiteindelik is daar die spanning tussen oerteks, variante en jouself. Want jy, die leser, het intussen ook ’n teks geword, die jongste variant in ’n reeks ...en nou is jy Judith, én haar medepligtige, én haar slagoffer ...” Dit is ’n demonstrasie van wat D. J. Opperman in *Engel uit die klip* die “spel van vereenselwiging” genoem het, waartoe die digter in die uitvoering van sy taak verplig is.

■ Juis in hierdie tekste vind die “inbeweeg van die essay en die kortverhaal op mekaar se terreine” plaas – geen nuwe verskynsel in die oeuvre van Hennie Aucamp nie: dit het al vroeg in sy bundels opvallend geword; ek onthou dat ek in ’n opstel van 1983 aangaande *Volmink* (1981) geskryf het: “In hierdie bundel is een van die opvallendste kenmerke die wyse waarop Aucamp sy tegniese register uitbrei deur ’n fyn samevoeging van essayisme en verhaalkuns” (Botha 1983:13). Dié “tegniek” wat die belewende ek-as-verteller so duidelik voor oë stel, bring in *Dalk gaan niks verlore nie* ’n kernwaarheid tuis: in die verhouding tussen die (literêre) teks en die leser-as-verbruiker word die leser ook in ’n spel van vereenselwiging met die teks betrek – en kan daardeur so verander word dat (om vollediger aan te haal uit die slot van “Judith”) die storie onvervreembaar deel word van jou wese ... “en rus sal jy nooit weer ken nie.”

III

In ’n brief van 18 Julie 1992 beskryf Hennie homself as “droef te moede”, ’n stemming wat onder meer ontspring aan die waarneming dat soveel jonger skrywers “hul medium (by implikasie, die taal Afrikaans – E. B.) verrai”:

... Sal al baie help as mense begin besef dat geestesadel nie net in Engels setel nie ... Ek kan selfs begryp hoe jy ’n politieke party en die godsdiens van jou vadere kan versaak, maar hoe ’n kunstenaar sy medium kan verrai en verloën, gaan my redelike verstand te bowe.

Ek antwoord daarop op 17 Augustus 1992:

Alreeds ’n maand sedert jy jou brief, “droef te moede” aan my geskryf het! Ek was juis in daardie dae besig met *Dalk gaan niks verlore nie*, en jou brief en die bundel en ’n tydperk van laagwater in my gemoed na die opwin-

ding van al my “spreekbeurt”, het saamgewerk om my diep ontstemd? ontroerd? selfs ontredderd? te laat. Laat ek dadelik eers oor jou bundel sê: hierdie reaksie van my slaan hoegenaamd nie op die gehalte van die bundel as literêre werk nie; dit is ’n eerste, absoluut rudimentêre soort reaksie waarvan ek praat. Ek het iets ysingwekkends ervaar, ’n soort selfherkenning, ’n soort skrik. Jy het in ’n vroeër brief aan my van *Dalk gaan niks verlore nie* vertel (2/7/91) en daarby gevoeg: “dit gaan ’n soort testament word.” Het ek, in die “winter of discontent” waarin ek my bevind het, my ontnugterde stemming in jou boek inge lees toe ek daarin as ’n telkens gehoorde motief, iets van ’n ontnugtering, ’n désillusie ten opsigte van die literatuur waargeneem het? Somtyds haal ek grappenderwys die eerste reël aan van Anita Brookner se roman *The Debut*: “Dr Weiss, at forty, knew that her life was ruined by literature.” So ’n week of drie gelede het ek soms gevoel ek moet dié woorde van myself sê. Dan lees ek “Die mens word ’n slaap”, en hoe die literatuur (vir jou?) daarin ’n hindernis is om “werklik” te ervaar wat met jou gebeur, en ek vra my af: praat jy van dieselfde gewaarwording, die literatuur as hindernis, as ontoereikende plaasvervanger, as vlug, miskien (en dit was my pynlikste kwelling) ’n skans, ’n skeiding tussen my en die ewemens?

Daarby (ook teen die agtergrond van jou briewe) kon ek (nie) “leesstrategie” toepas ten opsigte van die ek-verteller in die tekste nie; ek het hulle as testament/getuienis gelees van iemand wat veel verdriet gehad het, nog het; verliese gely het, ’n onstilbare verlange verduur. (Ja, “die lewe bly literatuur”: terwyl ek hierdie reël skryf, kom die ritme van ’n bekende sin in my op, en ek stap eers boontoe, na my rakke met Afrikaanse prosa, en haal *Bart Nel* daar uit: “... sy (het) hom meteens deurskou as ’n man wat veel moeilike en gevaarlike paaie geloop het en wat verdriet het ...” – gans en al buite konteks, ek weet, maar dit was die formulering wat ek hierbo gesoek het ...) Teen Johann de Lange se formulering in, in sy (m.i. baie goeie) *Insig-resensie* (“... uiteindelik is skryf lewensbevestigend”), wou ek, wrokkig en bedroef, sê: “Maar skryf is ook lewe-ondermynend!” Ek het aan die byna sardoniese selfontmaskering wat die ek-verteller soms “pleeg”, gedink, aan die onontkombare verval, verwelk, verrinneweer – die afskeid, die weggraak van vriende en vertroudes, waarvan hierdie bundel vol is, ’n orrelpunt daarin.

’n Week, twee weke gelede sou ek waarskynlik my brief hier kon afsluit. Maar toe ek, nadat ek vir dae lank dié brief in my gedagte loop en skryf het, eindelijk daarby kom, het die boek se náwerking in my gemoed

iets gans anders tot stand gebring. Ja, die gety het seker ook binne-in my verwissel, maar dit kan nie die hele rede wees nie. Die tekste het begin losraak van die koorde waarmee ék hulle gebind het, aan my eie gety van mishae, aan my eie sien van hulle outeur, en hulle eie stem het begin deurskroei. Wie kan weerlê dat optekening, vormgewing verweer is teen die verval en die groot swart vergeet? Ek het dit self by herhaling van jou werk gesê; van “Rust-mijn-ziel: ’n aandgesang”, byvoorbeeld. Optekening, skrywende vorm-nátekening, gestalte-ont-dekking – dit is uiteindelik *sin-gee* aan die amorfe, “ewig gevange” wees in die getye ...

Ek hoef nie verder te gaan nie. Die sluitstuk in jou bundel sê dit tog so duidelik. Ek dink dat hierdie boek my reisgenoot sal word, tot in lengte van dae.

■ Hierdie brief beantwoord Hennie op 1 September 1992. Weer kom die besef van verganklikheid ter sprake, wanneer hy van my brief praat as “hartversterkend” – ’n tipiese woord van M.E.R. – en ’n vriend onthou wat hom na sy eerste ontmoeting met M.E.R. vergesel het, en daarby die kunstenaar Vera Volschenk wat die familieplaas van die vriend geskilder het:

Tant Miem is weg. Andrew ook, aan kanker. And come to think of it, Vera ook. Maar daar is darem die skilderye. En daar is M.E.R. se woorde. “Ag, nee, wat, niemand is ooit regtig weg nie.” En dan, in dieselfde “opwaartse” trant: “In werklikheid gaan dit goed met my, alles in ag genome. Ná *Dalk gaan niks verlore nie* het ’n vertel-woede my gepak. ‘Pure story telling’ – dis nou sonder fraiings, reg op die man en vrou af. Skielik meld ou Boere-grappe hulle aan, anekdotes, skinderstories, wat nie alles nie. Die storie groei na ’n bundel toe, bestem vir my “jubel”-jaar, 1994 (D.V.) en sy titel stut en steun my nou al: *Gewis is alles net ’n grap*. Tog boeiend, die ritmes in ’n mens se lewe; die psigiese ritmes wat dalk glad nie van bioritmes te skei is nie. *Wat bly oor van soene?* (1988) het uitgereik na *Dalk gaan niks verlore nie*, en lg., op sy beurt, na *Gewis is alles net ’n grap*.

■ Om die vrug van dié vertel-woede sonder verwyl saam te kan geniet, kry ek *Gewis is alles net ’n grap* in tikskrif present.

Toe ek aan die einde gekom het van my redakteurskap van die *Tydskrif vir letterkunde* skryf Hennie op 9 Mei 1993 na ontvangs van die *Tydskrif* waarin my uittrede aangekondig is:

Wat 'n energieke uitgawe! (Ek sien dié uitgawe as 'n huldeblyk aan jou; en meer gepas kan dit nie: dat jy via jou eie skepping vereer word.) Sal ons vir mekaar sê, bó 'n somberte in die hart: dalk gaan niks verlore nie?

IV

Die proses van vereenselwiging tussen skrywer en teks, teks en leser word verlede jaar weer uitgebreid sigbaar in die briefgesprek tussen my en Hennie, en dit na aanleiding van die verskyning van sy versameling essays *Bly te kenne: 'n bundel portrette* in 2001, in 'n brief gedateer 7 Februarie 2002.

Voor ek die teks te lese bied, is enkele kanttekeninge nodig. Die mense wat uit Hennie se bundel oorgehewel word na my brief, is Audrey Bignault, M.E.R., Uys Krige, W. A. (Bill) de Klerk, Ernst van Heerden, Stephan Bouwer, Robert Mohr, Dries Smit, “Dr. Con” de Villiers. En Hennie vertel in sy opstel oor M.E.R. (1975:2, 2001:19) dat sy hom in die aanhef van 'n brief aangespreek het as “Liewe H. Aucamp”.

... ek het vanoggend 'n langerige brief in gedagte vir jou ... Dat ek praat van 'n brief wat ek “in gedagte” het, is presies waar. Ek het die afgelope weke daaraan “geskryf”, soos Saul Bellow se karakter Herzog sy tallose briewe in daardie roman skryf = in sy gedagtes. Dit het begin toe ek *Bly te kenne* gelees het en ek voortdurend bewus was hoe ek met jou gedagtes wissel oor ons gemeenskaplike kennisse daarin: Audrey, ta’Miem, Uys, Bill, Ernst, Stephan. Dit wat van jou tant Mara “tant Nonnie” geword het. Robert, deur wie ek in my voorgraadse jare die towerkuns van Christopher Fry leer ken het (in die gestorwe “Hollandse Saal” het hy 'n arena-produksie van *Boy with a cart* gedoen) en vir wie ek opnuut “ontmoet” het toe hy in 1969 'n onvergeetlike produksie van *King Lear* vir TRUK behartig het, wat ek vir die destydse *Hoofstad* moes resenseer. Ek het nou net die program en resensie gaan haal tussen my paperasse, en gaan probeer om van die vergeelde koerantknipsel vir jou 'n kopie te laat maak.

Dries se sorg vir die Boekehuis, wat vir my soveel sentimentele waarde het omdat dit my op 'n onvoorsiene wyse in my kindertyd teruggebring het. Dr. Con, by wie ek slegs eenmaal 'n “at home” meegemaak het, maar wat 'n hoorbare aanwesigheid was in die singbare maar sinledige “fone-tiese” transkripsies van die Italiaanse tekste van “famous opera choruses” wat hy vir dr. Gawie se Universiteitskoor (waarvan ek etlike jare lank 'n

lid was) gemaak het. Tog is daar 'n herinnering wat vir my diep ontroerend en waardevol is: die onbesonge prag-sopraan Gladys Hugo het, toe sy reeds bejaard moes gewees het, die “Casta Diva” saam met die Universiteitskoor in die Stellenbosse stadsaal kom sing – en ek het dr. Con se trane gesien terwyl sy sing, en sy byna frenetiese applous daarna. Was dit 'n bewoënhed oor die onbetwisbare maar prekerêre triomf van die talent oor die afnemende liggaamskragte? Toe ek baie jare later na die ou sangeres in *To forget Venice* kyk, het ek die toneel in die stadsaal daarnaas gesien, en gemeen dat ek dit opnuut begryp. My eerste kuier by Audrey, toe sy en Andries nog op die terrein van Valckenburg gewoon het gedurende sy internskap daar – en sy vir ons die beroemde preek van die Dean of St Paul voorlees: “No man is an Island ... therefore every man’s death diminishes me ...” Ta’Miem en ek teenoor mekaar by 'n tafeltjie in haar werkkamer, twee dae lank in September 1965. Ons praat oor haar beeld as “wyse”, en sy begin vir my uitlê hoe daar in die ou boerewêreld gesorg is dat kerse helder sal brand: die pitte is 'n tyd lank in 'n pekeloplossing gelê. “Jou eie foute is die pekelbehandeling wat jou pit later helderder laat brand ...” Uys wat vir my, toe ek en die kinders in die sewentigerjare van Kleinmond af oorgery het om weer 'n klam vroegherfsdag in die Aprilvakansie eerder op Onrus en Vermont te kuier as om strand te probeer hou, die verslonsde manuskrip gee van “Die lewe is alleen draaglik as 'n mens 'n bietjie dronk is” – wat toe in die *Tydskrif vir letterkunde* van Augustus 1975 verskyn het. En wat praat oor sy “writer’s block”: “Ek sê dikwels vir die Here: gee my net die eerste reël; ek sal dan self verder regkom.” Ook van Kleinmond af, na Bill se huis teen die hang in Bettiesbaai: “Myn hoop vervuld / Na lang geduld” op 'n plaatjie langs die voordeur, en Bill met sy wonderlike, driftige diskoers wat hy so moeiteloos uit sy ontelbare bronne aanvul ... Stephan en ek, een wintersdag terwyl Johan op 'n jagtog was, drink gin & tonic in die agtertuin in die winterson, gaan sit later by die kombuistafel maar darem met keurige eetgerei, en eet gerookte mossels en slaai ...

So laat speel my herinnering beelde teen die agtergrond van jou opstelle af, soos die video-continuo van William Kentridge in sy weergawe van Monteverdi se “Il ritorno d’Ulysse” (spel ek reg?) So word die lees van jou bundel 'n aktiveer van ervaring wat op 'n herryseis gewag het. En is dit nie een van die wondere van die werking van die literatuur nie – dat dit teruggee wat al vergete, selfs verlore geag is; dat dit inderdaad, in der-

tigerwoorde, die nooitgehoorde laat hoor, maar ook: die reeds ervarene nuut laat sien; dat dit jou daag tot 'n kreatiewe en daarom verrykende, ja selfs verlossende tweegesprek.

Baie, baie dankie vir *Bly te kenne*. Ek sou wou sê: “Liewe H. Aucamp, bly te kenne.”

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1975. 'n Ruiker vir Ta'Miem: verslag van 'n opvoeding. In *M.E.R 100*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1992. *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 2001. *Bly te kenne: 'n bundel portrette*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1983. *Verskyningsvorme van die romantiek in die Afrikaanse prosa: D. F. Malherbe en daarna*. D. F. Malherbe-gedenklesing nr. 2. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, 11 Mei 1983.
- Du Toit, P. A. 1998. Hennie Aucamp (1934-). In H. P. van Coller (red.), *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 1. Pretoria: J. L. van Schaik.

Op die Krievlak

Veld toe met Hennie Aucamp

For although we are accustomed to separate nature and human perception into two realms, they are, in fact, indivisible. Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind.

– Simon Schama: *Landscape and memory*

By Filander se huis, hoog teen die voorberg bo Wolseley, het ek en Hennie Aucamp vir die eerste keer in die veld geslaap. Dit was in 1974, kort na ons ontmoeting by sy woonstel in Molenvliet, Stellenbosch. Hennie het in 'n hoekwoonstel, teen die sonkant op die boonste vlak gebly; ek in die “groen dieptes”, 'n grondvlak-woonstel deurspoel met akwariumlig. Ek herroep die eerste indrukke van sy voorkamer nog helder. 'n Kateder met 'n portefeulje Rembrandt-etse, boeke daaragter, koordfluweel stoele en banke, aardkleurige bokhaarkussings en gordyne, 'n reuse Esias Bosch-vrugtebak, platespeler, en, van ál die skilderye, 'n groot Douglas Portway, vleeslik, met hitsige rooie en smeulende skaduwees.

Hennie was 39, ek 24, en ek had geen spesmaas van sy passie vir buitewees, bergklim en stap nie. Ek het pas bedank as bosbouer by Kluitjieskraal, en my gedagte-wêreld was nog vars met indrukke en beelde uit die Watervalberge. Gou het ons dié gedeelde passie ontdek en ons het besluit op 'n naweek by die bergpoele van die Suurvlaakte, 'n versteekte bergvallei tussen die Waterval- en Elandsberge. Stop-stop het ons gery, deur Bain's Kloof, Tweede Tol – nou eers besef ek dat die stopperery hoofsaaklik te make gehad het met 'n trapgewyse verkenning van mekaar. Wat my eerste opgeval het, was die eenvoud van sy pakgoed. Ou, geliefde stewels, 'n slaapsak vol vlekke en skeure en saggewaste klere. Hierdie gemaklikheid is bevestig toe hy die volgende oggend, haastig en sonder seep, uit 'n beker met koue water geskeer het in 'n driftige poging om klaar te kry voor ontbyt, swem, en die verkenning van 'n nuwe wêreld.

Ek het hom geneem na my geheime poele, kliphuise, boskasies en koel-

teplekke. By die waterval het ons afgeklim na die koue diep watergat waar die disas en nuwejaarsblomme teen die moshange groei. Ons het boegoe gepluk om in ons rugsakke te los, nét vir die veldreuk. Dié Sondag, toe ons terugry, het ons wéér by Tweede Tol gestop. Gaste by die teekamer het vies na ons gekyk; ons was songebrand, vuil en effens histories, want ons het geweet dat dit hiér die begin was van 'n opwindende tydperk in ons vriendskap. Daarna het dae saam in die veld 'n noodsaaklikheid geword –'n soort katjiepoetolie vir die gees.

Baie gou het die aard van uittogte verander van die blote verkenning van berge en landskappe na opdragtogte. Dit het só begin. Ons was op pad terug van 'n hemelse naweek langs die Leeurivier toe Hennie skielik voorstel dat ons by Boerneef se familieplaas moet aanry. Ná ons koffie gedrink het in daardie boeiende huis, het Hennie skielik gevra: “Wat op aarde is 'n vlettervlie?” Hy moes geduldig verduidelik dat die terugroep van die titel van 'n Boerneef-bundel *Vlettervlie en koesnaatjie* hom laat besef het dat hy nie geweet het wat óf 'n vlettervlie óf 'n koesnaatjie is nie. Ek kon hom ten minste vertel dat 'n koesnaatjie 'n klein Karoo-vetplantjie (*Crassula colominaris*) is, wat na goeie reën 'n balletjie fyn roomkleurige en soet gegeurde blommetjies dra. Ons huishulp op Robertson, Johanna van Rooij, een van die mees deurweekte veldmense wat ek ooit geken het, het dit aan my uitgewys op een van ons Kleinkaroo-verkennings. Ook die vlettervlie-raaisel kon Johanna oplos en uitwys dat dit die nimf van die mierleeu is.

Hennie, met sy onblusbare verkenningsslus, het die kuns van fyn waarneming weer in my wakker gemaak. Reeds as klein kind het ek intens in die wêreld van die natuurgeskiedenis belang gestel, en my oupa Boy was die katalisator wat by my dié passie gewek het. Saterdagoggende, net nadat hy sy weeklikse bad geneem het, het hy 'n goiingsak voor in die bak van sy tuinkruiwa oopgesprei en my dan dorp uit gestoot, verby die dorpsmeent (“die lanne”), die kerkhof, en dan deur die Willemsrivier na die klipprante op die plaas van Oelof Viljoen. Op pad het hy my laat bobbejaansnuif skop onder die “bloggombome”, en dan, nadat ons koue, soet koffie uit 'n wynbottel gedrink het, het die verkenning begin. Oupa Boy het geweet waar hase onder num-numbosse slaap, hoe die fyn blaartjies van soetvinkels lyk, en hoe om die wind te gebruik om soekende basies en naeltjies tussen die harde stokke van 'n kapokbos te kry. Oupa was 'n goedereklerk by die Suid-Afrikaanse Spoorweë op Robertson en ek vermoed dat hy slegs tot standerd vyf op skool was. Maar Oupa het hart gehad en 'n stil, diep liefde vir alle dinge van die natuur.

Gou het my en Hennie se naweektogte nog meer fokus en temas gekry.

Die verkenning van die Karoo-wêreld van Olive Schreiner het by Matjiesfontein begin met die soeke na die kareeboom waar sy groot dele van haar *Thoughts on South Africa* geskryf het. En, die Matjiesfontein-naweke was nie net beperk tot literêre verkenning nie. Soggens, na die verlamme Engelse ontbyt, het ons met stapstokke en water die vlaktes gevat en tot middagete gedwaal, klippe omgerol en skerpioene bekyk, vetplante gesoek, hase opgejaag. Elke dag was daar meevallers. Stories en vertellings het hulle aan ons opgedring, nie omdat ons so seer daarna gesoek het nie, maar omdat ons opwinding 'n soort krag gehad het wat die volksvertellings losgemaak het uit mense en plekke. Hier het ons Dail May ontmoet en sy stories gehoor oor hoe lief jakkalse vir die vruggies van die bloubessie is, en hier het 'n onbekende sanger een aand gesing:

Annerkant die blouberge
Annerkant die blouberge
jy's 'n meisiekind van my

By 'n nederige veldhuisie buite Matjiesfontein het 'n ou vrou een middag gewys hoe jy die kanniedood hoog teen die kosyn van die voordeur moet vasspyker om geeste van jou huis weg te hou. En een aand, na ete in die Laird's Arms, het ons saam met 'n groep singende, gesuipde mans in 'n rooi Londense dubbeldekkerbus wild deur die veld gejaag. Ek vermoed nou dat die gedoente moontlik die werk was van 'n anoreksiese gasvrou wat ons met te veel jenerewol geskink het. Wat op aarde het ons besiel om saam te ry? Laatmiddae het ons langs die yskoue swembad gaan lees in die laatmiddagson, totdat die werfpoue se geskree aangekondig het dat dit tyd was om in te gaan.

Maar die besoek wat my die helderste bybly, was toe ons in die winter-vakansie van 1977 Johan van Rooyen se familieplaas, Droogeputs, halfpad tussen Williston en Carnarvon, besoek het. Ons huiswerk het oor weke gestrek en gewapen met musiek, padkaarte, kameras, veldgidse en leesgoed het ons besluit om so ver moontlik op agterpaai te bly. Die aanry op die werf van die ou plaas was een van die wonderlikste ondervindings van my lewe. Die opstal het, soos met baie ou plase die geval is, reg in die landskap gelê; digby 'n leidam, tussen dolomietklippe, stoofswart gebrand deur die son en met peper- en bloekom-bome tot teen die diep stoep. Die klipkraal was deur 'n meester gepak, seker dieselfde hand wat die perfekte korbeelhuisie op die plaas gebou het.

Ons het uitgeklim en aangeklop by die sifdeur van die kombuis. Johan se bejaarde vader het ons uit die spens gegroet waar hy, met opgerolde moue, besig

was om skons te knie in 'n emaljekom. Dit was die mooiste plaasvertrek wat ek nog ooit gesien het. Die lig het skuins ingeval en oor die flesse ingemaakte vrugte, bliktrommels en meelsakkies met gedroogte vrugte gespoel. Die volgende dae was 'n oorweldigende golf van indrukke, gesprekke, te veel kos en drank, weeslammers versorg en besoeke aan bure. Ons het foto's gemaak, klipgravures in die droë rivierlope gesoek (en gekry) en met Johan se vriendelike labrador, Zuleika Dobson, gaan stap. Die besoek aan Droogeputs bly van my kosbaarste herinneringe.

Saam met ons vriend Dries Smit het ek en Hennie ook die Weskus-wêreld van die Vloorvlei (Verlorenvlei) verken. Net ná die Tweede Wêreldoorlog het 'n boere-entrepreneur reuse-betontenks langs die strandmeer by Wadrif gebou met die gek idee om harders vir die Kaapse mark daar te teel. Na sy voorspelbare bankrotskap het Dries een van die vistenks omskep in 'n keurige strandplekkie, kompleet met Andrew Walford-koppies, Hymie Rabinovitz-slaaibakke, en die voordeur Dries se geliefde baftablou. Met Wadrif as basis het ons die laaste oorblywende Weskus-perdemeule gaan afneem en die murasies van eertydse huise deurgesnuffel. In die lente van 1977 het ons, emalje-emmertjies in die hand, 'n pluksel veldkool versamel. Die dag het, met Hilda Mason se veldgids by, baie méér as net 'n versameltog van veldkos geword. Ons het deur die duineveld gestap, en plante en blomme het *name* gekry – skilpadbossie, rotsterte, slangtamarak, trewas en kankerbos. Dié name, soos reuke, laat steeds die beelde van daardie togte helder uit die onderbos van my geheue opstaan.

Die heerlikheid van hierdie uittogte was die manier waarop ons die veld-belewenisse ingedeel het. Eers die huiswerk, met die soeke na en die nalees van resepte, kultuurplekke en landskappe. So byvoorbeeld was die resep vir veldkool die begin van 'n Leipoldt-fase, en het ons *Kos vir die kenner* en *Polfyntjies vir die proe* deeglik deurgewerk. Die volgende soektog na 'n resep het gegaan oor oukossie, 'n veldkos uniek aan die Robertson-distrik. So het ons die Kleinkaroo-veld bygewerk, met sy rykdom aan plante uit my jeug: num-num, vinkel, poeierkwas en soet viooltjies. Daarby het elke veldtog ook sy inkopery gehad, en ons het die wyne, strope, droëgoed en handwerk van die Bolandse landskappe bygewerk.

Een Saterdagmiddag het ek met my hond Muffin gesit en visvang by 'n diep sloep naby Danger Point. Hennie het teen 'n warm rots bo die hoogwatermerk gesit en skryf. Met een knie opgetrek, sy kop effens skeef gedraai teen die son, het hy blad na blad volgeskryf. Daana het ek hierdie houding leer ken en dan geweet dat hy “weg” was in sy kreatiewe droomwêreld. Hy het weke daar-

na die manuskrip aan my gegee as memento van die naweek. Dit was “Die moeders” uit *Dooierus*. Ek het die manuskrip tot onlangs in my besit gehad en onthou dat hy voor publikasie slegs geringe veranderinge aangebring het.

En nou kyk ek na die skyfies wat ek oor die jare heen op ons uittogte geneem het. Dit is verstommed wat ons alles in ’n relatiewe kort tyd gedoen het. Daar is reekse argitektoniese studies, meestal van volkstyle soos klipwerk, kookskerms, bakoonde en soldertrappe. Dan natuurlik is daar plantestudies, veral omrede van plante wat medisinale of ander gebruikswaardes gehad het. Maar een aspek van hierdie boekstaving ontbreek byna volledig, en dit is portretstudies van die mense wat ons raakgeloop het. Wat sou ek nie wou gee om nou weer terug te gaan en Dail May, die Laird’s Arms se anoreksiese vrou, Johan van Rooyen se pa en ander veldmense sit te maak voor my kamera nie. Maar dié troos het ek wel, dat die velddae saam met Hennie my siel nog daagliks voed. Nie net die helder beelde bly my by nie, maar bowenal die saamwees as legkaart van ’n blywende vriendskap.

| II

Himne van 'n reeksmoordenaar

Op 'n dag sal jou skrande kop
opdaag in 'n koelkas
met die benige gedeelte
van jou nek deurgesny
deur die liggaam van die vierde nek-
werwel; jou regter-
arm sal verwyder wees
deur 'n insnyding
van die vel & sagte weefsel
insluitende spier, sening,
senuwee & bloedvate.
Disseksie van jou brein
in dun snitte sal die tipiese
verspreiding van grys-
& witstof sowel as
die boomvormige struktuur
van die breinkors vertoon.
Hierdie dinge is waar. Hulle is tasbaar.
Die lykskouer sal bevind
dat jou breinholtes nie vergroot
is nie, dat jou harsings, pons,
verlengde rugmurg & klein-
harsings 'onnoemenswaardig' is;
maar hy het jou nie geken nie
indertyd. Hy mag stellig beweer
dat die sagte weefsel
om jou lugpyp eweneens on-
noemenswaardig is; so ook die binneste
belyning van jou hart.
Dis in orde. Hy is nooit

deur jou bemin nie.
Hy sal tot die gevolgtrekking kom
dat jou aorta, boonste vena cava
sowel as jou longbloedvate
onnoemenswaardig is. Maar jy is
meer as die som van jou dele.
Jy is meer as wat sigbaar is.

Uitnodigings en aanvaarding

Hennie Aucamp as Laat Romantikus

Die ander naam vir die Laat Romantiek is die Dekadentisme (*Décadence*), met 'n hoofletter. Dis 'n slegsêwoord wat 'n erenaam geword het vir 'n groep verskynsels in veral die letterkunde, maar ook in die skilderkuns.

Met Dekadentisme word in wat volg geen seksuele voorkeur of morele oordeel geïmpliseer nie. Laat Romantiek, Dekadentisme, Sensitiwisme, Fin de Siècle is nie eufemismes vir homoseksualiteit nie. Homoseksuele voorkeure was aan die Romantici en Dekadente nie onbekend nie, ook nie heteroseksuele voorkeure of variante op al twee nie. (Dis bekend dat dit byvoorbeeld Willem Kloos se vrou was – nie “de groote passie van mijn leven”, Jacques Perk, nie – wat hom genees het van die drank; en ongelukkig ook van die poësie!) Dekadent het in ons tyd ook al ietwat van 'n modewoord geword.

Aucamp se aansluiting by die werk van die Laat Romantici is wel 'n onontbeerlike sleutel vir begrip van sy oeuvre, maar dis nie al sleutel nie. Ewe belangrik is sy aansluiting by die realistiese en selfs didakties-realistiese tradisie van byvoorbeeld 'n M.E.R. Benoeming begrens altyd en by Aucamp skuif die grense van soorte verhale juis soos by alle Romantici oormekaar, maar na gelang van aksentverskille kan 'n mens tog sê: hy het ook Boerestories uit die Stormberge geskryf, verskillende essays-cum- verhale (van “Armed vision” tot “Vaslav in die sneeu” tot “'n Storie oor 'n storie”), elegieë (“Die nag van die ooms”), selfs reisverhale (“Swart-ys” en die onvolprese “Voor die winter kom”). Verhale waarin daar slegs hier en daar elemente van die Dekadentisme voorkom.

In 'n woordeboek van literêre terme vind 'n mens soms dat dieselfde skrywers, dieselfde boeke voorkom by 'n hele paar literêre terme. Wordsworth, Keats, Shelley, Byron, Lamartine, Baudelaire (veral sy *Les Fleurs du Mal*), Huysmans se *A Rebours* (*Against Nature* in Engels); Oscar Wilde se *Picture of Dorian Gray* en *Salomé* en Couperus se *De berg van licht* kom, benewens by Dekadentisme, ook voor by Sensitiwisme, Estetisme, Neo-Romantiek, Laat Romantiek, Dandyisme, Fin de Siècle. Dit beteken dat dié terme almal benaderingswyses

benoem, met aksentverleggings en aksentverfynings, van verskillende maniere van kyk na dieselfde literêre werke.

Die geskiedenis van die Romantiek in die letterkunde is lank en gevarieerd. Dit strek vanaf ongeveer die middel van die agtiende eeu (*Gray's Elegies* verskyn in 1742 en J.-J. Rousseau se *La Nouvelle Héloïse* in 1761) tot die Surrealisme en die Postmodernisme van ons eie tyd. 'n Interessante aspek van die Romantiek by ons wat selde as sodanig erken word, is herontdekkings: die optekening van verskillende soorte Boerestories, Khoi- en Sanstories; dié en ander orale vertellings sluit bykans naatloos aan by die herontdekkings ná die Napoleontiese oorloë in byvoorbeeld Ierland en Duitsland van sages, mites, volksballades uit die Middeleeue, wat in die vergetelheid geraak het. Nie net ou verhale is herontdek nie, maar ook tale en taalvariate; die "hergeboorte" van Toskaans, Vlaams, Wallies, Provensaals, Tsjeggies en Magjaars oftewel Hongaars is winste uit die Romantiek.

Drie oorloë het 'n groot invloed gehad op die groei, eintlik opswelling, van die Romantiek: die Industriële Rewolusie, die Franse Rewolusie en die Amerikaanse Vryheidsoorlog, en dit het dan ook die verskillende aksente in verskillende lande bepaal: in Duitsland was daar ook in die skilderkuns 'n veel sterker herlewing van die kulturele erfenis van die Middeleeue as by die Franse Romantici, waar Victor Hugo se bekende woorde: "Vryheid in die bestel, vryheid in die kunste" as slagspreuk kon dien. Die Romantiek in Engeland, waar veral Byron en Shelley die Romantiese prototipe bevestig van die groot bannelinge, het gesentreer om die werke van enkelinge (sien ook E. Pereira hieroor in T. T. Cloete se *Literêre terme en teorieë*). Heden ten dage is daar in die politiek die sogenaamde Groen partye (Greenpeace), maar ook die duister onderstroming, die eksesse in herlewings van aspekte van nasionalismes, byvoorbeeld by die Neo Nazi's.

Wat is die kerngedagte van die Romantiek as breë geestestroming in konfrontasie met die agtiende-eeuse materialisme, die neo-Klassisisme, die blinde vertroue in die Rede? Wat in soveel lande oor soveel dekades spontaan ontstaan het, kan moeilik in 'n paar sinne opgesom word. Maar volgens die Britse kultuurfilosoof Hulme (soos opgesom in Anbeek se *Het donkere hart*) is dit basies dat die mens, die individu, 'n vat vol oneindig veel moontlikhede is. Vooruitgang beteken verandering, vernietiging van die stelsels wat die vrye, skeppende individu se moontlikhede, se ontplooiing beperk. "I must create my own system or be enslaved by another man's," sê William Blake. Volgens die klassieke mensbeeld daarenteen is die individu 'n beperkte dier, waarvan die aard vas staan en wat net met Tradisie en Organisasie tot iets behoorliks kan ontwikkel.

In die oorsprong van die woord Romantiek staan die Oudfranse *romanz*, die volkstaal van Frankryk, die taal van die gewone burger, die taal van die volks-epose, teenoor Latyn, die klassieke taal van kerk en hof. Daarin sit al opgesluit die nou al so bekende reeks teenstellings: Klassiek teenoor Romantiek; die gevestigde orde teenoor die indiwudu; die rede (Verligting) teenoor die “dark passages of the human heart”; tradisie teenoor die indiwiduele talent, starre reëls (Klassisisme) teenoor spontane skepping.

Maar boonop het die Romantiek self van oudsher af twee gesigte: elke indiwidu ken immers trots, hoogskatting, selfverheerliking (“Ik ben een god in het diepste van mijn gedachten” – Willem Kloos), maar ook smart, lyding, magteloosheid, wanhoop, futiliteit en al die laer drifte. “Das Klassische ist das Gesunde, und das Romantische das Kranke,” versug selfs Goethe in 1826 in ’n brief. En Goethe behoort te gewest het; hy is self ’n goeie voorbeeld van die romantiese verskeurdheid tussen, aan die een kant, die melankoliese tragiek in *Das Leiden des jungen Werthers*, en aan die diaboliese kant, *Faust*.

Anbeek noem as een van die kenmerke van ons tyd steeds hierdie kloof tussen aan die een kant die skynbare beheer(s)baarheid van die wêreld, die redelike ordening van ons global village (tot en met genetiese manipulasie) en aan die ander kant die donker onderstroom, aangeboor deur die Romantiek, wat juis die redelike ondermyn.

Wat is die indiwidu se reaksie egter op die magtige tegnologiese ontwikkelinge in ons global village, ons dorp genaamd aarde, met sy massakommunikasie wat verre lande en onbekende indiwidue vir mekaar sigbaar en hoorbaar maak, maar wat ook werklike oorlog verander in sitkamerverveling? Minstens een van die menslike reaksies wêreldwyd is verhoogde belangstelling in dit waarvan ons, gewone sterflinge, ook iets weet, dit waaraan ’n mens self iets kan doen; breedweg gestel, heemkundige sake, die sake van die streek, die straat, die dorp.

In die nuwe Suid-Afrika beleef ons, soos Europa beleef het na die Napoleontiese oorloë en heden ten dage weer, die terugkeer na plaaslike oorspronge, nadruk op die vooruitgang van dorpsgemeenskappe, op die geborgenheid in eie taal en selfs taalvariant, op die herontdekking van die werke van skrywers en grafiese kunstenaars. In Friesland het Fries nou, naas Nederlands, ’n amptelike taal geword en Friesland is in oppervlakte hoogs waarskynlik kleiner as die Hantam. In Nederland word die platteland herontdek in die werke van byvoorbeeld Geert Mak en Willem van Toorn. Teen die angste van die onhanteerbare global village soek die mens geborgenheid in die bekende en herontdek daarin opwindende nuutheid.

Dat Hennie Aucamp in 1998 vereer is op die dorp van die ander groot Afrikaanse aanpryser van somer en son en saffier, van “name en reuke; geluide, kleure, teksture” kan skaars toeval wees. Want Leipoldt is na my wete ook die eerste Afrikaanse skrywer wat in sy Inleiding tot *Waar spoke speel* (1927) die term “degenerasie” – Dekadensie dus – gebruik en wat sy bewondering uitspel vir die werke van die groot Dekadente, Edgar Allan Poe en die “Markgraaf van Sadi” (De Sade). Hy prys selfs Joris Karl Huysmans, “minder spookstorieskrywer as mistikus”, aan omdat hy uit ’n “vermenging van die bonatuurlike en die menslik-abnormale” en die “dubbelgeslagtelike in die mens” ... “meesterstukke van skryfwerk” geskep het. In wat volg, word Leipoldt se insigte woordeliks gebruik om aspekte van Aucamp te probeer belig.

Die oorsprong van ons huidige gebruik van die term Dekadentisme kan teruggevoer word tot ’n alinea van een van die groot romantiese digters, Paul Verlaine: “Je suis l’empire à la fin de la décadence”: ek is die keiserryk aan die einde van sy verval of ontaarding. En daarmee het die sleutelwoorde reeds geval. Laat my by “verval” en “ontaaarding” dadelik die kwalifikasie “met elegansie en skoonheid” voeg. Hoewel die Dekadente bekend is vir selfs ’n soeke na die verskillende gedaantes van verval (siekte, aftakeling, die bisarre, die “teennatuurlike” om Huysmans se titel te gebruik) gaan dit in die Laat Romantiek nie om naturalistiese weergawes van die bruutheid van verval nie, maar om estetisering, om ’n soeke na die skoonheid in wat Gerrit Olivier (1982) noem “ongewone dinge: in seksuele eienaardighede, in eksotiese objekte, in wreedheid, in alles wat normaalweg as die donker gebiede van die menslike gees en verbeelding gesien word”. “As,” skryf Leipoldt in sy reeds gesiteerde Inleiding, “degenerasie beteken ’n verfyning nie alleen van smaak nie, maar ook van gevoel en hartstogte, nou ja, dan is hierdie ontwikkeling (in spookverhale -AdeV) bepaald degenerasie.”

Die hooffigure van Aucamp, die hele stoet van “homo’s en hobo’s” (Brink) wat met soveel genadelose deernis geteken word, die outers, die buitestanders, die gemarginaliseerdes uit die samelewing, gevange tussen hunkering en banale werklikheid, is bekend: die sensuele, verstote minnares en die vuil swerwer in “Fantasie vir ’n howeling”, die prototipe van die *queen* (“La Divina en die cowboy”), die waansinnig geworde Nijinski (“Vaslav in die sneeu”), die afgeleefde waarsegster (“Sou dalk kon wees”); daar is die hiper-gesofistikeerde, narcisistiese Jean-Jacques in “Swart-ys” wat geborgenheid soek by ’n beeld en vind in die jas van ’n gestorwene; in die manjifieke “Vir vier stemme” is daar die jong man wat vanweë ’n boeregrap tot die vereensamende ontdekking van sy eie homoseksualiteit kom; daar is *femmes fatales* en *hommes fatales*. Om die Markies

tussen sy kunsvoorwerpe se woorde te gebruik (in “Teen Valsbaai”): daar is “boemelaars, bergies, filosowe, hoere en skrywers – ’n vlottende gemeenskap”, waarvan vele, in André le Roux se woorde, “onder die welvoeglikheidslyn leef!” Om Leipoldt se oordeel oor die Duitse skrywer Hans Heinz Ewers se verhale in *Das Grauen* by te haal, maar dan sonder die sendingywer: “morsig, vuil, bekrompe” figure, maar dan terselfdertyd “met ’n innerlike skoonheid en natuurlike reinheid wat dit die moeite werd maak om hulle te red.”

Die tot die uiterste gespanne woordsensitiwiteit waarmee Aucamp hierdie en ander figure se innerlike ruimtes “stoffeer” met sintuiglike waarnemings, met die duisende vorme van die liefde, met gedagtes en ’n veelvoud van verlangens en fantasieë, met “erotic sensibility” (Praz) is miskien Aucamp se voor die hand liggendste ooreenkoms met die Laat Romantiek. In sy hantering van die “name en reuke; geluide, kleure, teksture” van die ruimtes waarin hulle beweeg, is hy, soos Elize Botha reeds in haar Inleiding tot *In een kraal* uitgewys het, verwant aan Leipoldt. ’n Mens hoef maar net Leipoldt se laatmiddagbeskrywing in “Die Koranna se kopbeen” te vergelyk met Aucamp se beskrywing van ’n middag op Stellenbosch (dis ook opgeneem in Grobbelaar se *Hennie Aucamp as Dekadent*). Ek haal net twee sinne aan:

Leipoldt:

Topaas was dit eers en dan donker robyn, met die glinster van galse-doonsteen daartussen, en die blink punte van die liggekroonde rotsspitse daarbo; dan, weer, die donkergroen van toermelyn, versterk, in die diep klowe, deur swaarder skaduwees tot ’n swartblou van asuriet of die blou van die diep, diep see as daar ’n donderwolk oor swewe.

Aucamp:

En wanneer jy weer op die gelykte is, word dit aand in die klowe, verstuipt ’n watersliert op die wind, glim die water onder ’n witels en ’n wilde-amandel soos ’n plaat metaal, en gloei Die Pieke met ’n oranje-pienk lig wat op ’n De Jongh-skildery melodramaties mag wees ...

Opvallend by Aucamp én by Leipoldt is wat Wilde genoem het “life imitating art”: by Leipoldt in die vorm van natuur in terme van die ornamentele stene; skilderye by Aucamp. Trouens, Aucamp trakteer die leser op ’n verbysterende

integrasie van die “reeds gevormde” om Van Wyk Louw se woorde te gebruik: Stormbergse boerestories, klassieke teater, Brecht, Lieder, ’n videoteek vol films, Stephen Foster, kabaret, Charlie Chaplin, ’n oudioteek vol plaatopnames, ’n biblioteek vol boeke.

Wat nou, metodologies gesproke, gedoen met ’n figuur en ’n beweging wat beide soveel aspekte het? ’n Mens sou eerstens ter wille van oorsigtelikheid kon gaan sit met Praz en Van Halsema (ek verwys na *The Romantic Agony* en *Te zoeken in deze angstige eeu*, om maar twee te noem), uitstekende studies oor die Laat Romantiek, en jy sou, ook met behulp van Olivier en Botha, al die huis-spoke van die Dekadentisme op ’n rytjie kan plaas. Kom ons doen dit kortliks en opsommend, nie om alle aspekte te dek nie, maar om die sfeer waarbinne Dekadentisme verstaan moet word, beter te definieer:

- daar is, soos veral by Huysmans, die voorliefde vir die kunsmatige, die ornamentele (die hooffiguur ruil dag en nag om);
- daar is nadruk op die “life of the senses” en by vele Dekadente die neiging om die wêreld van idees af te skeep. (Dat Aucamp hierin kennelik verskil van die ander Romantici getuig sy vele besinnings oor byvoorbeeld die kortverhaal maar ook die ideelaag in sy egodokumente);
- daar is die behoefte aan die onmoontlike, die deurbreking van sosiale konvensies ten behoeve van nuwe sensasies en verfynde sensualiteit;
- daar is die vertroeteling van afbraak, van die afwykende, van siekte, van die bisarre, in wat Olivier noem die donker kant van die menslike bestaan. (Ook Etienne Leroux beskou in sy Van Wyk Louw-gedenklesing van 1973 die Romantiek as die Swart Nar, die kenner van die donker stroom in die gees.)

’n Mens sou vervolgens kon kyk, desnoods met behulp van Grobbelaar se semi-nale Aucamp-studie wat ek hierbo genoem het, watter Dekadensie-spoke speel in watter Aucamp-verhale. Maar dit is al so goed gedoen dat ek my nie ook daaraan gaan versondig nie. Wat duidelik behoort te wees uit so ’n studie, is dat Dekadensie (hooffletter) en dekadensie (klein lettertjie) belangstellings deel, maar van benadering radikaal verskil: die Dekadensie in die literatuur, en veral by Aucamp, is bo alles (ook eroties) vitaal, Dekadente verhale is lewensbevestigend; dekadensie in die normale lewe is ’n slordige manier van oorgee aan verval.

Dit is dan ook nie verbasend nie dat juis die Dekadent in Aucamp hom opskep vir “die afbraak van ’n taal, van samehang, van ’n gemeenskap, ’n tyd-gewrig, ’n stad”; vir die ontbinding van sisteme: “sekuriteitsisteme, versorging-

sisteme, onderwyssisteme”, waaroor hy in sy egodokumente met soveel wanhoop verslag uitbring. In die verslag oor hierdie afbrake verval die skeiding tussen *public ache*, betrokkenheid en *private ache*. Aucamp se verdediging van die *private ache* teenoor Brink se bekende oproepe tot betrokkenheid in die prosa het Aucamp se eie intense betrokkenheid by taal, taalgenote en land ten onregte en te lank verdonkermaan.

Wat ek nou voorts wil belig, is myns insiens ’n kernaspek van Aucamp se kortverhale wat gewoonlik net in die verbygaan genoem word. Ek haal Elize Botha aan: “die elegie, die klaagsang, is één soort reaksie op die sterfikhed; die spot, die ironie, die ontluistering ’n ander manier om van die wêreld en sy verskrikkinge te genees” (Inleiding tot *In een kraal*).

Die elegie, die klaagsang, staan hier teenoor spot, ironie, ontluistering. Laasgenoemde drie dui almal op ’n duidelike afstand tussen skrywer en stof. Bewyse daarvan is in Aucamp se werk genoeg. Die mees onverwagte vorm wat dit aanneem, is die so bekende boertige sêgoed en aforismes. *Die blou uur* is ’n bloemlesing hiervan. Hierdie stylmiddele het almal iets gemeen: hulle verbreek, al is dit net ’n oomblik om te glimlag, die gang van die verhaal. Hulle vestig die aandag van die leser daarop dat wat jy lees nie ’n verslag oor ’n “werklike” gebeurtenis is nie, maar ook ’n *spel met taal*.

Een voorbeeld uit vele: tant Nonnie, teen daardie tyd in die verhaal self ’n “wrak” (seeterm) volgens die teks, sit lank en wag op haar seekaptein op die stoep van ’n plaas met die naam Lankverwag. Die komponente van die plaas se saamgestelde naam – “lank” en “verwag” – word deur die konteks wakker maak. Sy sing smagtend ’n lied wat pas by die verlange na so ’n seekaptein met wie sy getroud was: “Beautiful isle of somewhere”, ’n plek van hereniging, ’n plek “where we’ll meet anew”. Teen haar kamer se muur hang ’n afdruk van ’n vet engel wat haar oë omdop na ’n geskrif, met onder meer daarop: “Gastvriend-schap is des huizes eer”. Tant Nonnie se soort gasvryheid des huises eer!? Dis nie verbasend die engel dop oë om nie. As die verteller tant Nonnie saans by die godsdien laat sing met “ewe veel verlange” “Zullen w’eenmaal, eenmaal komen/ /in dat oord, zoo rein en schoon”, kom ook die gesang se piëteit onder verdensking. Met die dubbelsinnigheid word reeds die erotiese dubbelsinnigheid van die slot-eer voorberei:

“Die skemer sal oor jou kom tant Nonnie, met kwepergeur, en die duiwe rinkink op ’n vars boep grond.” Want ook in haar laaste rusplek huldig die verteller tant Nonnie in terme van haar vurige liefdeslewe: die skemer word haar minnaar, die duiwe rinkink (wat ook lawaai of paar kan beteken) op die swanger aarde (die

vars boep grond). Tant Nonnie word as 't ware die swanger minnares van die “ske-mer”, die draer dus van ook vergetelheid?

Wat hierdie voorbeeld uit vele beteken, is dat Aucamp nie een van daardie skrywers is wat maak asof slegs “the blind driving force of enthusiasm or inspiration” (Muecke) agter sy verhale sit nie. Hy is deeglik bewus van sy vakmanskap en sy verhale (bv. in “'n Storie oor 'n storie”), en sy besinnings oor die kortverhaal is daarvan genoeg bewys. As meesterlike vakman weet hy presies wat op die muurteks en in die lied moet staan. Hy tel sy woorde. Hy stem al die gewens in die verhaal – tot die medisyne wat sy drink! – af op die samegestelde beeld van 'n driftig lewende, verouderde, prototipe van 'n *femme fatale* en haar laaste geheim.

Ek het die voorafgaande met opset sleg geformuleer. Ek kon, sonder om Aucamp by te haal, ook gesê het dat die hele storie van tant Nonnie daardie betekenis spel met die muurteks en die gesang dikteer; tweedens dat daar in vele Aucamp-verhale 'n woordbewuste, vormbewuste, procédébewuste verteller aan die woord is. 'n Verteller wat, soos ons reeds gesien het, afstand het van sy stof, wat dus in staat is om te relativer tot in 'n In Memoriam.

Vele van Aucamp se verhale is dan ook 'n spel met lewe en artefakte, lewe en literatuur, lewe en speeltoneel, lewe en leuen (soos die een oor die seksuele inwyding in die sterfbedstorie van die Markies). En die spel is nie eenvoudig nie. Telkens word juis die verhouding tussen verhaal en verteller ge-problematiseer, die intieme raaiselagtige verhouding tussen lewe en fiksie.

“Ek wil beweer dat die ‘ek’ in fiksie én selfs in nie-fiksie soos die outobiografie altyd ‘aangepas’ is, wat wéér sê: 'n blote strukturelement,” sê Aucamp die beskouende literator self in 'n opstel in 1973, “Ontkleedans agter gaasdoek”.

Maar die verhaal genaamd “'n Storie oor 'n storie” eindig dan weer só:

“Die digter in ‘Die kluisenaarkrap’ het ék geword,” sê die verteller. “En as ék mag hy nie meer aan sy lot ontsnap nie. Hy het min speling oor; min ironiese ruimte. Daar is geen uitweë vir my of my verhaal nie. Ons moet geduldig ryp word vir ons slot.”

Nou die crux van die saak: dat ons skrywer en hoofpersoon, teen alle skoolse voorskrifte in, aan mekaar gelyk kan stel, is 'n aanduiding daarvan dat ons met die werk van 'n Romantikus te make het, beweer Ton Anbeek in *Het donkere hart*. “Leven en werk zijn onscheidbaar – dat geheel in tegenstelling tot de klassicistische kunst. Een classicistisch kunstenaar zou de overschrijding van de grens tussen werk en leven als hoogst onfatsoenlijk ervaren hebben. Een Romanticist nodigt tot zo'n overstap uit.”

(Hierdie soort uitsprake kom by Afrikaanse kritici ook voor. Grobbelaar haal 'n hele paar daarvan aan. Gerrit Olivier sê van “'n Storie oor 'n storie”: “Hier gaan die *private aches* oor in outobiografie”; Ia van Zyl beskou die “ek”-verteller in *Volmink* as “kennelik die skrywer self”. En so meer.)

Wat is nou te glo: Aucamp as hy besinnend optree in sy “Gaasdoek”-opstel en die “ek” in selfs 'n outobiografie 'n struktuurfaktor noem, of Aucamp as skrywer wat in meer as een verhaal die leser uitnooi om die Olivier/Van Zyl-gevolgtrekking te maak? Wat volg, is nie 'n verdediging van die sogenaamde outonomie, die selfgenoegsaamheid van die literêre teks nie. Maar die literêre teks kommunikeer nou eenmaal anders as gewone interpersoonlike kommunikasie (byvoorbeeld in gesprekke of uitnodigings) en hierdie andersheid bly belangrik by die bepaling van die rol wat die skrywer in sy eie verhale speel.

Anbeek het volkome gelyk oor die uitnodiging. Van die grootste Romantici wou, ook volgens dagboeke en briewe, hê dat hul werk gelees moes word as brokke van 'n lewensverhaal. En om van die lewe self, terwyl dit gelewe word, 'n kunsvorm te maak, is – soos ook die omgekeerde – een van die ou-ou ideale van die Laat Romantiek.

Dis nie die uitnodiging nie maar die aanvaarding van die uitnodiging deur die leser/literator wat die kommunikasieproses problematiseer. Wie die uitnodiging aanvaar van wat die besinnende Aucamp 'n struktuurelement noem, is in die situasie van iemand wat reageer op 'n retoriese vraag. Die reaksie pas nie by die vraag nie. Leipoldt is bedag op hierdie spokery as hy Edgar Allen Poe in die aangehaalde Inleiding prys vir “die handige manier om van jou fynste en teerste gevoelens gebruik te maak om 'n *bepaalde indruk* by jou te wek” (my kursivering). Die “bepaalde indruk” synde die indruk van egtheid. Dit bly wys om nie struktuur-elemente sonder meer gelyk te stel aan en te verwar met belydenisse of krete van die werklike skrywer nie. Die “sede-apostels” en die “Aucamp bashers” en almal wat met hierdie verwarring 'n dergelike lewe ly, is, in Anbeek se woorde, ook hoogs onfatsoenlik.

Ons was nog laas by tant Nonnie waar die In Memoriam met soveel eerbiedige guitigheid gerelativeer word. Die vermoë om te relativeer, die vermoë om afstand te neem van sy stof, selfs van die Dekadentisme, is 'n soort heksery wat by Aucamp voortdurend voorkom. In “Die sous”, die verhaal van Lammie, die komponis, se souskepping vir haar Daddy, die parlementariër “wat snork, aan sooibrand ly en windjies laat as hy benoud is”, maak die oordrewe, byna groteske estetisisme van die hooffigure almal karikature. En die karikatuuragtige verbloem byna die ernstigste grap ten koste van een van die heilige koeie van

die Dekadentisme: die voorliefde vir die artifiële, die naas-egte. Aan die einde van die verhaal as Daddy die sous oor die rose skink, kom dit as 'n verligting vir hulle dat die sous wen, dat die “mat soet geur van rose” deur die “komplekse vleis-en-kruiegeur van meestersous” verslaan word. Des te merkwaardiger omdat die roos ook een van die belangrike simbole is in Aucamp se eie werk; simbool van: die liefde, van herwinning van 'n verlore jeug, maar ook van verval en van die *fin de siècle*:

As jy wil weet wat fin de siècle is,
kyk na 'n óú roos: dis oop en voos
en baie soet. (Aucamp)

In die prof. Libby-verhale, “Die letzte Lieder-kompetisie” en “Lente is traag vanjaar”, kom daar nou, as 'n soort koggelry met enige verdediging van die “fiktiewe ek”, niemand minder voor nie as 'n skrywer genaamd Aucamp, wie se “verkeerde feite”, “goedkoop simboliek” en “verouderde romantiek” in die visier is. In wie se visier? In prof. Libby s'n, self ironies genoeg 'n man wat woorde so slordig gebruik dat hy probleme het met die studente, 'n karakter wat min afstand het tot homself en tot die koper- en kraalarmbandpolitiek (en seksualiteit) van “ons jongeres”.

As 'n skrywer die clichés van die Romantiek en sy eie persona as skrywer kan “misbruik”, hoekom nie sy eie vroeëre verhaal gebruik vir 'n verhaal-cum-essay oor die skryf van 'n verhaal nie? Die tema van “'n Storie oor 'n storie” is nie die lewe en liefdes van 'n Stellenbosse professor wat Kaap toe getrek het na sy aftrede en so erkentlik is vir goeie diens dat hy soms koek bak vir die Kloofstraatse poskantoorpersoneel nie. Die tema is die vormgewing van 'n verhaal en die problematiese verhouding tussen feit en fiksie.

Ek wil nou ten slotte aantoon hoe Aucamp as skrywer van 'n verhaal (feit) bewysbaar anders optree as Aucamp die skrywer in 'n verhaal (fiksie).

In “'n Storie oor 'n storie” besin 'n skrywer oor 'n verhaal wat hy vroeër geskryf het, 'n verhaal wat “Die kluisenaarkrap” heet en waarin 'n digter die hooffiguur is. Dié digter verkeer in 'n impasse, die kritici beskuldig hom dat hy homself nádig. Tydens 'n verblyf by 'n vakansieoord wend hy 'n gedoemde poging aan tot 'n verhouding met 'n jongeling en “Die kluisenaarkrap” eindig waar hy sy terugtog beplan en hy dink: “... daar sal dié somer geen poësie wees nie”, met sy romantiese náklank van Don Quixote se sterfbedwoorde: daar sal vanjaar geen voëls wees in verlede jaar se neste nie. Die badplaas waar die óú ver-

haal afspeel, heet Die Bad. Jare later as die skrywer die verhaal herskryf, besin hy oor verskillende aspekte van die skryfproses. In detail; dit word 'n aanskouingsles. Die Bad heet nou Die Bronne en die verteller aksentueer hierdie naam, hy weerlê die kamma anglistiese meervoudsvorm met groot aandag aan die twee bronne wat die naam regverdig.

Maar soos tant Nonnie nie self die muurteks en die gesangvers kan interpreteer nie, besef ook hierdie skrywer-verteller in die verhaal kennelik nie die implikasies van die naamverandering nie. Dieselfde gebeur as by tant Nonnie: die verhaal maak betekenis wakker. Die plek heet Die Bronne, want dis presies waaroor die verhaal gaan: oor die bronne van verhale. Die ondervinding met die jongman as bron van die ouer verhaal, die ouer teks as bron van die besinnende essay-verhaal. En dat daar aan die eerste verhaal volgens die verteller geen slot moontlik is nie omdat die “ek” van die tweede verhaal die digter-“ek” wórd, is wel deeglik die slot van Aucamp se “n Verhaal oor 'n verhaal”.

Wie aanvoeling het vir die ingewikkeldheid van die verhouding tussen verteller en vertelsel, tussen werk en wêreld, en daarmee gepaardgaande tussen wat Opperman uitgewys het as die spanningspole “reveal” en “conceal”, sal weet dat sy “ek” veral vir die Romantikus die masker is wat die meeste soos die skrywer lyk:

'n Spook dwaal deur my lewe
en luister by die deur
hoe ek beloftes prewel
of vloek in selfverweer
...
En op 'n aand as ek weer kniel,
sak hy ook vir gebed:
jou spook is teen die einde
al buurman wat jy het.

Geselekteerde bibliografie

- Anbeek, Ton. 1996. *Het donkere hart: romantiese obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Botha, Elize (samest.). 1979. *In een kraal: 'n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T. T. (red.) 1992. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- De Vries, Abraham H. 1989. *Kortom 2*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as Dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leipoldt, C. Louis. 1927. *Waar spoke speel*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Olivier, G. 1982. Dekadensie in Louis Couperus se *De berg van licht* (1905). In *Standpunte* 35 (6).
- Van Halsema, J. D. F. 1994. *Te zoeken in deze angstige eeuw*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Van Zyl, Wium. 1995. 'n Groene in *De Nieuwe Gids*, Frederik van Eeden, *De Kleine Johannes en de ekologie*. In *Literator* 16(2), Augustus 1995, 123-136.

“Ons bondgenoot, die dier”

... spore in die herinnering
in die gemoed
in die verbeelding

... daardie vervloë momente wat rigting en betekenis aan ons lewens gegee het ... Wat was dié momente in my geval? ... natuur, diere, ekologie ...

– Hennie Aucamp: *In die vroege* 9

Terugskouend oor die oeuvre van Hennie Aucamp is die dier ’n deurlopende motief. In die debuutbundel *Een somermiddag* is dit Wimpie wat die dierelewe op die plaas leer ken, en iets daaruit leer van die groot lewe wat wag. Sedertdien, oor ’n groot aantal werke heen, is daar ’n ark-versameling van diere: in *Hongerblom*, idillies of dramaties, onder meer voëls en lammers, werfhonde, ’n verlore varkie, ’n swart hond, roofdiere, strooiskatte, skape, watervoëls, voëls teen dagbreek, poue – “O rust mijn ziel” klink die nostalgie elegies op.

In *Rampe in die ruigte*, in ’n spel met fantasie maar ook satire, kom eis die kleurryke optog van moeder Slang, oom Sefanja die opper-rot, Meryl Streepmuis, oom Douwtjie Das, skoenlapper Vlinderita, skilpad Scapino en ’n anonieme meeu (Meeu?) ’n hele bundel fabels vir hulle op. In elke fabel is daar ’n spieël waaruit mensgesigte terugkyk – elkeen met sy skuld of lot. Vir swyende Scapino van Rust-mijn-ziel skryf “Stoffel” ’n klaaglied. Scapino, eens onverantwoordelik vergete tussen kinderspeelgoed in ’n koffer, het die slagmes van ’n tant Truitjie vrygespring, maar volgens ’n bepaalde natuurlot die roofvoëls tot prooi geword. In *Wys my waar is Timboektoe* neem Aucamp ’n Venda-fabel op oor die skilpad Sankaambe wat ’n brand oorleef, maar ook sien hoe onbetroubaar vertrouelinge of vriende in nood kan wees. Nadat Sankaambe tydens die brand deur Leeu, wat so belangrik in sy eie oë is, en deur Wolf aan sy lot oorgelaat is, sug hy: “Wat is daar op die dag van die dood van sulke mense [!] te verwag?”. Dan maak hy

hom gereed (heroïes of ydel?) “om te sterwe soos dit ’n groot towenaar van die Vendaberge betaam”. Met oerwysheid kom hy tot die slotsom: “baiemaal in die lewe is hy wat in staat is om iets te doen onwillig, en dié wat wel gewillig is, nie in staat daartoe nie”. Na die ramp verby en Sankaambe gered is, deel hy pryse uit aan die diere wat hom gehelp het. Dan wil Leeu wat niks gedoen het nie beloon word op grond daarvan dat hy die Groot Kaptein is. Talle menslike patrone is hier herkenbaar: valse vriendskap, lafhartigheid, eie belang, traagheid, magsmisbruik, ydelheid, skaamteloosheid – nagenoeg nog ’n reeks van “sewe sondes”.

Nog weer in die memoires *Gekaapte tyd*, *Allersiele* en *In die vroegte* keer die dieremotiewe in verskillende modaliteite veelvuldig terug. In ’n persoonlike gesprek wys Lina Spies op Hennie Aucamp se “ontroerende besinning oor die aard en betekenis van die dier as ons medeaardbewoner”. In *Allersiele* (85) teken die skrywer aan dat sy “Afrika-reeks” vir hom deel is van ’n (her)kennismaking met landskappe en diere: “Dis of die diere en voëls die mens uit ’n bloemlesing van dié aard én van die blad én van die Afrika-kontinent af wil wegdruk. Hulle was op stuk van sake deel van die kontinent lank vóór die mens.” Maar die mens, as ’n politieke werklikheid, kan dié kontinent ekologies verwoes of be- waar (*Wys my waar is Timboektoe* 2).

Die dieremotief in Aucamp se werk sal hier veral teen twee agtergronde, binne twee ruimtes, verken word, naamlik dié van die plaas Rust-mijn-ziel en van Kaapstad, as die vroegste en laatste leefruimtes van die skrywer.

Rust-mijn-ziel

Vir Abraham de Vries is die “klein vaderland” ’n Volmoed. Vir Hennie Aucamp is dit Rust-mijn-ziel in die Stormberg-kontrei van die Oos-Kaap. As stedeling dink Aucamp terug aan “die vleie” van sy jeug: dié van Rust-mijn-ziel, in die Poort, op Leeuwkraal en Leliefontein. Daar het rooivinke aan die riete gehang. Hy voel hom verwant aan ander “veldgesindes” soos Freda Linde en M.E.R.. By verwysing na ’n dorp wat eintlik maar ’n plaas is, skryf hy: “Dier én mens is opgeneem in die komposisie; en alles en almal los op in ’n vredigheid ...” (vergelyk *Ook skaduwees laat spore* 103, *Gekaapte tyd* 21, *Koerier* 34, *In een kraal* 30).

In *Rampe in die ruigte* erken Aucamp die invloed van onder meer Walde- mar Bonsels, en in die fabel “Een skone dag”, wat vroeër as “Vlinderita” op Rust- mijn-ziel ontstaan het, resoneer dan ook die toon van Bonsels se *Hemelvolk*. In Bonsels se skets “Die weiveld aan die soom van die bos” (1935) gesels die diere

met mekaar. Die verteller verlang na vroeër dae toe die mens meer geglo het aan die taal en stemme van die natuur. Die mens moet uitgaan, sê hy, om die taal van die natuur te hoor: “Jy kan hierdie ervarings dalk nie meedeel nie, net voel”. So gesien, is die taal van die natuur nie ’n taal van woorde nie, maar van emosies. En in Aucamp se woorde uit *Gekaapte tyd* (195) is natuur “die enigste konstant” – “uit steenkoollae sal varings groei ...”.

Wat het Wimpie van die diere op Rust-mijn-ziel geleer? Wat sou Stoffel (Christoffel Aucamp) later onthou?

Naas ’n beplande brand op die plaas – om ongewenste plantmateriaal te vernietig – was daar ander menslike vergrype. Wimpie voel skuldig oor die voëliertjies wat hy en Tatties uithaal, oor die duif wat hy geskiet het, en (in die verhaal “Die dassie”) oor die uitwring van die dassie met ’n draad uit die klip-skeure. Een das was dragtig en het hom aan sy ma laat dink. Daar is die geweeklaag van die swaeltjies “oor hul lyfwarm eiertjies wat nie meer daar is nie” en “hulle [die duiwe] maak die laatmiddag lou met hul gekir”. So leer Wimpie eerbied vir die lewe van die dier – en so fynsinnig verwoord die skrywer Wimpie se “sondeval”. Daar is al aan die begin van Aucamp se skrywerskap die implikasie: die mens versteur die natuurorde, en die mens verloën sy “bondgenoot”, die dier.

Die dagboekskrywer wat sy herinneringe opteken, dink in *Gekaapte tyd* (128) terug aan hoe die Karoomens (van weleer?) skerp, maar ook liefdevol na sy omgewing gekyk het. Die verteller in *Een somermiddag* beskryf Wimpie se hare as so warm soos die vag van Oorskiet, die hond, as sy ure lank in die son lê en bak het. Die jong seun sou hom vroeg al met die plaasdiere identifiseer. Daar is in *Allersiele* (249) herinneringe aan werfdiere op Rust-mijn-ziel wat van binne-uit goed was en goed wou doen. So was die skaaphond Oorskiet altyd tot diens bereid, nooit opdringerig nie, buite verhouding dankbaar vir elke stukkie bedagsaamheid – en sy kon glimlag! Terwyl Tobie, die ander hond, lui en verwen was “met ’n subteks wat nie mooi was nie”. Mënsliek, sou mens met ’n ironiese ondertoon oor albei kon sê. In speelse trant, maar met behoud van deernis, word in *Gekaapte tyd* (39, 43) onthou hoe Tobie (die hond) en Blessie (die kat) “uit jaglus en ander natuurlike aandrange” die koue buite getrotseer het; die pa se kommentaar wanneer die honde hulle soms voor die kaggelvuur “misdra” het; dat die huisdiere soms voor die vuur nie ’n happe biltong gekry het nie, “want diere is darem nie altyd mense nie”. Dus: diere is soms amper mense vir mense. (In *Allersiele* vertel Aucamp die Ierse verhaal waarin die ou vrou die jong priester vra om ’n mis vir haar dooie hondjie, maar die jong man weier verleë –

omdat die kerkwet nie daarvoor voorsiening maak nie.) Die skrywer oorweeg dit selfs dat kontak met diere 'n innerlike vertedering bring wat na buite deurskyn. Op foto's van Klimt, Auden en Tsjechof is dit asof die troeteldiere iets sagsinnigs, iets sereens in hulle na vore bring. "Iets mensliks. Iets toegankliks."

Maar die diere op Rust-mijn-ziel was nie maar slegs deel van 'n landelike agtergrond nie. Dáár sou die menslike handelwyse en lot telkens deur die diere geëggo word. 'n Groot brand op die plaas word twee maal in *In die vroeëte* opgeroep. 'n Prototipe van rampe wat van tyd tot tyd – deur die toedoen van ander of deur eie optrede – op boerderye toeslaan:

Ek het nagmerries gehad na die ramp in die ruigte.

Want dis hoe ek dit gesien het: 'n ramp vir die ruigtebevolking. Hul stad, hul paadjies, alles daarmee heen. En hoeveel muisies loop nie wees rond nie? (202).

Dié "verstoring van 'n hele wêreld" het 'n sterk indruk op die kindergemoed gemaak, en later sou 'n ryper en wyser ek opmerk: "Ons het ... verloor om diere as bondgenote te sien" (162). Die mens vind dikwels troos by die dier, maar vind die dier in gelyke mate beskerming en troos by die mens?

Algaande word raakpunte tussen mens en dier bedink. Wie die melankolie van die skemeruur ervaar, vra hom af: "Ly voëls ook aan skemerneurose?" (*Dalk gaan niks verlore nie*). Sou veral die Noordelike mens nie in vroeër tye soos die beer, die slang, die eekhoring geheberneer het nie? Die implikasie is dat die mens dalk iets van die strategieë van die dier geleer het. Sou diere bang wees vir die dood? Ons moet daarin berus dat ons nooit sal weet nie. Ons weet al iets van die sielkunde van die dier, maar van sy *siel* self niks nie, sê die skrywer. In herinnering en verbeelding is daar wel die speelruimte om al weerspieëlend te vermoed. In die verhaal "Rat" (Andrzej Zaniewski) besin die sterwende rot oor sy dood: om nie bang te wees nie, jou lewe nog eenkeer te ervaar, dié keer binne jouself. Op Rust-mijn-ziel het die dood van diere die bewoners intens geraak. Die perd Midnight moes geskiet word – 'n "eerste herinnering aan verlies" ("Die vreemde-ling in jou poorte"). Ook die dood van diere kan kosmiese rimpelinge veroorsaak. Daar is iets te leer uit die dood van diere – soos die olifant wat eensame, privaat, in die veld gaan sterf. Dood is 'n ingrypende werklikheid by sowel mens as dier – "en in hul sterwensoomblikke is mens en dier weer stralend gelyk aan mekaar soos in die Begin" (*In die vroeëte* 165). En dan is daar nog die lewende dood van diere in aanhouding, wat in 'n aforisme in *Pluk die dag* (53) so verwerp word:

Ek het te veel respek vir diere
om hulle tot 'n salonbestaan te verban –
behalwe in my versies.

Kaapstad

In die stad sou die verwysingsveld van die saamleef met die diere van Rustmijn-ziel nie vervaag nie. Die spore in die gemoed, in die herinnering, loop ook na die Moederstad. Maar eers moet die aktuele agtergrond van die stad en die omgewing geskets word. In dié ruimte is daar hoofsaaklik drie subruimtes te onderskei, naamlik tuine en parke, strate en paaie, en die berg.

Uit die geskiedenis is daar talle beskrywings van die mooi Kaap en omgewing, soos dié van Sir Francis Drake en van François Valentyn, wat die “afri-caanschen Moederthuin” met sy groot boomverskeidenheid beskryf. Daar is die bergrede van genl. J. C. Smuts waarin hy die berg besing as die plek waar die gees van die mens vermeng met die gees van die natuur (vergelyk die motto's in *Gekaapte tyd*, *Wys my waar is Timboektoe* 147, *Rampe in die ruigte* 25; Smuts 1941:32).

Maar so sou dit nie bly nie. Brande het die berg drie maal in sewe jaar verwoes. Dan was daar puinhope waar eens natuur was. En oor die veranderinge wat met ontwikkeling gegaard gegaan het, word die twyfel so berym:

Die polderwyk van Kaapstad [...] sy
nuutbou staan op nie-land
die seevoëls wéét – en kla

Die digter treur:

Die wind dryf rommel oor 'n straat
ons somer het te lank geduur
(*Die lewe is 'n grenshotel* 42, 48)

Die oorweldigende paaie en brûe om die stad word as beklemmend ervaar:

Die snelbaan langs die hawe
word 'n wurgkoord om die stad
(*Teen latenstyd* 37)

Dit is die agteruitgang van die stadspark en -tuine, veral die verval van die Kompanjies tuin, wat by die skrywer twyfel wek oor begrippe soos “vryheid” en “demokrasie”. In dié tuin sien die Maleierseun Ishmael uit I. D. du Plessis se verhaal “In die Kompstuin” (wat Aucamp opneem in *Wys my waar is Timboektoe*), hoe antagonistiese wedywing aan die orde van die dag is: die visse, die voëls binne en buite die voëlhokke (tortels, kaffervinke, Indiese parkiete). Ishmael wonder daaroor: “Diere is nes mense. Of is mense nes diere?” Die skrywer merk die verval in die tuin aan randstene, beddingbegrensings en banke. Twyfelagtige karakters soos “Raka” met die “dagga-oë” (’n “desperado”, ’n afperser) bedel daar. Daar is ook die verval in parke, soos die “wettelose” Kloofstraat-park wat ’n “gesanksioneerde plakkerskamp” geword het.

Die agteruitgang sluit ook sosio-ekonomiese nood in:

Weer in die wasgoed
klimaat in die hout:
(*Die lewe is ’n grenshotel* 17)

Daar is sinkkasarms langs die lughawepad en houtnood op die Vlakte. Op ’n park- of stasiebank vertel ’n “stadswerwer” (Karel Schoeman se woord) sy verhaal, magteloos bewus van “hierdie hande” van hom (“A. se storie”). Die stad gaan ook mank aan ander soorte degenerasies. Sondagoggende is dit in Loopstraat asof die nagklubs “self babelas is en hul inhoud aan mense op die sypaadjies uitkots” (*Allersiele* 218). Die dagboekskrywer teken op 24 September 1994 aan: ons leef in gevaarlike tye [...] en ons groot stede word rampokkerneste (*Gekaapte tyd* 20).

Die pessimisme oor die stad kring ook wyer uit oor die Suid-Afrika van die hede, en oor ’n “om- en opgemorste wêreld”. ’n Dag-uitvlug na Stellenbosch is “’n enklave lig binne die grouheid van alledaagsbestaan in Suid-Afrika”. Daar is wanhoop oor “selfdestruktielike praktyke” in Suid-Afrika, oor die ontbinding van sekuriteit-, versorging- en onderwyssisteme, oor die verkragting van Ethelina Manent se dogter, en dan ook nog word die skrywer se gemoedsvrede aangevreet deur dieperliggende kwellinge: oor eie sterflikheid en kwellinge wat nog te diep lê vir woorde. (*Gekaapte tyd* 81, 24; *Allersiele* 85).

Teen hierdie agtergrond van die stad het die diere wat hy hier gewaar vir die skrywer ander funksies as dié van kameraadskap tussen mens en dier, soos op Rust-mijn-ziel. In en om die stad is daar flitse van dierelewe wat ’n gewete

aktiveer. Waar 'n vleiland moontlik “ontwikkel” en die ekologie dus versteur gaan word, pik-pik 'n reier tussen die vygies en suurvyte wat in die blom is. Die paddas hou skielik op met kwaak, asof hulle weier om 'n koor te wees vir die skrywer se gedagtes oor die Afrikaner.

Die besinning oor die stad en die berg vind in Aucamp se oewre neerslag in verskillende modaliteite. In die dagboeke *Gekaapte tyd* en *Allersiele* is die trant dikwels ernstig, maar in ander genres is die toonaard ligter. Die fabels wil – veral deur dierekarakters – die mens oor dwalings en swakhede vermaan, maar in hulle speelsheid en sosiale kommentaar is hulle verwant aan die “verstrooiingskabaret”. Soos die kabaret is Aucamp se fabels “beskaafde protes” met humor as basis. Tot die familie van die kabaret en die fabels in sy oewre kan ook gereken word die minisketse *Kommerkrale*, die ryme *Die lewe is 'n grenshotel* en die aforismes *Pluk die dag*.

Die fabel word getipeer as die uitbeelding van die deugde of gebreke van die mens deur middel van onder meer diere. “Gedraggerigte lering, klein-realisme” en 'n kernagtige, lewendige vertelwyse kenmerk dié genre (Steenberg 1992, 118). Ander bronne wys op die politieke ingesteldheid van die fabel; dat dit nie begryp kan word sonder om die politieke klimaat van die bepaalde tyd waarin dit ontstaan het in ag te neem nie (Rudolf Kreis, aangehaal deur Grobelaar 1978, 86). So is die lesse in *Rampe in die ruigte* volgens Herman Wasserman (1997) gerig op sake soos die ekologie, politiek, kolonialisme, Eurosentrisme en bendes. Aucamp besin self in *In die vroege* (45-48) oor die aard van die dierefabiel as deel van didaktiese literatuur. Die skrywer wat op die plaas grootgeword het, glo dat diere met mekaar gesels en dat veral honde menstaal verstaan. Meer nog: hy waag die hipotese dat talle skrywers van fabels bewus of onbewus “'n paradyslike kommunikasiesituasie wil herskep; alle mense en alle diere spontaan in gesprek met mekaar wil laat tree sonder die tussenkoms van 'n vertaaldiens”. Aucamp wys verder op die “swewende, dansende kwaliteit” van die fabel. Dit kan onder meer op satire of ontmaskering ingestel wees of ook bloot op vermaak. Hy is verbaas dat fantasie byna nooit ter sprake kom by die fabel en die allegorie nie. 'n Skrywer kan 'n inval kry, na aanleiding van 'n dier, insek of voël, en in 'n speelse luim dié fantasie enduit wil voer. Dit is hoe sy fabels in *Rampe in die ruigte* gebeur het. Dié fabels kan wel satiries gelees word, sê Aucamp, maar die spot gaan tog ook gepaard met deernis met sy “diertjies”.

Die speelse styl van die fabel kom deurlopend voor in *Rampe in die ruigte*. Menslike trekke en tendense word herken. Oom Douwtjie Das, gesiene lid van die

das-establishment teen Tafelberg (en ook die joernalis) “flap uit” met kleinburgerlike clichés (soos dié van die voorsitter van die skoolkomitee in “Die laaste skooldag” in *Die hartseerwals*): “die son trek water”, ’n “veelbewoë lewe”, “hoogtepunte en laagtepunte”, “soos die dag van gister”, ’n “stralekrans”. (Steenberg 1992, 119 wys daarop dat Jean de la Fontaine al in die sewentiende eeu ’n belangrike bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van die fabel. Met sy humor, geestigheid en opgewekte satire verhef hy die fabel tot grappig-ironiese volkskleinkuns).

Soms sny die satire egter dieper. Van Gorp (1984:108) toon aan dat by die fabel dit onder meer gaan om die aflei van spitsvondig-satiriese waarhede uit die transponering van menslike verhoudinge en gewoontes na diere en so meer. In “Die rebellie van die rotte” is die rotte van die Kompanjies tuin afgunstig op en in opstand teen die eekhorings, en soos Lucas Malan (1997) uitwys, nog onbewus daarvan dat daar ander groter gevare skuil – die mens as indringer. Die rotte word aangevoer deur ’n diktatoriale opper-rot, en in sogenaamd politiek korrekte styl is daar krete van “vervloekte Eurosentrisme”. In teenstelling met sy ironisering van eensydige anti-Eurosentrisme, stel Aucamp in *Wys my waar is Timboektoe* versoenend die standpunt dat dit onnodig is dat “Eurosentrisme” ’n skeldwoord geword het, terwyl uitruilings tussen Europa, Amerika, Asië en Afrika al soveel eeue aan die gang is. Hoewel die Europa-Afrika-spanning wesenlik is binne die Afrika-opset, kan ons leer om dié spanning as ’n kreatiewe stimulus te ervaar (186). Die Vereniging ter Beskerming van Rotteregte sing “Kent gij dat rot ...” – ’n parodie op “Kent gij dat volk”? (die vaderlandse lied wat die Ooms van die Poort eens in die wakende droom van ’n *Hongerblom*-verteller gesing het). Die rotte het naas hulle Vereniging ook ander aktueel herkenbare (samelewing)strukture: ’n rotbende heet Group Twenty Two. Volgens algemeen aanvaarde menslike konvensies is die aggressors hier die ongewilde rotte en die vervolgedes die meer aanvaarbare eekhorinkies.

Maar verby satire en didaktiek vra Aucamp homself af of die fabelskrywer nie meestal ’n verloopte Romantikus is nie? Een wat aan die terug-na-die-natuur-sindroom ly, en ná ekskursies terugkom na mense en boeke skryf. Maar om te kan oorleef, so dui die skrywer aan, distansieer die enkelloper hom van sy eie emosie. Die romantikus gryp telkens na ironie as teëgif vir sentimentaliteit. Naas die fabelskrywer flap (blaker, lap) ook die dagboekskrywer soms uit (soos oom Douwtjie Das), maar al meer roekeloos en berekenend (vergelyk *Allersiele* 61, 158, 237; *In die vroegte* 48, 105). Dus weet die skrywer om ook sy sin vir die komiese in die mens te toon, waarna Elize Botha verwys. Wanneer hy na die “wurms” (ruspes?) soek wat sy plante verorber, dink hy oor die rolspe-

lers in die Paradys. Dalk was die Slang sommer 'n projeksie van Eva se verbeelding. “A bad lot, that Eva, as jy my vra”!

In ernstiger oomblikke wek die verval in die stad 'n nostalgie na die natuur. Sonder sy bril sien die skrywer 'n wit voël oor die park vlieg, maar dan gewaar hy dis maar 'n plastieksak in die wind. In die verbeelding is daar in dié kort oomblik die illusie van natuurskoonheid, van herbevestiging en heling deur die natuur. Iets van die tuine van weleer bestaan tog nog in geringe reste. 'n Denneboom in die park voor die skrywer se tuiste trek die voëllewe in die park na hom toe aan. Vandaar sy kennis van kolganse en hadidas.

Ná die irritasie van 'n steurende, onbedagsame selfoongesprek vroeër die oggend is daar vrolik 'n geelvink: “Hy flits met boë oor die hele binnehof. Geelvink, geelvink, geelvink: sy ieder beweging beaam sy naam” (*Gekaapte tyd* 96). 'n Oomblik lank hef die geelvink die steriele en aanstootlike viering van tegnologie op.

Twee ontmoetings

Aucamp se credo “Ons bondgenoot, die dier”, roep veral twee “ontmoetings”, twee gesprekke op – die ontmoeting in “Hasie Doekvoet” (*Volmink*), en die gesprek in “Naspel: Die meeu” (*Rampe in die ruigte*).

Soos in “Die nag van die ooms” kan die nag of aand herinneringe wek aan die dodes; soos by 'n outydse middernagdiens die aflees van die name van gestorwenes. Teen skemeraand drink die verteller sy dubbeldop van whisky en tee op die stoep. In die skemer is die berg maar swygsaam en die steenbokkies van die buurt nie in sig nie. Die verteller sit en wag “vir die groot gesprek” wanneer Hasie Doekvoet kom kuier. “Hy sit soos 'n bossie oorkant die straat, op die leë erf”. Die verskyning vervul die verteller met verwondering, soos die fisante en tarentale en die skeerbekmuis – al die lewende dinge van die dag wat hy van naderby gesien het. In dié uur van “gesprek” met Hasie Doekvoet – soos in 'n droom – rys gestaltes vanuit die onderbewuste en kom herinneringe los aan kinderdae op die plaas. Van hoe die pa van die veld af gekom het en dadelik met paniek na die ma begin soek het. Die pa is toe eerste dood, en toe het sy begin soek.

Wanneer die hasie wegwip oor die straat, lag hy gerusgestel. En dan is daar die keer (kere?) wat Hasie Doekvoet nie opdaag nie. Dit is al nag en hy sal nie meer kom nie. Die verteller gaan na binne en steek al die kerse in die huis aan – soos vir 'n fees of 'n herdenking:

Uit die tapyt op die vloer, uit die verbleikte kussings op die bank groei,
hees maar hoorbaar, die name van almal wat hy lankal verlaat het.

Hy dink nie aan wie hom verlaat het nie, maar aan “almal wat hy lankal verlaat het”. Uiteindelik bly net hy oor, op homself aangewese. Hy kan lag oor Hasie Doekvoet en hy verlig feestelik die huis. Sterk, selfgenoegsaam – of miskien tog ook nie. Hy is afhanklik van Hasie Doekvoet se koms.

En dan in ligter trant, komies of humoristies, in elk geval ironies, die ontmoeting met die meeu. (Nagenoeg ’n halfeeue na Toon van den Heever se klein himne “Die meeu”.)

Die stadswandelaar wat eens op die plaas in “die bouse oog” van ’n hen gekyk het (“Portret van ’n ouma”), wat eens met selfironisering die stad moes verken (“Armed vision”) word op ’n dag self voorwerp van waarneming. Hy vertel hoe hy terwyl hy sy klein maal in vrede op ’n straatbank wil eet, deur ’n meeu gekonfronteer word met sy skrywerskap. Die vraag is: wat kan die betekenis wees, die didaktiese slotsom van dié “naspel”?

Stoffel, die skrywer van amper sestig, word deur die meeu ingelig dat die bewoners van die Kompanjies tuin weet van sy “storiëtjies” in *Rampe in die ruigte*. Die diere is nou as ’t ware outonoom bewakers van hulle eie belange. Die meeu se eintlike sending is daarop gemik om Stoffel te oorreed om nog ook ’n storie oor ’n meeu by sy bundel in te sluit. ’n Demonstrasie van diereregte? Of is dié meneer met sy literêre verwysingsveld (hy haal vlot ’n versreël van Ernst van Heerden aan) dalk heel menslik maar ’n opportunist? Wanneer Stoffel onder die druk van die oomblik moet beken dat hy nie meeu ken nie, begin die meeu speels fantaseer oor ’n halfbekende Portugese tog na die Kaap. Ten spyte van die arrogansie van dié meeu, hou Stoffel van meeu, want “’n meeu kan ook ’n digter en ’n akrobaat wees”. Tuis dink hy: “Sê nou dit was ’n spookmeeu?” Sê nou dié ontmoeting was maar sy verbeelding?

Nietemin, dit staan in ’n fabel so opgeteken: Stoffel (Aucamp?) het ’n gesprek gevoer met ’n literêr ingeligte meeu – “elektries gelaai met lewe. Veral die oë, die snawel en die draaddun pote”. En waarom nie? In die fantasie is alles moontlik en alles geloofwaardig. In die “werklike” lewe is alles moontlik en weinig geloofwaardig. Lank lewe die meeu, die digter, die skrywer – die akrobaat.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1963. *Een somermiddag*. Kaapstad, Pretoria: HAUM.
- 1965. Die laaste skooldag. In *Die hartseerwals: verhale en sketse*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
 - 1970. Die dassie. In *'n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1972. Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang. In *Hongerblom: vyf elegieë*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1977. *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1979. Die vals noot in die herinnering. In *In een kraal: 'n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp*. Saamgestel en ingelei deur Elize Botha. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1981. Hasie Doekvoet. In *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1986. Die vreemdeling in jou poorte. In *Wat bly oor van soene?* Kaapstad: Tafelberg.
 - 1987. *Teen latenstyd: verdere lirieke: 1980-1986*. Ingelei deur Stephan Bouwer. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1989. Bedelary, Crossroads. In *Kommerkrale: 'n AB-jap vir akoliete*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1992. A. se storie. In *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1994a. *Dubbeldop: kabarettekste en -opstelle*. Kaapstad: Human & Rousseau.
 - 1994b. *Pluk die dag: aforismes en ander puntighede*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996a. *Gekaapte tyd: 'n kladboek September 1994-Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996b. *Rampe in die rugte: fabels vir almal*. Kaapstad: Queillerie.
 - 1997a. *Allersiele: 'n dagboek Mei 1995-Februarie 1996*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1997b. *Wys my waar is Timboektoe: 'n persoonlike reis deur Afrika*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1998. *Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2000. Onder in die meelkis. In *Ook skaduwees laat spore: 'n keuse uit sy populêre verhale*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2003. *In die vroege: herinneringe en refleksies*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bonsels, Waldemar. 1935. *Hemelvolk: 'n boek oor blomme, diere en oor God*. Afrikaanse verwerking van F. J. Eybers. Pretoria: J. H. de Bussy.
- Grobbelaar, Pieter W. 1978. *Die groot Afrikaanse fabelboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Malan, Lucas. 1997. Die diere in Aucamp se “rampe” leer en vermaak gelyktydig. *Rapport*. 12 Januarie.
- Smuts, J. C. 1941. *Groter Suid-Afrika – planne vir 'n beter wêreld*. Johannesburg: Waarheidsleër.
- Steenberg, D. H. 1992. Fabel. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 118-119.
- Van Gorp, H. e.a. 1984. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff. 108.
- Wasserman, Herman. 1997. Grootmens-fabels oor die hier en nou. *Die Burger*. 8 Januarie.

Hennie Aucamp as digter

Dit het nogal lank geduur voordat Hennie Aucamp deur die literêre bedryf as 'n volwaardige digter erken is – maar hy het self 'n bietjie skuld daaraan. Sy baanbrekende versameling *Die lewe is 'n grenshotel – ryme vir pop en kabaret* het alreeds in 1977 verskyn. Dié bundel open met “Enkele opmerkings oor die kabaret” waarin hy ook aandag gee aan die lied. En daar vra hy: “Is kabarettetekste poësie?” En sy antwoord is:

Met min uitsonderings kan gesê word: net gedeeltelik poësie. Vóórpoësie. *Gebrauchslyrik*, om Erich Kästner se skepping aan te haal. Eers sáám met musiek en 'n sanger wat ook woordkunstenaar is, kan 'n liedjie 'n soort gedig word (Aucamp 1977:8).

Tog lê hy in die ondertitel van die bundel met die woord “ryme” klem op die digterlike aard van hierdie tekste. Toegegee, 'n rym is nog nie 'n gedig nie, maar vertoon darem ambisie in dié rigting! Ongelukkig het die bloemlesers, die hoofkanoniseerders van die Afrikaanse poësie, hom op sy té beskeie woord geneem – soos D. J. Opperman in die 1983-uitgawe van *Groot verseboek* – en hom lank as ernstige versemaker geïgnoreer. Hennie Aucamp is eers elf jaar ná die verskyning van *Die lewe is 'n grenshotel* as digter erken toe ek 10 van sy gedigte opgeneem het in *Speelse verse* van 1988. Teen daardie tyd het sy tweede versameling liedtekste, *Teen latenstyd – verdere lirieke: 1980-1986*, én 'n bundel kwatryne, *Die blou uur* (1984), alreeds die lig gesien.

En teen daardie tyd het sy bundel “geleentheidstukke oor randkultuur”, *Woorde wat wond* (1984), met die opstel “Die digter en die liedjieskrywer” óók al verskyn. Daarin erken hy – nogal teësinnig – dat “'n liriek soms ook *goeie* poësie kan wees”. Hy voeg daaraan toe: “*Goeie* poësie, ja; maar die kans is skraal dat 'n liriek ook *groot* poësie kan word” (Aucamp, 1984:61). Die begrip “groot poësie” vind ek egter heeltemal onbruikbaar. Dit is al moeilik genoeg om te bepaal wat *goed* is; as jy boonop wil onderskei tussen *groot* en *klein* beland jy in 'n erger morele en literêr-teoretiese moeras.

Hennie Aucamp maak sy eerste bewuste verskyning as digter in *Wolwedans* – ’n soort revue van 1973. Die flapteks verduidelik die funksie van die sestal selfstandige verse in dié versameling tekste soos volg: “Die musiek- en danssfeer van ’n revue word gesuggerer deur voor-, tussen- en naspelletjies in versvorm.” Tussen hakies word dan bygevoeg: “Die skrywer verkies om sy verse ‘verdigte prosa sonder fatsoen’ te noem.” Die frase “sonder fatsoen” is uiteraard meerduidig bedoel: sonder vorm én sonder goeie maniere én sonder aansien (vergelyk die *HAT*). Dié gedigte is dan ook oorwegend losserig van vorm en van sedes – soos “Selfportret op amper veertig”:

Met die jare
lyk ek al hoe meer na ’n roofvoël:
my oë, geel en gierig,
buit wat ek nie kan gryp nie;
en van ’n lammervanger
my rou, vulgêre energie;
ek hou van rou
maar roem nie op my stank nie;
ek duld,
soos jy genade duld,
my snawel en my kruis.

Die “verdigting” van dié vrye vers word veral bereik deur die erotiese ondertoon wat deur die dubbelsinnige gebruik van die woorde “roofvoël”, “lammervanger”, “snawel” en “kruis” bewerkstellig word.

Sommige verse in *Wolwedans* bevat die kiemsel van Aucamp se latere liedtekste. Die vier rymlose reëls van “Broeikas” – met sy ritmies stampende slot – groei later uit tot “Parade van die tantes” in *Die lewe is ’n grenshotel*. En die (geslaagde) rymende kwatryn “Summer View” herken ’n mens onmiddellik as die eerste variant van Aucamp se groot liedsukses “Die lewe is ’n grenshotel”. Die *Wolwedans*-weergawe gaan só:

Madame sit in die Summer View,
haar vangs is dronk, hy kyk askew;
sy druk sy handjie teen haar boesem:
hy sal geniet – tot aan die droesem.

Verder blyk Aucamp se latere bedrewenheid in klinkende aforistiese reëls reeds uit die slotkoeplet van “Matinee” – ’n gedig oor die vereistes van ballet as kunsvorm: “talent is nes ’n sterk fonteyn, / dit beur na bó ondanks woestyn”. Die woordspel fontein / fonteyn verwys na die Britse prima ballerina Margot Fonteyn.

Van die prosatekste in *Wolwedans* bevat ook verse, maar die waarde daarvan word telkens geïroniseer deur die konteks of die verteller – soos die kwatryn “Stillewe” in die satiriese verhaal “Die sous”. Die skrywer se vrou noem dié gediggie “een van sy groot ‘klein’ verse” (!):

’n Bloemfontein dié affodille
wat uit my blompot spruit
met elke kroon ’n pirouette
en elke tuit geluid

P. A. du Toit wys in sy profiel-artikel in *Perspektief en profiel 1* (Van Coller, 1998: 220-221) daarop dat Aucamp se prosa reeds in *Karnaattjie*, sy bundel “reisskette en essays” van 1968, in die essay “Winter op die Stormberge” spontaan poësie word in die volgende reëls:

Wat kan jy van dié landskap sê? Wanneer dit toe is van die kapok, soos nou: streng poësie, ’n huldeblyk aan Hokusai; wanneer dit bar in die wintermiddag lê en droog soos been ruik: strak, ru, wreed, nors; wanneer dit aand is en alles is innig en ligroos en pers: ’n akwarel, ’n fluistering.

Lucas Malan (2000: 65-75) gaan uitvoerig in op die poëtiese aspekte in Hennie Aucamp se prosa. Hy sê: “Vanaf sy eerste bundel, *Een somermiddag* (1963), was lesers bewus van Aucamp se sterk poëtiese ingesteldheid”.

Hennie Aucamp se voorliefde vir en bedrewenheid in die skryf van vierreëlige verse loop in 1984 uit op *Die blou uur* – ’n bundel met “50 cocktail-kwatryne”. In “Bitterbek” word die aard van hierdie kwatryne beeldend geskets: “Skerp waarnemings, vinnig verwoord, kompak, soms venynig” (De Lange, 1984). Terselfdertyd word die manlike erotiek van die term “cocktail-kwatryne” geaktiveer:

Hy voel vibrasies, lig hom op
en mik met bakgetrekte kop;
haal oor; slaan toe en spoeg venyn:
die kobra pleeg ’n blitskwatryne.

Dit is tekenend van die houding van die destydse literêre kritiek teenoor Aucamp as digter dat Johann de Lange in 'n baie positiewe bespreking van die bundel tog die volgende kwytraak: “*Die blou uur* wil nie as letterkunde gereken word nie ... Dit is 'n plesierige bundeltjie wat niks meer as presies net dit wil wees nie” (De Lange, 1984).

Die “plesierige” kwatryndigter Aucamp het 'n voorganger in R. K. Belcher. In 1978 en 1980 verskyn daar van die laasgenoemde digter twee versamelings volkswatryne, onderskeidelik *So is die lewe vir een pond sewe* en *'n Ding om te skil in die maand April*. In my inleiding tot *Speelse verse* wys ek op die ooreenkoms én verskil tussen dié twee digters:

'n Interessante ontwikkeling van die volkse kwatryn kom by Hennie Aucamp voor. Sy kwatryne weerspieël dieselfde guitigheid, stuitigheid, verlange en weemoed as die volkswatryn soos veral deur Belcher beoefen, maar is meer gesofistikeerd. Nie alle volksverse is speels nie; so ook nie al Aucamp se kwatryne nie. Die “sjiek” sfeer van hierdie verse blyk onder meer uit die politiek, toneel- en filmwêreld as temakeuse. By Aucamp word die volkse doprym 'n “cocktail-kwatryn”. Die verskil in toonaard tussen Belcher en Aucamp kan die beste geïllustreer word aan hulle onderskeie sienings van die homofiel. By Belcher is dit lig spottend:

Die trassie
van Makwassie
hy dra sy bloemer
in 'n tassie.

Op 'n plattelandse dorpie soos Makwassie, met sy behoudende gemeenskap, moet die homofiel letterlik sy seksuele voorkeur verbloem. Aucamp het meer deernis in “Jean Genet”, wat van die sentimentele gered word deur die klankspel matras/matroos en die paradoks van die slotreël:

Hy druk hom diep in die matras –
ag, was dit sy matroos!
maar dié is weg, die oop see in,
en Jean weer haweloos.

Die paradoks lê daarin dat die een – die Franse gay skrywer Jean Genet –

wat agterbly (in die hawe), die een is wat iets verloor; hy is die hawelose”
(Hugo, 1988:xvi).

In 1999 verskyn daar weer ’n bundel kwatryne van Hennie Aucamp: *Koerier – 69 opdrag- en ander kwatryne*. In “vir Etienne van Heerden” smee hy ’n skakel met sy vorige kwatrynbundel:

Die blou uur raak gekneuster nou
verdiep allengs tot indigo –
net trane kan jou blues verdun
of strak gegooi, jou vierde gin.

Oor die algemeen is hierdie kwatryne té geleentheids- en persoonsgebonde. Poëties en verstegnies mis hulle ook die trefkrag van die bestes in *Die blou uur*.

Hennie Aucamp se jongste buiging as digter is *Hittegolf – wulpse sonnette met ’n nawoord* van 2002. Die oorgang van kwatryn na sonnet is eintlik ’n logiese ontwikkeling. Die Engelse sonnet – die soort wat Aucamp in *Hittegolf* skryf – bestaan naamlik uit drie kwatryne plus ’n rymende koeplet wat die voorafgaande op ’n aforistiese wyse beklink.

Anders as Charl-Pierre Naudé se opwindende eksperimente met die sonnetvorm in sy bundel *Die nomadiese oomblik* (1995), hou Hennie Aucamp hom redelik streng aan die kenmerke van die tradisionele sonnet. Die inhoud en taalgebruik daarenteen is nuut en selfs gewaag. Aucamp skryf sonder om vyeblaartjies om te draai oor die voorkoms van die erotiek in die wêreld van die beeldende en uitvoerende kunste. Hier en daar beskryf hy ook ’n persoonlike ervaring – soos in “Rent piece” met sy dubbele, ironiese verwysing na die kerkhervormer Martin Luther in reël 3 van die eerste strofe:

Ook dié een kom van Pietersburg.
Wáár ingelyf? – Johannesburg.
’n Vaste burg? So help hul God:
hul dra al klaar die binnevrot.

Was in die tronk, ’n keer of meer:
kyk, rug en dy getatoeëer –
“Dis waar jy, uncle, alles leer,
om te survive en te masseer.”

Sy naam, sê hy is waarlik Bill;
Hy werk veral die Esplenaat.
“Wat’s jou probleem? Hier, voel my tril.
Ek’s fokken honger en dis laat.”

Sy nekdoek toon van naderby
Skelette wat freneties vry.

Heelwat gedigte neem die vorm aan van ’n netjiese sonnet-portret. Hy berym die lewe en kuns (ook die lewenskuns) van onder meer Rodin, Markies De Sade, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Caravaggio, Pasolini, Rainer Werner Fassbinder, Leni Riefenstahl, Lorca, Marlene Dietrich, Zarah Leander, Hildegard Knief en ander.

Die slotstrofes van die sonnet “Jean Cocteau” gee ’n goeie aanduiding van wat die leser in Aucamp se bundel aantref:

Sy saterseuns, met skuins profiel
en nurkse mond en ramkatoë,
word snel geteken, maar oorwoë;
in beddings krulle kwyl die piel.

Cocteau rig hom op ons verbeelding:
hier, homo lúdens, is jou speelding.

Die spreker in hierdie gedigte is dus gelyktydig gesofistikeerd en boers. Hy gebruik die geleerde uitdrukking “homo lúdens” (= die spelende mens) én die plat p-woord.

Die gebruik van die formele, “oudmodiese” sonnetvorm vir die uitbeelding van nonkonformistiese figure skep ’n kabaretsfeer van teenstrydighede. So kry ’n mens ook ’n botsing van toonaarde in die kombinerings van volkswoorde met Nederlandistiese woorde en uitdrukkings. In die aangehaalde “Rent Piece” is die manlike prostituut se naam “Bill” en hy beoefen sy beroep op die esplanade in Seepunt, Kaapstad. Aucamp verander dit egter na “Esplanaat”, want “naat” verwys ook na die boudspleet, om sodoende die Nederlandse betekenis van Bill / bil (= boud) te aktiveer. In die sonnet “Parfuum” staan weer die Nederlandistiese woord “reet” (= boudspleet) naas “tiet”. Die *HAT* gee by eersgenoemde woord die etiket *deftig* en by die laasgenoemde *plat*. Dit is poëties ’n gewaagde spel wat Aucamp speel, maar as gesoute kabaretskrywer is hy ten volle in beheer van sy medium. In die woorde van ’n reël uit “Snuffelgids”: “dis fyngebak dié: ’n hollandse struif”.

Die rymende sonnetvorm stel hoë eise aan enige digter. Aucamp is egter 'n vaardige rymer wat die leser telkens verras met rymvondste. 'n Enkele keer verlei die klinkende slotkoeplet hom tot 'n kitscherige slagspreuk. Van die Duitse filmmaker Leni Riefenstahl (1903–2003) wat vandag nog haar Nazi-medewerking verwyrt word, sê hy: “Maar flouër nou die vuil gesis: / haar kuns gaan in haar guns beslis.” Aucamp trap egter al te dikwels in 'n ander strik. Die tirannieke rymskema noodsaak hom om van sintaktiese inversies gebruik te maak, soos in: “Hy het skepping geken, tot diep in sy gebeente, / die kolos Rodin“, of: “Vóór porno was maar altyd rond, / die sirkus”, of: “Banaal in sy voorspelbaarheid / die lewensgang van pornosterre”, ensovoorts.

Hennie Aucamp is al 'n dekadente skrywer genoem (Grobelaar 1994). 'n Woordeboekdefinisie van dekadent is: “baie verfynd en gekultiveerd, maar sonder innerlike en morele krag” (Van Dale). Vir Aucamp geld slegs die eerste deel, aangesien die leermeester en moralis tog soms vermanend tussen die reëls deur praat. Ek dink byvoorbeeld aan die sonnet “Stad op hitte” – een van die bestes in die bundel. Aucamp se “gekultiveerdheid” blyk hier uit die (aangepaste) uithaling uit N. P. van Wyk Louw se “Ballade van die bose” in die slotkoeplet. En die moralisme hou verband met die gevaar van HIV/VIGS: wat in “Rent piece” as “binnevrot” beskryf is, word hier “binnevuur” genoem:

Rook peul om die berg; rol na die baai
– die Kaap stig brand: sy somersport –
en sou vandag sedoos kom waai
kan Kaapstad weer 'n ashoop word.

Ook binnevuur verteer sy mense:
met hoere driediep langs die paaie;
etnies geld opnuut weer grense:
die swart verdryf die bleker naaie.

Seks raak ontdaan van romantiek
– dis instoot sonder voorbehoud –
word 'n genoot noodlottig siek
laat dit sy laksman salig koud.

*O, waar sal ons vlug uit die stad wat brand,
die hittigste stad in 'n hittige land?*

Myns insiens het Hennie Aucamp – ondanks sy eie bedenkinge – sy hoogtepunt as digter in sy liedtekste bereik. Ek wil dit illustreer aan die hand van ’n teks waarin die liedjieskrywer, oftewel die digter, self aan die woord is, naamlik “’n Windharp teen die tyd” uit die kabaret *Met permissie gesê* (1980):

“God skenk ons liedjies in die nag”
– dit staan in Job en die Psalms –
want dan eers raak sy wêreld stil,
gesuiwer van ons walms.

Dán eers raak die denne hoorbaar
met winde van die uur;
dán eers raak die sterre leesbaar
met silwer binnevuur.

Stokou denne langs my huis
sing naglank monoloë
praat groot en hees en digterlik
en stem jou ingetoë.

Dán eers kan ek jou onthou
soos jy eenmaal was vir my;
en sing ek met my bome saam
en stel my liefde vry.

Glinsterpunte van die sterre
in dieptes van oneindigheid
reik uit en vang ons liedjies op:
’n windharp teen die tyd.

Hierdie liedjieskrywer het onmiskenbaar ’n literêre ingesteldheid. Hy begin met ’n aanhaling uit die Bybel met bewysplase en al: Job en Psalms. Met die hulp van ’n konkordansie het ek uitgekom by Job 35:10: “Waar is God, my Maker, wat lofsange gee in die nag?” en by Psalm 77:6-7: “Ek dink oor die dae van die voortyd, oor die ou, ou jare. Ek wil dink aan my snarespel in die nag ...” En miskien sînspêel die sanger ook op Psalm 127:2: “Tevergeefs dat julle vroeg opstaan, laat opbly, brood van smarte eet – net so goed gee Hy dit aan sy beminde in die slaap!”

Maar die liedjieskrywer se literêre ingesteldheid is veel radikaler as wat die eerste strofe met sy konvensionele Bybelverwysing laat blyk. Die heelal, die ganse werklikheid, is vir hom teks wat hy intertekstueel by sy lied betrek: selfs die sterre is “leesbaar” sê hy in strofe 2. Die idee van die *Umwelt* as teks vind ’n mens ook in strofe 4 van “Uit Amsterdam ’n wintergroet” (uit *Teen latenstyd*):

In die sneeulaag op kanale
skryf in subtiele tale
die voëls hul wit gedigte;
en soos ek lees, begryp ek bang
die som van al my drifte.

In die derde strofe van “’n Windharp teen die tyd” vind die digter ’n parallel tussen hom en die dennebome: hulle begin ook in die nag te sing (as die wind deur hulle waai). Hulle “praat groot en hees en digterlik”. Hierdie formulering bevat ’n eggo van Boerneef se oom Willie Naaf wat sou gesê het: “jy moet jou woorde kan inspan / groot en diep en gedagteoorde moet jy kan inspan”. En Aucamp het nog nooit ’n geheim gemaak van sy bewondering vir Boerneef nie, soos onder meer blyk uit die liedteks “Waar’s my dae, waar’s my dinge” (uit *Lyflied*). “Teen latenstyd” in *Die lewe is ’n grenshotel* kan sekerlik ook as ’n bewuste pastiche van Boerneef gelees word. Met die Boerneef-verwysing word die intertekstuele spel dus al hoe verfynder gespeel.

Aanvanklik oorstem die bome die digter met hulle individuele liedere (“monoloë”). In strofe 4 bereik hulle egter harmonie: “sing ek met my bome saam”. Wanneer die afsonderlike tekste saamkom en verknoop raak, vind hy bevryding uit die onderdrukte verdriet oor ’n verlore liefde. In die woorde van die Psalm is dit ’n liefde uit “die dae van die voortyd”, wat nou deur middel van die “snarespel” opgeneem word in die “oneindigheid”. Die lied word ’n verweer teen die verganklikheid: “’n windharp teen die tyd”. Soos wat die liedjieskrywer tekste uit sy omgewing in sy woordnet gevang het, so vang die sterre ten slotte sy lied saam met die eensgesinde lied van die bome in hul ewige, omvattende en glinsterende web op. Die verlossing lê dus nie in die persoonlike skepping nie, maar in die opgaan in die groot geheel.

Hoef ek dit nog te sê? Hierdie liedjieskrywer is ’n gesofistikeerde, belese digter van die eerste rang. Selfs die bloemlesers het dit langamerhand begin insien. In Ronel Foster en Louise Viljoen se *Poskaarte – Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997) staan daar vier Aucamp-gedigte, Gerrit Komrij neem

elf op in sy *De Afrikaanse poëzie in duisend en enige gedichten* (1999), en André P. Brink vyf in sy *Groot verseboek 2000*.

Hennie Aucamp het ons opvatting van wat poësie is, vir goed én ten goede verruim.

Bibliografie

Aucamp, Hennie. 1968. *Karnaatjie: reissketse en essays*. Kaapstad: HAUM.

- 1973. *Wolwedans: 'n soort revue*. Kaapstad: Tafelberg
- 1977. *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1980. *Met permissie gesê: 'n kabaret*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1987. *Teen latenstyd: verdere lirieke: 1980-1986*. Ingelei deur Stephan Bouwer. Kaapstad: Tafelberg.
- 1984. *Die blou uur: 50 cocktail-kwatriyne*. Kaapstad: Tafelberg
- 1999. *Lyflied: 'n keur uit sy liedtekste. Uitgesoek en van 'n nawoord voorsien deur Daniel Hugo*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1999. *Koerier: 69 opdrag- en ander kwatriyne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- 2002. *Hittegolf: wulpse sonnette met 'n nawoord*. Kaapstad: Homeros.

De Lange, Johann. 1984. Want die cocktail is guitig en geil. In *Die Vaderland*, 3 September.

Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, Daniel. 1988. *Speelse verse*. Kaapstad: Tafelberg.

- 2002. Wulpse sonnette nie vir preuteses of puriteine. In *Rapport*, 25 Augustus.

Malan, Lucas. 2000. *My soort poësie: oor die poëtiese aspekte in Hennie Aucamp se prosa*. In *Tydskrif vir letterkunde*. Februarie/Mei.

Van Coller, H. P. (red.) 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria: J. L. van Schaik.

Van lagge kom huile

Trekke van die klug en die tragedie in Hennie Aucamp se verhaal “Vir vier stemme”

In haar deeglike monografie *Hennie Aucamp as dekadent*, verwys Mardelene Grobelaar (1994:15) na 'n uitspraak wat Aucamp reeds in 1971 gemaak het oor sy affiniteit vir die toneel en teater: “Nie net die toneel nie, maar die teater, en alles wat daarmee saamhang, trek my onheiliglik aan.”

Hierdie visuele gerigtheid op die emosionele en kinetiese aard van gespanne menslike gedrag – kortom, die *toneelmatige* aspek daarvan – kan meermale in Aucamp se verhalende tekste aangetoon word. Betreklik vroeg in sy oeuvre word sy neiging tot die toneelmatige voorstelling al verdig in 'n enkele reël in die verhaal “Want kyk, die bruidegom is hier” uit 'n *Baksel in die more* (Aucamp en Bakkes 1973:24). Daarin merk die jong verteller Stoffeltjie, alte gretig om 'n sterfberig aan sy ouma te gaan oordra, onnuttig op: “Ouma skrik so mooi van slegte tyding.” Wanneer Stoffeltjie sy boodskap oordra, rapporteer hy die effek daarvan soos volg (Aucamp en Bakkes 1973:25):

Ek wil lag, so goed word dié nuus ontvang. Ouma laat 'n skêr val. 'n Oomblik lyk dit of Ouma iemand of iets agter my sien: 'n skrikaanjaende verskynsel, want haar mond hang oop, daar is ang, kale ang in haar oë. Dan, met 'n stadige beweging, stoot haar óú hande op na haar gesig, maak haar gesig toe, sodat jy hande sien, geen gesig nie.

Skerp soos dit deur 'n kindverteller in die eerste persoon weergegee word, is daar in die bogenoemde aanhaling meer as een merker wat op die vroegste tradisie van die klug en die tragedie teruggaan. In die aangehaalde beskrywing is die geskokte ouma wat 'n voorwerp laat val en met verwronge gelaat spraakloos staan, kenmerkend van die komiese gedrag van figure wat bespotlik voorgestel word in die vroegste vorm van die klug. Iets van die “ridicule of individuals”

waarna (Davis, 1987:3) verwys, is hier aan die bod. Ook die gebaar waarmee die ouma haar gesig met haar hande bedek, herinner aan die vroegste vorme van klugtige vermaak in rituele feeste, waarvoor Davis (1987:9) opmerk: “And it undoubtedly involved masking and mimicry.”

Daarnaas lyk dieselfde ouma ook, soos in die Griekse tragedies, na ’n verhewe figuur wat ’n vloek van die gode, soos ’n orakel dit voorspel het, moet aanhoor en haar gelaat met haar hande as “masker” bedek. Dit is die soort gebaar wat tot vandag toe nog in voorstellings van die Griekse tragedies voorkom.

In die kort uiting “Ouma skrik so mooi van slegte tyding”, verbind Aucamp binne die konteks van ’n volkse herinneringsverhaal dus beide humor en erns, ’n tegniek wat hy agt jaar later met komplekse strategieë in sy indrukwekkende meestersverhaal “Vir vier stemme” in die bundel *Volmink* (1981) verder sou uitbou. Dit is dié nogal ongewone wyse waarop die outeur sekere kenmerke van die vroegste teaterkonvensies by ’n verhalende teks betrek en laat meesprek, wat in hierdie artikel ondersoek word.

1. Inleidend

Dit is nie die veronderstelling dat daar in ’n verhalende teks na eksplisiete kenmerke van die toneel gesoek word nie. Die ooreenkomste met die toneelgenres bekend as die klug en tragedie is ingebed in die narratiewe strategieë waarvan die *verhaal* gebruik maak, meer bepaald soos dit manifesteer in die aanwending van die verskillende vertelhoudings en in die dialoog. En hoewel die teks bruikbaar lyk vir die byderwetse psigoanalitiese leesmetode, is dit nie die strategie wat hier gebruik word nie.

In hierdie bespreking word ook verwys na elemente van die klassieke tragedie, spesifiek soos dit in Sophokles se *Koning Oidipus* voorkom, maar die begrip “tragiese held” word volgens die eietydse opvatting en op meer as een karakter in die teks toegepas.

Oor die status van die held in die antieke tragedies beweer Leech (1969: 34): “When there was a protagonist ... he was of exalted rank and held, for this and other reasons, a position of recognizable eminence.” Soos die sosiale strukture deur die eeue verander het, sou die tragiese held ook in die hiërgargie aangepas word. Hieroor skryf Leech (1969:36) verder:

But in contemporary writing ... we have not enough candidates for the position ... In the drama, as for a long time in the novel, we now have

ordinary men as heroes, for almost all the extraordinary men live in private life and are therefore in that sense ordinary.

In die eietydse opvatting van die tragedie speel die *sosiale konteks* waarin 'n fiktiewe figuur 'n beslissende konflik ervaar, volgens Shipley (1979:337) ook 'n bepalende rol. Oor die karaktergebrek wat Aristoteles reeds by die tragiese held onderskei het, skryf Shipley:

This flaw (*hamartia*) is a lack of insight within the character that results in some catastrophic action. *Hamartia* is widely applicable as a dynamic factor in both characterization and plot; in modern social drama, however, the tragic flaw often exists more strongly in the milieu or in society than in the hero, who becomes the victim of external circumstances.

Ook in sy artikel “Probleme rondom die tragiese held”, ondersoek Conradie (1974:14-17) “die moontlikheid van tragiek by die gewone man” in die moderne dramaliteratuur. Met die hoofkarakters in Arthur Miller se dramas *A view from the bridge* en *Death of a salesman* as voorbeelde, kom hy tot die gevolgtrekking dat 'n dokwerker en 'n verkoopsman ook as tragiese figure kwalifiseer, omdat hulle deur hul onderskeie tekortkominge en konflikte figure is “wat uit 'n skynwêreld van geluk in die diepte van ellende val.” In die bespreking van Aucamp se verhaal “Vir vier stemme” sal die bogenoemde uitsprake oor die tragiese figuur as riglyn geld waar ooreenkomste met die tragedie ter sprake kom.

2. Trekke van die klug

In hoofstuk vyf van sy proefskrif *Vertellershouding of -instelling: 'n ondersoek na literêre procédê in enkele korter verhaalttekste*, lewer P. A. du Toit (1986:177-272) breedvoerig kommentaar oor die aard en funksies van die onderskeie vertellers in Aucamp se verhaal wat “vierstemmig” verslag doen oor die gebeure in Die Hoek, 'n afgeleë streek waar 'n skynbaar onskuldige grap tot 'n tragedie gelei het. Die vier vertellers word onderskei op grond van hul wisselende perspektiewe, asook die taal en styl wat elke subteks kenmerk. Hierbenewens is daar 'n vyfde “stem”, 'n implisiete outeur wat “die vier subtekste redigeer en byeenbring onder die hooftitel” (Du Toit 1986:178).

Oor die taalgebruik van die Hoek-bewoners merk Du Toit (1986:241) op dat dit is “soos die werklikheid wat hulle beleef: ouderwets, kru en onsuiver.”

Toon Lourens, die verteller in die eerste subteks, “’n Grap is ’n grap”, word as “tipiese volksverteller” geïdentifiseer op grond van sy taalgebruik en “informele vertelstyl”. (Elders wys Du Toit (1986:197) ook op die ooreenkoms tussen hierdie oom Toon Lourens en Herman Charles Bosman se beroemde volksverteller van die Groot Marico, oom Schalk Lourens.)

Du Toit (1986:183-184) toon verder aan hoe “die idiolek van die volksverteller” manifesteer in die gebruik van woorde en frases soos “dik” (geset), “Skotsman” (Skot), “dop loop steek”, “sports”, “poepogies”, en “sent” (parfuum), wat Toon Lourens se taalgebruik kenmerk en dus tot die komiese elemente in die vertelling bydra.

Die volkse, selfs kru vorme van taalgebruik is egter nie tot Toon Lourens of die ander vertellers beperk nie, maar word ook by sommige karakters in die verhaal aangetref. In die tweede subteks gebruik tant Das byvoorbeeld die ontroonde vorm “verlip” vir blomme wat verlep is; ’n aangeklamde oom Frik sê vir Freddy in sy vroueklere “Jy sit te ope, Fifi,” en in die vierde subteks word Let se wrewel teenoor die verliefde Beimen soos volg weergegee: “Suip dan, het Let minagtend gedink, suip dan tot jy die wildeskyt kry” (Aucamp 1981:61, 64, 76). Dié aanhalings is maar enkele van die komiese merkers in die verhaal, en eers wanneer die taalgebruik en handeling simultaan binne die konteks gelees word, kom die verhaal se ooreenkomste met die klug na vore.

In ’n bondige formulering beskryf Jessica Davis (1978:25) die klug soos volg: “The simplest kind of farce requires little more than a suitable victim, a practical joker and a good idea for a prank.” Hiervolgens bevat die basisverhaal in “Vir vier stemme” al die komponente wat vir ’n klug nodig is. Oor die aard van die (moderne) klug skryf Conradie (in Cloete 1992:220) die volgende:

Die *klug* konsentreer veral op fisieke handeling, hansworstery en baldadige grapmakery. Sekere karakters word hardhandig behandel of beland in situasies wat hulle in ’n belaglike lig stel en van hul waardigheid beroof ... Daar word steeds beklemtoon dat die mens die slaaf van sy liggaamlike node en drifte is; seksuele drange speel ’n belangrike rol. Oordrewe situasies wat dikwels die gevolg is van ’n onwaarskynlike sameloop van omstandighede is kenmerkend van die *klug*, en talle onverwagte ontmoetings kom voor.

Vir die leser is daar in Aucamp se verhaal, veral in die eerste twee subtekste, talle raakpunte met die bogenoemde kenmerke van die klug. Wat die “baldadige

grapmakery” betref, is daar byvoorbeeld ’n hele aantal woorde en frases wat semanties verwant is aan die lemma “lag”, maar meestal ’n volkse gebruiksfrekwensie het, soos “dubbel gevou”, “rooi van die lag”, “lag dawerend”, “runnik”, “lag hulle magteloos” en “bulder hy van die lag.”

In sy opsomming van die verhaaldebeure beskryf Du Toit (1986:179) hoe oom Frik van Onselen, sy (dik) vrou tant Das en hul geskende dogter Let, in “’n afgeleë streek” bekend as Die Hoek, gereeld drie vrygeselle van die omgewing aan huis ontvang het. Op ’n dag besluit hulle om een van die drie, die hubare Beimen Botes, ’n streep te trek deur die winkelier-posmeester, ’n jong Skot genaamd Freddy McTavish, soos ’n vrou aan te trek en “haar” as ’n hubare niggie aan Beimen Botes voor te stel. Wat hierop volg, is dit wat Davis (1978:1) met ’n aanhaling van Eric Bentley, “practical joking turned theatrical” noem en wat met verskeie kenmerke van die klug ooreenstem. Ten eerste blyk sowel Beimen Botes as Freddy McTavish “suitable victim(s)” vir die poets te wees: Beimen omdat hy volgens Toon Lourens “banger [is] vir die eensaamheid as vir ’n skoot hael” (Aucamp 1981:62), en Freddy omdat hy volgens oom Frik “amper te mooi vir ’n mansmens [is]” (Aucamp 1981:57). In so ’n eroties gelade situasie verbaas dit die leser dus nie dat Freddy hom laat oorreed om aan die “baldadige grapmakery” deel te neem nie. Hy laat hom ondanks geringe protes ook “hardhandig behandel” deur Let wat sy snor afskeer en hom dan in een van haar rokke gaan stop. In hierdie “onwaarskynlike” situasie gee hy toe aan sy (onderdrukte) “liggaamlike node en drifte”, waardeur hy ook toenemend van sy “waardigheid beroof” sal word. In die derde subteks blyk dit naamlik uit die eksterne verteller se verslag oor die gebeure dat die vernederde Beimen Botes later vir Freddy nie net “hardhandig behandel” het nie, maar hom inderdaad verkrag en gruwelik van sy waardigheid beroof het.

Ook wat die kenmerk “hansworstery” betref, is daar ’n subtile ooreenkoms met die klug in hierdie verhaal. In sy opsomming van die verhaal vermeld Du Toit (1986:179) Let van Onselen se naam net as ’n lid van die gesin. Tog blyk dit uit die vierde subteks dat sy die aanstigter van die poets was en dat dit van die begin af ’n sinistere vorm van wraak op Beimen Botes was. Die skynbaar onskuldige “sports” om Freddy as Fifi te vermom, was in wese ’n verplasing, selfs ’n patologiese *vermomming* van háár (onderdrukte) “liggaamlike node en drifte” om Beimen “in ’n belaglike lig te stel” omdat hy soos al die ander jong mans nie “aan haar as ’n lewensmaat gedink” het nie (Aucamp 1981:56).

Verder herinner die moedervlek wat Let se gesig ontsier aan die “masking” wat volgens Davis (1978:9) in vroeë vorme van die klug voorgekom het.

Daarby roep dit die tradisionele masker van die nar of harlekyn by die leser op, soos “Lelike Let” dit trouens met sardoniese selfspot bevestig wanneer sy van haarself sê: “Ek moet my verkoop aan ’n sirkus as ’n clown: ek is al klaar opgemaak” (Aucamp 1981:71). Hier is die woord “opgemaak” beduidend, want deur Freddy sorgvuldig soos ’n vrou “op te maak”, het Let haar onaansienlike gelaat op ’n listige manier “vervang” of aan ’n ander agent oorgedra om Beimen Botes se aandag te wen en hom gevolglik te verneder.

Ten slotte is daar in die verhaal ’n prominente geval van identiteitsverwarring, wat óók ’n opvallende kenmerk van die klug is, hoewel dit in verskeie eietydse bronne nie spesifiek vermeld word nie. In sy literêre woordeboek noem Cuddon (1979:264) dit egter wel met betrekking tot die vroegste vorm van die klug: “Plautus also used the absurd situation (especially that arising from mistaken identity), knockabout and bawdy.”

In Aucamp se verhaal sorg die klugtige verwarring van Freddy se identiteit met Genoveva, die “niggie van Kimberley” vir ’n klomp “sports”, maar algaande raak dit gekompliseer deur die emosionele en psigiese verwarring oor die *seksuele* identiteit van die twee hoofspelers, Freddy en Beimen. Te midde van al die joligheid broei daar in die tweede subteks ’n onsekerheid en angs by Freddy oor die implikasies van die stuitige “grap” én oor die skynbare onskuld waarmee Beimen die situasie aanvaar (Aucamp 1981:64):

Hoe later dit word, hoe onwerkliker word alles vir Freddy: Speel hy iemand, of is hy uiteindelik tuis by homself? Hy skrik vir sy gedagtes, en probeer, baie letterlik, afstand kry tot Beimen, maar Beimen, natgesweet en vrolik, herwin gou sy buit. (Sien hy dan nie? dink Freddy. My hande en vel? En die mense wat so giggel en kort-kort wegraak?)

Die verwarring van Freddy se identiteit word boonop *verdubbel* wanneer ’n verliefde Beimen hom onwetend in sy werklike rol as posmeester kom vra om die liefdesbriewe wat Beimen dikteer, aan die fiktiewe Genoveva te skryf. Op ’n keer voel Beimen wel Freddy se ongemak aan, maar hy kan dit nie mooi plaas nie, al “het hy rusteloos by Freddy gevoel, [as]of Freddy sy verlange na Fifi versterk het” (Aucamp 1981:65).

In dié laaste twee aanhalings is daar genoeg aanwysers dat ’n wending in die klugtige laag van die vertelling gekom het en dat die handeling na ’n minder jolige slot begin neig. Die leser voel aan dat ’n belangrike kenmerk van die tragedie waarop Leech (1969:38) wys, naamlik “an error of judgement which

allowed disaster in”, herkenbaar word en dat dit na ’n rampspoedige slot begin wys. Dit is die onderwerp wat verdere aandag verdien.

3. Trekke van die tragedie

Dit is opvallend hoeveel outeurs in naslaanbronne daarvan wegsgram om ’n klinkklare omskrywing van die literêre begrip “tragedie” te gee. Tog kom die meeste bronne via klassieke geskrifte oor die onderwerp wel by die algemeen aanvaarde kenmerke van dié genre uit. In hoofstuk ses van Leech (1969:61-69) se monografie *Tragedy*, is dit juis die Griekse begrippe *hamartia*, *peripeteia* en *anagnorisis* wat in Aucamp se verhaal op die karakters Freddy McTavish, Beimen Botes en Let van Onselen van toepassing is.

Die begrip *hamartia* kan omskryf word as ’n karakter- of oordeelsfout by ’n individu; *peripeteia* as ’n onverwagte ommekeer van ’n toestand, en *anagnorisis* as ’n insig of besef wat ’n individu se onkunde (of onskuld) op ’n pynlike manier verander na kennis of begrip. So ’n oomblik van uiterste selfherkenning of insig is volgens Leech (1969:65) die essensie van die tragedie: “It is what tragedy ultimately is about: the realization of the unthinkable”.

In Aucamp se verhaal word hierdie proses van herkenning algaande en met strategiese onderbrekings deur die vier vertelperspektiewe vrygestel, maar die fokus verskuif nietemin duidelik van Freddy af na Beimen en van hom ten slotte na Let.

3.1 Freddy McTavish

Die *hamartia* by Freddy is nie opvallend nie. In sy brief aan ’n Engelse vriend in Kaapstad som hy Die Hoek se mense op: “Basically they are kind, but naive” (Aucamp1981:60). Sy oordeelsfout lê daarin dat hy dié naiwiteit by Beimen Botes uitgebuit en nie rekening gehou het met die “donker drifte in die mens” (Aucamp 1981:61) wat in hulle albei geaktiveer word nie. Hy bepaal sy ondergang verder deur nie gehoor te gee aan die waarskuwing wat oom Frik betyds rig nie: “Kyk Freddy, die nonsens het nou lank genoeg aangehou ... ’n Grap is ’n grap, maar aan alles moet ’n einde kom” (Aucamp 1981:65). Oom Frik verteenwoordig hier die Koor soos dit byvoorbeeld in Sophokles se *Koning Oidipus* optree en waaroor Leech (1969:71) opmerk: “(T)he Chorus is in advance of the king in seeing the coming of disaster.”

Die ommekeer (*peripeteia*) in Freddy se toestand van skyngeluk word duidelik gemarkeer in die eerste twee subtekste wanneer oom Frik hom besoek om hom

te vra dat die “nonsens”, wat oom Frik begin het, beëindig moet word. Leech (1969:61) skryf: “Peripety is a sudden reversal which comes with the effect of shock.” In die eerste subteks rapporteer die verteller dat Freddy senuagtig en “opgejaag” reageer op oom Frik se versoek en dan angstig besluit: “Die niggie moet sterf” (Aucamp 1981:59). In die tweede subteks word Freddy se skok en angs oor die implikasies van sy rol in die poësie sterker weergegee (Aucamp 1981:65):

Freddy verbleek. “Dit sal hom vreeslik verneder. Hy sal ons, hy sal my vermoor. Nee, nee, hy moet liever niks weet nie. Die niggie van Kimberley moet verdwyn – verongeluk, of trou, of buiteland toe gaan. Laat alles asseblief aan my oor.

Hierop volg die ervaring van insig, die *anagnorisis*, vir Freddy. In sy bespreking oor die wisselende aard van die tragiese held skryf Leech (1969:68): “We do not demand ‘greatness’ in the hero ... but we do demand that the tragic figure shall sense a point of no return.” Hieruit blyk dit duidelik dat Freddy McTavish as ’n tragiese figuur beskou moet word wanneer sy gemoedstoestand in die tweede subteks weergegee word (Aucamp 1981:65-66):

Hy stap heen en weer in sy kamer, gemartel en verward ... Drie keuses het hy aan die niggie uit Kimberley gelaat, die een so moeilik soos die ander. Hy dink terug aan Beimen se ruie soen; aan sy porseleinblou oë wat helder is, selfs ná ’n dag in die stof en son, en weet dat hy verlore is.

In sy wanhopige poging om ’n ramp af te weer, begaan hy weer ’n oordeelsfout waarvan die gevolg sy bloedige selfmoord is. In dié verband is daar weer ’n ooreenkoms met die konvensies van die Griekse tragedie. Conradie (in Cloete 1992:538) sê hieroor: “Gewelddade het gewoonlik agter die skerms plaasgevind en is in ’n bodeberig beskryf.” In Aucamp se verhaal word die grusame selfmoord slegs deur vertellers gerekonstrueer en die ontdekking van sy lyk deur ’n verbyganger, later geïdentifiseer as ’n arbeider genaamd Streepsak, meegedeel (Aucamp 1981:59, 68).

3.2 Beimen Botes

Volgens die verteller in die eerste subteks is “[D]ie liewe Beimen” iemand wat “seker nooit weer in ’n boek gekyk het ná sy katkisasie nie”, en hoewel nie dom nie, was hy “’n [M]an van die daad, ja; van aksie.” Volgens die tweede verteller

was Botes ook fors van gestalte, 'n “jong Simson ... wat 'n sak koring dra of dit 'n kardoes is” (Aucamp 1981:56, 60). Maar, soos dit uit Let van Onselen se perspektief in die vierde subteks gerapporteer word, “het [hy] nie karakter nie”. Dit moet 'n gebrek aan deernis, 'n vorm van ydelheid wees waarop sy *hamartia* berus, want “[V]ir hom moet dinge volmaak wees. Hy gru vir verminking, vir afwyking. 'n Dier moet vir hom mooi geteken wees” (Aucamp 1981:72).

Dit is op grond van hierdie karakertreкке dat hy Let se geneetheid negeer, sy eiewaarde oorskat en hom in sy behoefte aan intimiteit op 'n vervalsing van die werklikheid rig. Later, wanneer hy ontnugter word, wreek hy sy emotionele vernedering met seksuele geweld op die ewe misbruikte Freddy: “[E]n hy het sy woede en teleurstelling in dié liggaam geledig” (Aucamp 1981:68).

By Beimen Botes lê die ommekeer (*peripeteia*) en die herkenning (*anagnorisis*) ná aan mekaar. Volgens Conradie (in Cloete 1992:538) kom dit algemeen voor: “Hierdie ommekeer word dikwels gekombineer met die *anagnorisis* of herkenning, wanneer die held die waarheid omtrent homself en sy posisie ontdek, soos in die geval van Oidipus.” In Aucamp se verhaal rapporteer die verteller in die derde subteks éers Beimen se wroeginge oor sy gewelddaad, en dán die ommekeer in sy gemoed soos volg (Aucamp 1981:68):

Die Van Onselen-werf is verlate; gordyne toe, deure gesluit. Tog hou Beimen aan met klop; loop van venster tot venster. Die westelike vensters is lou onder sy vingers, en skielik begin hy huil: hy wil mense hê, want hy is reddeloos verlate.

Eers daarna, terugskouend, word die leser ingelig oor wat vroeër die dag tussen hom en Freddy gebeur het en waarom hy vrees “vir die huis van die dode” waar Freddy se verminkte liggaam ná sy bloedige selfmoord lê. Terwyl Beimen die dag se gebeure met wroeging oordink, kom die herkenning (*anagnorisis*) van sy aandeel daaraan en kan hy “voel hoe die nag in hom intrek soos dou” (Aucamp 1981:70).

Dié oomblik van herkenning word egter voorafgegaan deur Beimen se diep gekwelde gedagtes en vrae soos dit aan die begin van die derde subteks weergegee word (Aucamp 1981:67):

Sy bad het hom verfris, maar nie van kwellings verlos nie: van pyn en woede wat om voorrang veg; en van emosies wat vreemd is aan sy aard, en waarmee hy geen raad weet nie: selfveragting; haat teen sy medemens en God; berou; mededoë.

Hier is 'n ooreenkoms met die klassieke tragedie weer opvallend. In Theo Wassenaar (1938:62) se Afrikaanse versvertaling van Sophokles se *Koning Oidipus* beklag Oidipus sy smart oor die onbedoelde wandade in 'n oomblik van insig soos volg:

Wee, wee! Wee, wee! Rampsaal'ge, ek!
Wee my, ek vloek-verdoemde, wee!
Waarheen, ag, waar sal ek my skrede wend?
En waar weerklink, ag waar, my stem?
Hoe diep het, Godheid, jy my afgebring?

Intertekstueel word Aucamp se verhaal dus ook met een van die bekendste klassieke tragedies verbind.

3.3 *Let van Onselen*

In die eerste subteks van “Vir vier stemme” word Let nogal simpatiek deur die verteller beskryf. Volgens hom was Let, ondanks “die moedervlek wat haar so geskend het, soos 'n pers lap oor die een helfte van haar gesig”, tog ook “vrolik, en het (sy) lekker gedans” (Aucamp 1981:56). In die vierde subteks bevestig Let dié beeld van gemoedelikheid self wanneer sy haar pa en Toon op heter daad betrap waar hulle skelm drink: “Let lag. ‘Pa weet mos ek is 'n ou sport,’” (Aucamp 1981:74). Maar dan benut sy tegelykertyd haar pa se verleentheid deur hom by haar planne vir die poets te betrek. Dit was vooraf al duidelik dat sy met wrewel aan Beimen dink, maar nou begin die lis van 'n versmade vrou in werking tree en die *hamartia* by Let manifesteer: liefdesnyd en wraaksug.

Die verteller in die eerste subteks skep die persepsie dat Let geen erotiese of liefdesverwagtinge gehad het nie: “Aan die dogter, Let, het niemand ooit as 'n lewensmaat gedink nie; sy self ook nie, raai” (Aucamp 1981:56). In die vierde subteks kom die waarheid egter aan die lig wanneer 'n eksterne verteller, soos in die vorige twee subtekste, nie net van buite kyk nie, maar ook die bewussyn van die karakter(s) oor wie daar vertel word, ontbloot (Du Toit 1986:178). Soos by Beimen word die ommekeer (*peripeteia*) en die herkenning (*anagnorisis*) feitlik simultaan gegee, maar in Let se geval mét die prominensie wat die verhaal se slotreëls meebring.

Daar is egter 'n voorbereidende oomblik wanneer Let skottelgoed opwas en 'n koppie uit haar hande glij: “Laat dit breek. Laat gebreek word, iemand of iets” (Aucamp 1981:72). Hierdie onverskilligheid omtrent verlies suggereer dat Let op daardie oomblik bewus is van die onmoontlikheid van geluk in haar lewe.

Maar dit is in die verhaal se twee slotsinne waar Let se herkenning aangrypend openbaar word wanneer sy Freddy se lyk uitlê. Skynbaar sonder berou óf mededoë vir hom – wat deur háár toedoen sy eie lewe geneem het – skryn die begeerte in haar: “As dit maar Beimen was. Beimen Botes se lyf” (Aucamp 1981:77).

Leech (1969:67) skryf: “*Anagnorisis* implies ‘suffering’: it is the agency through which suffering, in the ultimate, mental sense, is brought into full being.” In hierdie toneel, waar “Lelike Let” die verminkte lyk versorg, waar sy opklaas ’n man se naakte liggaam aanraak en waar die woorde *lyk* en *lyf* omruilbaar is, besef die leser dat hierdie tragiese figuur ’n grootse oomblik van ondenkbare verlies ervaar.

4. Slot

Uit die voorafgaande ondersoek blyk dit dat Hennie Aucamp se verhaal “Vir vier stemme” nie alleen ’n komplekse en fyn gestruktureerde verhalende teks is nie, maar dat die outeur ook deur die inbedding van sekere trekke wat die toneelgenres *klug* en *tragedie* kenmerk, ’n besonder emosioneel gelade teks gelewer het. Dit is ’n seldsame werkwyse in die narratiewe literatuur en die geslaagdheid daarvan onderskei beide verhaal en outeur as van die hoogste rang.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie en Bakkes, Margaret. 1973. *’n Baksel in die more*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T. T. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Conradie, P. J. 1974. *Spanning en ewewig*. Pretoria en Kaapstad: H&R-Academica.
- Cuddon, J. A. 1979. *A Dictionary of Literary Terms*. Middlesex: Penguin Books.
- Davis, Jessica Milner. 1978. *Farce*. Londen: Methuen & Co Ltd.
- Du Toit, P. A. 1986. *Vertellershouding of –instelling – ’n ondersoek na ’n literêre procédé in enkele korter verhaalt tekste*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leech, Clifford. 1969. *Tragedy*. London: Methuen & Co Ltd.
- Shipley, Joseph T. 1979. *Dictionary of World Literary Terms*. Boston: The Writer, Inc.
- Wassenaar, Theo. 1938. *Koning Oidipus: ’n drama van Sophokles*. Johannesburg: Voortrekkerpers Bpk.

Die dagboek as egodokument

*Hennie Aucamp se Gekaapte tyd
en Allersiele*

Definisie van die begrip egodokument: nie-fiksie of fiksie

Die begrip “egodokument”, in die sestigerjare gemunt deur Jacques Presser, in lewe hoogleraar in Geskiedenis aan die Universiteit van Amsterdam, dien as invalshoek by my bespreking van die twee gepubliseerde dagboeke van Hennie Aucamp: *Gekaapte tyd: ’n kladboek (September 1994- Maart 1995)* en *Allersiele: ’n dagboek (Mei 1995-Februarie 1996)*.

Presser se neologisme is geëien as uiters bruikbare begrip, opgeneem in Van Dale, die bekende Nederlandse Woordeboek; het ingang gevind in Duits en Engels en word ook toenemend in Afrikaans gebruik, alhoewel dikwels nog lukraak. Ter verheldering haal ek dit woordeliks aan in soverre dit verband hou, nie net met dié historiese bronne waarop Presser dit betrek het nie, maar ook met literêre tekste soos Aucamp se dagboeke. Presser definieer egodokumente as dié historiese bronne

waarin de gebruiker zich ziet, teenover *een “ik” of een enkele keer ... een “hij” als schrijvend en beschrijvend subject voortdurend in de tekst aanwezig* (Dekker 1993:102; my kursivering).

Die begrip “egodokument” sluit onder meer in memoires, die outobiografie, die biografie en die dagboek. Binne die verloop van die geskiedenis word egodokumente vanuit verskillende vakwetenskaplike gesigspunte verskillend beoordeel. Rudolf Dekker wys daarop dat juis kenmerke wat tot gevolg gehad het dat historici hulle rondom 1900 begin afwend het van egodokumente as waarheidsgetroue bronne van ondersoek, begin het om ’n aantrekkingskrag vir letterkundiges te ontwikkel: komposisie, wyse van selfrepresentasie en literêre kwaliteit (1993:108). “Toch,” konstateer Dekker wat betref dié ontwikkeling “duurde het tot na het

midden van onze eeuw voordat er een serieuze belangstelling op gang kwam” (1993:108). En met verwysing na Stephen Shapiro se omskrywing van die outobiografie as “the dark continent of literature” besluit hy: “Inmiddels heeft die bestudering van dat duistere continent en dan vooral de outobiografie, binnen de literatuurgeschiedenis een eigen plaats verworven” (1993:108).

Die belangstelling in egodokumente in Afrikaans is besig om te groei, maar dié “duister kontinent” is nog grootliks onbekend en ongekaart. Dagboeke, briewe, outobiografieë behoort tot die kulturele erfoed van ’n volk en ’n mens wil graag veronderstel dat dit ook in Afrikaans aanwesig is waar dit in laaie en argiewe wag om ontdek te word. Wat betref die publikasie van egodokumente uit die pen van bekende outeurs, bemark ’n mens ’n onteenseglike opbloei gedurende die laaste desennium van die twintigste eeu tot op hede. Dit ontvang egter nog lank nie die aandag wat dit verdien as literêre tekste wat aanspraak maak op ’n regmatige plek in ons literatuurgeskiedenis nie.

’n Steekproef van wat die afgelope tien, twaalf jaar opgelewer het aan Afrikaanse egodokumente is genoegsame bewys van dié opbloei: J. C. Kannemeyer publiseer in 1986 sy eerste biografie oor die digter D. J. Opperman, wat hy in die kort bestek van sewe jaar, gedurende die oorgangsfase tot die nuwe millennium, opvolg met nog drie lywige biografieë: *Langenhoven: ’n lewe* (1995), *Leipoldt: ’n lewensverhaal* (1999) en *Die goue seun: die lewe en werk van Uys Krige* (2002). Sy outobiografie publiseer Kannemeyer in 1990 onder die titel *Die rym neem ook ’n hele lewe in beslag*. J. C. Steyn roep sy kinderjare op ’n Vrystaatse plaas in herinnering onder die titel *Hoeke Boerseuns ons was* (1991) en uit sy pen verskyn ’n tweedelige biografie oor N. P. van Wyk Louw in 1998. In *Sorry, Sam* (1993) vertel die Ou-Testamentikus Ferdinand Deist die ontroerende verhaal van sy vriendskap oor die kleurgrens heen, onder die donker wolk van apartheid, met sy student en latere medeteoloog Sam Abrahams. Karel Schoeman, een van Afrikaans se sterkste prosaïste, wat drie maal met die Hertzogprys vir prosa bekroon is, stel ondersoek in “na sy eie erfenis, herkoms en agtergrond” – soos die flapteks dit stel – in *Merksteen: ’n dubbelbiografie* (1998), die verhaal van sy Nederlandse grootouers wat kort voor die Anglo-Boereoorlog na Suid-Afrika gekom het. In 2002 verskyn sy indrukwekkende outobiografie, *Die laaste Afrikaanse boek*.

Die negentigerjare verteenwoordig die periode van egodokumente binne die oeuvre van Hennie Aucamp. In beginsel was sy veelsydige skrywerskap reeds beslote in die prilbegin daarvan: Hy het van jongs af verse en verhale geskryf én dagboek gehou. ’n Geheelbeeld van sy oeuvre laat blyk hoe hy hom in opeenvolgende dekades keer op keer aan ’n verskillende genre gewy het wat op dié

tydstip vir hom die natuurlike en vanselfsprekende medium van uitdrukking was. Die sewentigerjare staan in die teken van die hoogbloeï van sy kortverhaaloeuvre waarvoor hy in 1982 die Hertzogprys ontvang; in die tagtigerjare skryf hy liedtekste wat na hulle opname in enkele bundels hul eintlike bestemming vind in sy kabarette wat hierdie dekade oorheers, en in die negentigerjare publiseer hy sy twee geredigeerde dagboeke en twee bundels met sy memoires in die vorm van essays: *Bly te kenne* (2002) en *In die vroege* (2003).

Daar is 'n klaarblyklike verskil tussen 'n dagboek en 'n memórie: eersgenoemde bevat ervarings, opgeteken uit die bloedwarm hede, op kort afstand in die tyd, sodat hulle helder voor oë gehaal kan word; laasgenoemde moet deur die selektiewe en dikwels onbetroubare geheue uit die verlede herwin en herskep word. Tog het Hennie Aucamp se dagboeke en sy memóries heelwat gemeen: 'n sekere kenmerkende toon as resultaat van die eie stem van die skrywer, 'n bepaalde sfeer en opvallende motiewe. Hierdie ooreenkomste lê voor die hand; die dagboeke en memóries ontstaan immers in dieselfde onrustige periode van politieke transformasie en ingrypende veranderinge in Suid-Afrika.

Die dagboeke en die memóries belig mekaar wedersyds. Aucamp kyk in *In die vroege* terug op wat hom as mens en skrywer gevorm het. Aan die grond van sy opgetekende herinneringe lê die onlosmaaklike verbintenis tussen mens en skrywer in één persoon. In sy "huldeblyk" aan die "tydskrifte van sy jeug" in "Onder in die meelkis" kom die leser onder die indruk van hoe vroeg hy deur sy leesstof al kennis gemaak het met die genres wat hy later sou beoefen: die kortverhaal, die essay en die egodokument.

Die destydse *Die Huisvrou* noem Aucamp tereg 'n "waardige tydskrif" waarin essays die "dis van die dag" was en waarin hy self later die geleentheid gegee is om 'n essay-rubriek aan te bied (2003:118). Hy onthou Hettie Smit se artikel "My baba, Mozart en Rilke" in *Die Ruiters* wat hom omrede van die titel bygebly het en vervolg: "Ja, nie-fiksie was ook van vroeg af deel van my leesprogram. *Die Brandwag* het byvoorbeeld egodokumentêre werk van 'n gewese gevangene, Christoffel Lessing, geplaas" (2003:120).

In die besinning oor sy vroeë vorming deur tydskrifte besef Aucamp dat hy "in toenemende mate 'n egodokumentaris geword het" en as rede daarvoor voer hy aan: "Die werklikheid van eie bestaan het vir my belangriker begin word as fiksie, of soos party biblioteke sou sê, verbeeldingswerk" (2003). Die onderskeid wat Aucamp hier maak, bring my terug by Presser se definisie van 'n egodokument en die teoretisering oor dié genre. "Ego" het binne verband van die definisie niks te doen met egoïsme nie; dit het hier die oorspronklike Latynse

betekenis van “ek”, so neutraal soos in “alter ego” (die tweede ek). Met sy noukeurige omskrywing plaas Presser die “ek” in die sentrum van die geskrif waarvoor hy dit het en dan wel as die voortdurend aanwesige skrywende of beskrywende subjek.

Waar egodokumente erken is as genre binne die Nederlandse literatuur, word binne Afrikaanse konteks, waar dit nog hoofsaaklik as geskiedskrywing beskou word, die onderskeid tussen fiksie en nie-fiksie problematieser en aktueller. Hennie Aucamp se toenemende belangstelling in egodokumente lei daartoe dat hy in 1998 sy verpreide beskouings oor boeke wat hy hoofsaaklik onder dié noemer tuisbring, publiseer onder die titel *Beeltnis verbode: bespiegeling oor egodokumente en biografieë*. Die onhoudbare onderskeid tussen “egodokumente” en “biografieë” hef hy self indirek op as hy in sy woord vooraf die “narratiewe strategieë” (1998:7) waarvan biograawe hulle bedien, uitlig en dus erkenning gee aan die literêre aard daarvan: die omkering van “tradisionele chronologie” (1998:7), “tonele” met die “onmiddellikheid van momentopnames” en die kenmerkende “digtheid van belletrie” (1998:8). Die biografie is geen suiwer geskiedskrywing nie: die biograaf gee sy persoonlike visie van die persoon oor wie hy skryf en as *beskrywende* subjek is hy voortdurend in die teks aanwesig. In laaste instansie is die biografie ’n egodokument met duidelike literêre kwaliteite.

’n Mens kan met stelligheid beweer dat binne die egodokument daar ’n voortdurende klemverskuiwing is in die spel tussen fiktiewe en nie-fiktiewe momente. Die vraag by die waardering van ’n egodokument – memórie, outobiografie, biografie of dagboek – is wat die swaarste moet weeg: waarheidsgetrouheid of literêre kwaliteite en strategieë. Die toekenning van die Recht Malan-prys vir *nie-fiksie* aan Aucamp vir *Gekaapte tyd* impliseer dat die maatstaf van beoordeling die feitlikheid en waarheidsgetrouheid van ’n gepubliseerde dagboek is. Die enigste dagboek waarvoor ’n mens dit uiteraard kan hê, is die een wat gepubliseer is en miskien kan ’n mens ongekwalfiseerd net van ’n “dagboek” praat, want sê Eddy van Vliet: “Het enige geheime dagboek is datgene dat nooit geschreven wordt” (1986:73). Die *geskrewe* dagboek het ’n geimpliseerde leser en die *gepubliseerde* dagboek veronderstel ’n leserspubliek.

As ’n skrywer van die formaat van Hennie Aucamp ’n dagboek publiseer, kan jy met reg vra of dit juis was om dit as nie-fiksie te bekroon. Dié vraag hoop ek om te beantwoord na bespreking van *Gekaapte tyd* en *Allersiele* aan die hand van wat as die wesensaard van die dagboek beskou kan word.

Die waarheidsgetrouheid van die dagboek

Vir wie skryf die dagboekskrywer?

Om die waarheidsgetrouheid van 'n dagboek te beoordeel, is die voor-die-hand-liggende vraag om te beantwoord: Vir wie skryf die skrywer van 'n dagboek? Skryf hy vir homself, kan hy volkome eerlik wees, homself sonder enige terughoudendheid blootlê en hoef hy nie sorgvuldig en helder te formuleer nie, want hy kan homself immers nie misverstaan nie. Indien dit die geval is, verval ook alle literêre oorwegings. Dan word die skryf van 'n dagboek inderdaad 'n uiters selfgesentreerde onderneming en moet "ego" in "egodokument" slaan op egoïsme as tipiese kenmerk van die dagboekskrywer.

In die algemeen is 'n dagboek egter nie 'n narsissistiese selfgesprek nie, want die skrywer as leser van sy dagboek lees saam met 'n toekomstige leser wat sy dagboek dalk kan ontdek – al is dit dan na sy dood – en saam met 'n veronderstelde leser wat oor sy skouer kyk. Patricia de Martelaere stel dit as volg:

De voorstelling van een "vinder" en van een wellicht onbedoelde leser lijkt dus onvermijdelijk te moeten meespelen in de vreemde autistische onderneming die het dagboek-schrijven is (1994:154).

Die ek-verteller in Aucamp se dagboeke

Die leser wat vertrouwd is met die oeuvre van die kortverhaalskrywer Hennie Aucamp sal ongetwyfeld by die lees van sy dagboeke nie steier van die selfopenbaring waarmee hy te make het nie. Hy sal tot die gevolgtrekking kom dat intieme ervarings nie op 'n ongekennde wyse blootgelê word nie.

Aucamp stel in sy kortverhale soms 'n ek-verteller met 'n persoonlike en noodwendig begrenste visie aan die woord en soms 'n derdepersoonsverteller met 'n oorsigtelike blik. Die leser van veral Aucamp se verhale waarin die ek-verteller by name Stoffel in 'n plaasmilieu optree, sal sonder om biografiese inligting oor die skrywer te betrek, aanvoel dat die verhaalvlak en die werklikheidsvlak oormekaar skuif; dat feit en fiksie 'n onlosmaaklike verbintenis met mekaar aangegaan het.

Dit is die geval in van Aucamp se bekendste verhale soos "Portret van 'n ouma" (*Spitsuur* 1967) en die titelverhaal "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" in sy bundel van 1970. Maar ook by die lees van "Die goue vlies" (*Dooierus* 1976) waarin uit die perspektief van 'n derdepersoonsverteller vertel word, kan die leser hom beswaarlik ontdoen van die indruk dat die verhaal 'n sterk outobiografiese inslag het.

Die outobiografiese inslag is nog sterker in Hennie Aucamp se essayistiese verhale; verhale waarin die grens tussen die essay en die kortverhaal vervaag. Elize Botha beweer tereg dat die “skrywer van die essay sonder vermomming, dikwels in die volle gloed van sy opinies voor ons kom staan – dat hy hom feitlik sonder skroom aan ons voorstel” (1965:7).

Aucamp karakteriseer sy bundel *Karnaattjie* (1968) as “reissketse en essays” en *Hongerblom* (1972) as “vyf elegieë”. “Voor die winter kom”, die inleidende “elegie” – om my aan Aucamp se terminologie te hou – kan seerseker ook kwalifiseer as “reisskets” en “essay”. So min soos wat ek glo Hennie Aucamp met sy karakteriserings grense tussen genres wou verabsoluteer, so min wil ek dit doen. In “Voor die winter kom” is die ek-spreker kennelik Aucamp self wat vertel van sy besoek aan Delos en van die groot stede wat hy aandoen op sy reis vanaf Athene na Rome na Frankfurt na Amsterdam en van daar na die eindpunt van sy reis, Londen. Dis veelbetekenend dat hierdie reisessay ’n aanvang neem met sy besoek aan Delos want dit is landskappe soos dié van die Griekse eiland in die Egeïese see wat hom onweerstaanbaar aantrek: “... my behoefte aan dor, eensame plekke sal altyd by my bly. Net barheid kan my honger stil; net strakheid kan my drif besweer. Karoo en die woestyn; en Delos” (1972:1). Delos, sê Aucamp, is ’n “stuk Karoo-aarde in ’n inkbloou see. In die somer is dit graniet en distel; klip en droë gras en klip” (1972:1).

Die verknogtheid aan dor, klipperige landskappe is ook in *Gekaapte tyd* ’n belangrike motief. Aucamp voldoen aan sy behoefte aan dié soort landskap deur ’n besoek aan Matjiesfontein waar hy op 6, 8 en 9 Desember 1994 in sy dagboek skryf. Hy vertel hoe hy klippe in die droë rivierbedding soek vir sy blombak tuis – sy “kliptuin”, “uit nood gebore” (1996:93). Hy dink aan die beroemde Karoo-skryfster, Olive Schreiner, en teken met ’n duidelike gevoel van verligting onder 7 Desember aan:

Ek is bly ek hoef Matjiesfontein nooit weer te beskryf nie. Dis gedaan, in 1991, en die beskrywing staan opgeteken in *Dalk gaan niks verlore nie*. Beskrywing is vermoeiend. Tydens dié verblyf kan ek my by enkele indrukke bepaal ... (1996:94).

Maar die onstuitbare drang van die skrywer om wat hy beleef te verwoord, lei daartoe dat Aucamp, min of meer teen sy voorneme in, nie kan nalaat om sy indrukke uitvoerig te beskryf nie. Dit gebeur na aanleiding van ’n vir hom “vreemde soort aalwyn ... met vleesrooi blare waarop daar wit stippeltjies is” wat

hy ontdek as hy 'n rotsagtige koppie uitklim (1996:98). Terug in Kaapstad teken hy onder 14 Desember aan:

Die middag tussen rooi aalwyne sal my altyd bybly. Ek het elke oomblik gevoel soos Olive dit beskryf het in 'n brief aan Havelock Ellis: “Such a sense of wild exhilaration and freedom comes to me when I walk over the Karroo ...” (1996:101).

Delos en die Karoo by Matjiesfontein: twee landskappe waarin Hennie Aucamp sy sinnevreugde aan barheid kan vier. Daar kan geen twyfel bestaan dat die spreker in “Voor die winter kom” en in die dagboekinskrywings oor Matjiesfontein met mekaar geïdentifiseer kan word nie. In albei gevalle is Aucamp 'n besoeker in 'n landskap wat hy herken as 'n milieu waarby hy hoort. Geen wonder dat iemand met so 'n verbondenheid aan woestynlandskappe hom nie werklik tuis kan voel in die Noord-Europese wêreld nie:

Die Lae Lande is vogtig – vierkante groen met kanale en sugslote. 'n Stigtelike landskap, alles net en georden ... Ek verlang hartstogtelik na Griekeland en Rome. Ek verlang na klippe (“Voor die winter kom” 1972:11).

In die dagboeke kom ons ook herhaaldelik die wandelaar teë wat 'n oog en 'n hart het vir die gemarginaliseerdes van Kaapstad: die homo's en die hobo's. Onder 3 Februarie 1995 in *Gekaapte tyd* vertel hy van 'n uitstappie saam met Wille Wouter (1996:147, 148). Maar ook hierdie verteller is bekend in die Aucamp-oeuvre: Ons het hom al so vroeg as in “Stephen en Fay” in 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970) teëgekomp.

Ek volstaan met hierdie voorbeelde om aan te toon dat die ontmoeting met die dagboekskrywer in *Gekaapte tyd* vir die kenner van Aucamp se oeuvre nie 'n totale verrassing en openbaring kan wees nie.

Die dagboek van naderby beskou

Wie skryf 'n dagboek en waarom?

Nie alle prosaïste hou dagboek nie en digters voel hulle skynbaar allermins daartoe aangetrokke. Op die vraag waarom hy dagboek hou, het Aucamp self meerdere antwoorde gegee in sy lesing by die bekendstelling van *Gekaapte tyd*

in die Boekesentrum, Kaapstad op 30 Maart 1996. In die lesing gepubliseer onder die veelbetekenende titel “Verdubbelde tyd: gedagtes oor dagboeke” sê Aucamp dat Kleinjan van Bruggen se wenk, in sy rubriek in *Die Brandwag*, aan jong voornemende skrywers om dagboek te hou, waarskynlik die “aanstigting” was dat hy “op vyftienjarige leeftyd met ’n dagboek begin het” (1996:2). Hy glo egter dat sonder die “literêre aanstigting” hy ook “bes moontlik” by die dagboek sou uitgekóm het en haal sy eerste dagboekinskrywing – onder 13 Desember 1949 – aan. Daaruit blyk die tipiese adolessente behoefte aan ’n vertroueling met wie die intiemste gedagtes en ervarings gedeel kan word. Op baie persoonlike toon spreek hy die dagboek aan as “ou Dagboek” en vervolg: “Jy gaan my vriend wees, hoor jy? My vertroueling, my kameraad ...” (1996:2).

Anne Frank, rondom wie se beroemde dagboek uit die Tweede Wêreldoorlog ’n hele kultus ontstaan het, se motivering vir die hou van ’n dagboek is eweneens ’n puber se verlange na ’n intieme gespreksgenoot. Op haar dertiende verjaarsdag, 12 Junie 1942, kry sy ’n gebonde blanko boek present met ’n rooi geruite omslag wat met ’n slotjie kan sluit en op dieselfde dag skryf sy daarin: “Ik zal hoop ik aan jou alles kunnen toevertrouwen zoals ik het nog aan niemand gekund heb, en ik hoop dat je een grote steun voor me zult zijn” (De Costa 1996:48). Die slotjie is veelbetekenend: die skrywer kan sy dagboek sluit en ander daartoe toegang belet.

In die meeste gevalle verdwyn saam met die adolessensie die behoefte aan ’n dagboek. Dit bly by diegene met egte skryftalent wat meesal naas ander literêre uitinge voortgaan om dagboek te hou. Die dagboek word op dié wyse dikwels ’n oefenskool in styl en ’n besinning oor skrywerskap. Aucamp verwys in dié verband na André Gide by wie hy eers op later leeftyd sy “eerste literêre dagboek-model teengekóm het”. Aucamp verklaar: “Gide se beheptheid met styl – dikwels die tema van sy dagboekinskrywings – het onteenseglik ’n groot invloed op my gehad” (1996b:3).

Ook vir Anne Frank word die hou van ’n dagboek veel meer as ’n adolessente onderneming toe sy kort na haar dertiende verjaarsdag in abnormale omstandighede moes leer lewe. In die beperkte ruimte van ’n geheime agterhuis op die Prinsengracht het sy saam met haar ouers en suster, die familie Van Pels en die tandarts Fritz Pfeffer probeer ontkóm aan Hitler se uitroeingskampaanje teen die Europese Jodedom. Geruk uit haar bedrywige bestaan as Amsterdamse skoolmeisie is sy in hierdie skuilplek tot rustigheid en passiwiteit gedwing. Langsamerhand skryf sy bewuster en beskou sy haar dagboek al hoe meer as ’n literêre uiting. Saam met die dagboek groei haar begeerte om skryfster te word en haar vertrou in haar talent.

Spesiale omstandighede is dikwels die ontstaansgrond vir 'n besondere dagboek. Die dagboek vra in elk geval rustigheid en tyd vir besinning om geskryf te word. Hennie Aucamp vertel hoe sy dagboek aanvanklik sonder voorbeelde sy eie vorm kon ontwikkel:

Die inskrywings was dikwels lank, want die naweke en vakansies op Rust-mijn-ziel was lank, met tyd vir urelange veldwandelings. Dis tydens die wandelings dat ek talle inskrywings “uitgedink” het – uit, soos in: “uit my sisteem uit” – en by my tuiskoms het ek alles neergeskryf presies soos ek my inskrywings gedink het, kommapunte en al. En nou op 62, kan ek weer werk en doen soos destyds op Rust-mijn-ziel. Ek loop die stad vol, sit ure in kafees en op parkbanke, en wanneer ek tuis kom, sit ek lank in my dagboek en skryf (1996b:3).

Na sy uittrede as dosent aan die Universiteit van Stellenbosch aan die einde van Januarie 1994 was, volgens eie getuienis, die omstandighede vir die skryf in sy dagboek vir Aucamp dus weer ideaal: volop tyd om waar te neem, te besin en te verwoord wat hy gesien en ervaar het. Sy eerste gepubliseerde dagboek, *Gekaapte tyd*, oorspan dan ook 'n periode kort na uittrede, naamlik September 1994-Maart 1995. Wat P. Spigt sê oor die mens wat 'n outobiografie skryf, is net so van toepassing op die skrywer van *Gekaapte tyd*: 'n bewuste individu 'n entjie verby sy aktiewe jare (1985:9).

Dit is veelseggend dat Hennie Aucamp, wat van jongs af dagboek hou, eers wanneer hy nie meer opgeneem is in 'n aktiewe beroepslewe nie 'n dagboek skryf *met die oog op publikasie*. Die voorneme om te publiseer, blyk uit sy inskrywing onder 29 Desember 1994:

Is die dagboek besig om my kreatiewe energie te kaap? Dan moet ek die 1994-dagboek omsit in 'n publikasie dat ek die dagboek-ding vir eens en vir altyd uit my sisteem kan kry en weer 'n normale skryfloopbaan kan volg (1996:114).

Met die oog op publikasie besef Aucamp al skrywend wat die hoofgedagtelyk is in die dagboek wat onder sy hande ontstaan: die verval van Kaapstad binne 'n veranderde politieke bestel waarin hy dit steeds moeiliker vind om 'n “eerbare Afrikaner” (1996:99) te wees. Ook in ander opsigte kom die skrywer van *Gekaapte tyd* wesenlik ooreen met die individu wat 'n outobiografie skryf: nie net 'n mens

verby sy aktiewe jare nie, maar ook iemand wat die gevoel het dat hy los geraak het van sy tradisionele bande, dat hy 'n ander mens kan – ook móét – wees as sy voorouers, dat “ieder leven een uniek verschijsel is” (Spigt 1985:16).

Hennie Aucamp is wat hy van die Ierse digter Seamus Heany sê, iemand “versed in country things” (1996:62). Maar sy landelike verlede as boerseun op Rust-mijn-ziel is vir goed verby, al kan hy die plaaslewe op die Stormberge nog hoe helder – hoe sintuiglik skerp – oproep. Hy leef as kunstenaar en intellektueel, as liefhebber van die boek, die teater en die musiek in die onrustige, verwordende Kaapstad van die negentigerjare van die twintigste eeu en omdat hy vrees vir die ondergang van Afrikaans en die Afrikaner beleef hy wat seker sonder veel oordrywing 'n identiteitskrisis genoem kan word. Hy moet vir homself opnuut bevestig wie en wat hy is:

In my jeug moes ek hoor hoe iemand op die dorp Queenstown van my sê: “He’s Afrikaans, but he’s nice.”

Dis geskiedenis, sal mense sê, dis verby. Wat natuurlik op sigself 'n dwaling is: geskiedenis is nooit verby nie. Talle van my Engelse vriende, onlangs weer L., sê van tyd tot tyd enigsins verwonderd teenoor my: “We never think of you as an Afrikaander – you’re so international.” (Ja, *Afrikaander*, soos by Schreiner en ander skrywers van rondom die eeuwending.) Moet ek nou verdomp dankbaar staan en wees oor so 'n aweregse opmerking? (*Gekaapte tyd* 1996:164).

Soms ervaar Aucamp naas sy Afrikaner-wees ook sy Suid-Afrikaner-wees as 'n noodlottige verbondenheid. Die opwekkende lewe van die sintuie – soos as hy oor die Karooveld by Matjiesfontein stap – moet vir veel vergoed. Hy deel nie net 'n allesoorweldigende liefde vir die Karoo met Olive Schreiner nie, maar ook 'n pynlike besef van die lewe in 'n krisistyd; vir haar die Anglo-Boereoorlog, vir hom Suid-Afrika aan die einde van die twintigste eeu: “Just an anguish to live here: ja, Olive Schreiner. Maar ek is te oud, te moeg, te reddeloos verknog – sensueel verknog – aan dié bar land om ballinkie in Pontus te speel” (*Gekaapte tyd* 1996:99). Wat Spigt oor die outobiografie sê, is net so van toepassing op *Gekaapte tyd*, naamlik dat dit 'n “grandioze poging” is om “uit het ontglippende verleden bestanddelen te redden teneinde” – en Spigt haal Maurice Sachs aan – “in de doolhof van het bewustzijn de hoofdlijn terug te vinden van een gevoel van *eigenwaarde*” (1985:16; my kursivering).

Die dagboekskrywer en die tyd

Dit is kennelik 'n algemeen-menslike behoefte om die vervlietende tyd van ons lewe vas te hou en vas te lê. Daarvoor dien onder meer fotoalbums, soeweniers en bewaarde briewe (Spigt 1985:7). “We hebben behoefte aan het verleden,” sê Spigt. “We oriënteren ons op het verleden doordat we het gevoel hebben dat we teloor gaan in de stroom van de tijd” (1985:8). In dagboeke van onderduikers in die Tweede Wêreldoorlog, sê Presser, het één motief nooit ontbreek nie: “het gevecht tegen de tijd” (1970:89).

Die lesing wat Hennie Aucamp by die bekendstelling van *Gekaapte tyd* gehou het, publiseer hy, soos reeds gesê, onder die sprekende titel: “Verdubbelde tyd: gedagtes oor dagboeke”. Uit die titel van hierdie dagboek en van die gepubliseerde lesing spreek alreeds die dagboekskrywer se bewustheid van tyd: “Die dagboekskrywer,” konstateer Aucamp, “alleen al omdat hy met datums en jaartalle omgaan, is hom pynlik bewus van tyd, verganklikheid en dood” (1996:6).

Maar die verskrikking van die onkeerbaarheid van die voortstromende tyd kan die dagboekskrywer besweer; hy kan die tyd laat stol in die hede van die dagboek en altyd daarheen terugkeer. Oor hierdie vermoë om die tydstroom te stuit en 'n blywende hede te skep, sê Aucamp: “Vir my is die spel met tyd wat so spontaan geskied in 'n dagboek een van die groot aantreklikhede van 'n dagboek. Jy ervaar 'n luukse wat ander skrywers, ander mense, maar net met 'n familie-album voor hulle kan ervaar. Jy kan jou eie jeug en die mense van jou jonkheid herbesoek. Waar jy ook 'n dagboek oopslaan, daar leef die mense van toentertyd weer, en bevind jy jou in die teenwoordige tyd” (1996:6).

Gekaapte tyd is onder meer wat die titel sê: tyd wat “gekaap” is, dit wil sê “heimlik weggesteel” is (vgl. *HAT*) om weer óór geleef te word. Soos die motto's te kenne gee, is dit veral ook die verslag van die dagboekskrywer oor sy lewe in Kaapstad in 'n veranderde en veranderende bestel teen die reliëf van vroeëre tye, so ver terug soos 1580 toe Sir Francis Drake die Kaap genoem het “the fairest cape” in “the whole circumference of the earth” en so onlangs as 1950 toe genl. J. C. Smuts van die Kaapse skiereiland gesê het: “Surely there is nothing more wonderful in the wide world than this Peninsula ...”

In *Allersiele: 'n Dagboek Mei 1995-Februarie 1996* is Hennie Aucamp in die rol van “spioen van die dood” en “bewaarder van lewe” om homself aan te haal na aanleiding van 'n uitspraak van Paul Bowles oor die skrywer in die algemeen: “A spy sent into life by the forces of death” (1996:6). Aucamp betrek dié uitspraak op die dagboekskrywer: “Miskien lê die spanning van 'n dagboek dalk juis hierin: dat 'n skrywer konstant dood met lewe wil versoen; lewe met dood”

(1996:6). Dit beteken weereens 'n oorwinning van die tyd by die oorskryding van die grens wat lewendes en gestorwenes skei.

Die titel *Allersiele* verwys na die Rooms-Katolieke gedenkfees op 2 November ter gedagtenis aan gestorwe gelowiges. In aansluiting by die titel gee motto's weereens die hoofgedagtelyn in die dagboek aan. Die eerste motto het betrekking op die individuele gestorwene wie se afwesigheid betreur word: "One must bow to every single death and say: What a pity you are not here" (Jerzy Kosinski); die tweede op kuns as die sterkste middel om die intieme saamwees met gestorwenes te herstel: "Art is our chief means of breaking bread with the dead" (W. H. Auden). En die derde motto, 'n gedig van die Nederlandse digter Jean Pierre Rawi , het dit oor die heimwee na 'n eertydse geloof aan die opstanding van die gestorwenes wat hulle weer met die lewendes sou verenig:

Maar, weeskinderen van de tijd
raken wij nooit het heimwee naar de
geheime zin der dingen kwijt,

die men eenmaal in alles zag,
toen al die doden in de aarde
nog wachtten op de jongste dag.

Allersiele is wat inhoud en toon betref heelwat anders as *Gekaapte tyd*, al is daar ooreenkomstige motiewe en al bly die dagboekskrywer homself wesenlik getrou: Die skrywer van die vyf elegieë wat die inhoud uitmaak van *Hongerblom*, is hier aan die woord as dagboekskrywer uit 'n persoonliker perspektief. 'n Mens word getref deur sy openhartigheid wat miskien groter is as in *Gekaapte tyd*: Hy is eerlik oor hoe hy daarteen opsien om die Kaap en sy skryfwerk agter te laat om vir 'n tyd lank, ná sy swaer se dood, by sy suster op hul Oos-Kaapse plaas Leliekloof te bly.

Dit is die inleiding tot die periode op Leliekloof vanaf 8 Junie tot 20 Junie 1995 waarin Aucamp vertel van die vreemde lewe waartoe hy gedwing word. Aucamp skryf sonder enige poging tot verdoeseling oor die Leliekloof-periode: oor spanning tussen hom en sy suster, tussen hulle en die plaasarbeiders; oor sy onwennigheid in die geniepsige Stormbergse winter en sy vreemdheid in 'n vroeëre vertroude omgewing. Maar ook oor die verlies van sy swaer waarvan hy hom langsamerhand al hoe pynliker bewus word en oor vriende wat hy maak en diep leer waardeer.

Terug in Kaapstad teken hy op 4 Julie 1995 aan: "My eertydse departe-

mentshoof, mej. Anna M. Uys, is oorlede". In haar geval moet hy vrede maak met hulle verhouding wat skeefgeloop het en haar beeld in sy herinnering herstel. Aan die grond van sy eerlike blootstelling herken die leser die diepmenslike behoefte om vergewing te vind en met jouself in die reïne te kom. Die verlies van geliefdes en gesesgenote – selfs ook diegene van wie jy vervreem geraak het – verdiep jou kwesbaarheid as mens en kunstenaar. Dié wete lei tot een van die ontroerendste inskrywings in *Allersiele* onder 5 September 1995; 'n "in memoriam" wat die balans herstel tussen die afbrekende en die opbouwende kragte in die lewe van 'n sensitiewe maar ook ruimhartige en dankbare mens:

Louis van Biljon is oorlede.

Met elke dood van 'n vriend word daar aan die soom van jou kleeed geraak en vloei daar van jou energie weg om nooit weer terug te keer nie, veral as die vriende jou ook opreg gerespekteer het, soos Frans, Paul, Emile en Louis. Want wat jou in stand hou terwyl jy nog asem in jou liggaam het, is die vriendskap en respek van enkele mense (1997:104).

Allersiele is allesbehalwe 'n morbiede, uitgesponne elegie. Die ander pool van dood en verdriet is lewe en vreugde en Aucamp getuig, by al sy persoonlike aanrakings met die dood in die lewensfase wat hy opteken, van geïntensiverde lewensdrif. Hy gee gereeld uitvoerig verslag van 'n geseënde dag en sluit sy inskrywing onder 8 Julie 1995 af met 'n herbevestiging van sy liefde vir die lewe:

Die sin van my gedetailleerde verslag oor my dag wil een ding sê: ek vier die lewe – as skans teen al die dode van onlangs. Dié van Frans; dié van Anna M. Uys; dié van Rael Mercuur; dié van Paul Malherbe (1997:58).

Hoeseer Hennie Aucamp die lewe vier, blyk uit sy optekening – met sy kenmerkende woordvaardigheid en humor – van kostelike insidente wat die leesgenot van albei dagboeke verhoog. 'n Voorbeeld daarvan is die volgende momentopname met sy onmiskenbare literêre kwaliteit wat net sowel in een van Aucamp se kortverhale kon gestaan het:

Op een van die hittegolfdae verlede week moet ek oor 'n basterbulhond tree by die poskantoor. Hy lê reg in die ingang op die koel teëls, maar die bruin vlekke op sy lyf bewe nogtans, so warm kry hy.

Toe ek 'n rukkie later by mnr. Bawa verbystap, sit die hond voor die

winkel. Sy asem jaag, sy flanke sidder, sy tong hang uit soos 'n vlag. Dis 'n hond dié waarvan almal onmiddellik voel dat hy 'n persoonlikheid is en nie soos 'n gewone hond behandel darf word nie. En dit besef ook 'n Maleier, skedelmussie op die kop, wat van die poskantoor se kant af kom; hy loer oor die rand van die boek wat hy loop en lees en sê vir die hond: “Warm, ni?” En stap verder in die rigting van die park, sy neus in sy boek (1997:167, 168).

Spiritualiteit, seksualiteit en skrywerskap

Die titel van 'n indringende en uitgebreide studie oor die dagboeke van twee Nederlandse Jodinne uit die Tweede Wêreldoorlog lui: *Anne Frank en Etty Hillesum: spiritualiteit, skrywerskap, seksualiteit*. Denise de Costa toon aan hoe dié twee Jodinne, 'n adollesent en 'n jong vrou, gedwing is tot 'n versnelde en geïntensiverde groeiproses binne die abnormale omstandighede waarin hulle noodgedwonge moes leef. Van hierdie groei was hulle dagboeke die neerslag.

In die mens se groei tot verwesenliking van sy menswees wil dit voorkom of spiritualiteit en seksualiteit noodgedwonge en asof vanself 'n rol speel. Die leser kan dus veronderstel dat in elke dagboek spiritualiteit en seksualiteit konstante motiewe is. Die afleiding is egter nie sonder meer geldig nie. In Aucamp se dagboeke kom dié motiewe inderdaad nogal selde voor en die antwoord op waarom dit so is, gee hy self in sy *Beeltnis verbode*. Hy konstateer in sy opstel “Die laaste dagboek van Anaïs Nin”: “Erotiek en seksualiteit was nooit die sentrale tema van my dagboeke nie, soos die van Wedekind, maar ewe min het ek hierdie areas van menslike belewenis vermy” (1998:27).

Die volheid van menswees soos dit in Aucamp se dagboeke tot openbaring kom, sluit inderdaad erotiek en seksualiteit in en alhoewel hy hom nie uitspreek oor spiritualiteit as dagboektema nie, word die spirituele spontaan opge-roep deur wat hy onder die datum 10 Januarie 1995 in *Gekaapte tyd* oor die seksuele sê. Maar nie net hou seksualiteit en spiritualiteit intiem en onlosmaaklik met mekaar verband nie; dit het ook wesenlik te doen met kreatiwiteit. “Die demonie van kreatiwiteit, die selfsug en woede van die skepper, die intieme verbintenis tussen erotiek, skeppingsvermoë en boosheid,” sê Aucamp, “– dis dinge wat my al hoe meer boei.” En hy vervolg:

Die Skepping self was 'n gewelddadige daad. Dit het met ontploffings, verskuiwings, oorstromings en wat nie alles nie gepaard gegaan. Die hele natuur – veral gebergtes en rotse – getuig van 'n eertydse woede.

Die Skepping was nie 'n Sondagskoolspeletjie nie. En God se tevredenheid met sy skepping het niks met sentimentaliteit te doen nie ... Die tevredenheid kan ook kalmte genoem word – die groot kalmte wat net deur enkeles ná orgasme ervaar word. Want die mens – of hoe lui die uitdrukking nou weer? – is 'n triestige dier ná seks. Maar God kon jubel ná die Skepping: Hy is nie 'n mens of 'n dier nie. Hy is die Skepper van Hemel en Aarde” (1996:125-126).

Skrywerskap is wel 'n konstante tema in beide *Gekaapte tyd* en *Allersiele*. Nie alleen leer die leser Aucamp ken as besinnende skrywer nie, hy word as 't ware 'n deelnemer aan die kreatiewe proses. Soos wat die dagboek ontwikkel wat uiteindelik gepubliseer is as *Gekaapte tyd*, oorweeg die skrywer verskillende titels (1996:139, 145, 193, 200), verskillende motto's en verskillende omslae, onder meer 'n sifdruk van Conrad Botes (1996:139) wat die leser weet nie die omslag gaan word nie: Sy eerste kennismaking met die boek was immers met die omslag wat hom gekonfronteer het met 'n afdruk uit 'n drieluik-skildery van Helmut Starcke.

Ook is die leser by voorbaat attent gemaak op die hoofgedagtelyn in die dagboek deur die motto's wat voorin verskyn. Al lesende ontdek hy opnuut die deurlopende tema en word hy weer met die aanhalings gekonfronteer wat die dagboekskrywer besluit sy motto's gaan wees (1996:145, 185). Op dié manier is die leser betrokke by die hele ontwikkeling wat die skrywer deurmaak én by die skryf van sy dagboek.

Soos in *Gekaapte tyd* word die leser van *Allersiele* ook betrek by Aucamp se skrywerskap: hy verneem met tussenposes hoe die skrywer met sy Afrika-bloemlesing vorder en hy maak nogmaals die ontstaan van 'n dagboek met die oog op publikasie mee – weereens tot en met die keuse van 'n titel (1997:157, 158) en 'n stofomslag (1997:192, 193).

Die betekenis van die dagboek

Wanneer 'n mens uitsluit wil hê oor die betekenis van die gepubliseerde dagboek, meld – soos by herhaling geïmpliseer is – een vraag hom aan: Is 'n dagboek literatuur? En op die agtergrond huiwer die nog moeiliker vraag: Wat is literatuur?

Omdat belewenisse eers werklik is as hulle verwoord word, is “werklikheid altyd geformuleerde werklikheid” (Von der Dunk 1970:6) en die dagboek as sodanig in 'n sekere sin reeds literatuur. Maar die verbintenis tussen die skry-

wer en sy teks is persoonliker as by die kortverhaal of die roman. Dit skep by die leser 'n legitieme verwagting waaraan die skrywer moet voldoen, óók aan homself as die eerste leser van sy dagboek: Te veel manipulasie van gegewens ter wille van literêre effekte kan die waarheidsgehalte van die dagboek verlaag. En ongewenste redigering kan plaasvind as die dagboekskrywer begin weglaat omdat 'n bekende – meesal 'n familielid – oor sy skouer begin saamlees en hy bang is om seer te maak of te skok. So word die outentisiteit van 'n dagboek ondermyn en sy inhoud verskraal.

Hibriditeit is eie aan die dagboek. Sommige inskrywings sal bloot mededelend wees, ander sal 'n voltooidheid in sigself en 'n onmiskenbare literêre kwaliteit hê. Wat die een leser boei, sal die ander een verveel.

Die struktuur van 'n dagboek word hom nie van buite af opgelê nie. Aucamp sê in dié verband dat eers by die herlees van enkele maande se dagboekinskrywings, hy die “bindinge ontdek, soos weerkerende temas en motiewe” (1996:7). Die skakel wat sy dagboek met die literatuur het, is dat hy “algaande 'n storie van sy lewe maak” (1996:7).

In *Gekaapte tyd* besin Aucamp onder die datum 29 Mei 1995 oor die aard van die dagboek en verset hom teen die begrip “bekentenisprosa” as karakterisering vir die dagboek en brief. Dis vir hom 'n “nare woord” wat “skuld suggereer” en hy vra: “Hoekom kan daar nie doodgewoon van briefliteratuur en dagboekliteratuur gepraat word nie?” (1996:207).

Ek is dit volkome eens met Aucamp dat die begrip “bekentenisliteratuur” verkeerde assosiasies in verband met die dagboek en die brief wek. “Getuienisliteratuur” is vir my 'n veel toepasliker begrip, want in die tersaaklike geskrifte gaan dit om selfrekenskap en 'n poging om die werklikheid te deurgrond. H. W. von der Dunk sê tereg:

Dit zich-rekenschap-geven, de drang om de werkelijkheid beter in de greep te krijgen, is de bron, waaruit alle *persoonlijke getuigenissen* door de eeuwen heen voortvloeien, of het nu de autobiografie, het dagboek, herinneringen, losse fragmentarische aantekeningen of brieven betreft (1970: 6; my kursorivering).

Die aftakeling van hiërargieë in die tyd waarin ons leef, het 'n gerigtheid op die samelewing en die emansipasie van groepe in die samelewing tot gevolg, beweer Von der Dunk aan die begin van die jare sewentig in Europa (1970:4). Op dié manier word die individu 'n abstraksie, maar konkludeer hy: “[D]e ontmoeting

met de enkeling blijft een diepe onuitroeibare behoefte, ja, een noodzaak” (1970:5). Dié ontmoeting maak egodokumente by uitnemendheid moontlik; daarin lê ten diepste hul betekenis en waarde. Dit geld in die besonder vir die dagboeke van Aucamp in die huidige Suid-Afrika waar groepsbelange en ’n groepsmentaliteit alles oorheers. As ons die intimiteit, die sfeer van ’n lewe en van ’n tyd wil “proe” – los van alle latere refleksie en analise – is die dagboek volgens Von der Dunk ’n onvervangbare dokument (1970:13). Dit is albei Hennie Aucamp se dagboeke, *Gekaapte tyd* en *Allersiele*, in alle opsigte: onvervangbare dokumente.

Kennis van die lewe van Hennie Aucamp soos hy dit leef in sy dagboeke as ’n unieke individu, ’n eenmalige persoonlikheid, verryk die lewe van die leser. Wat is die lewe inderdaad “zonder de ontmoeting met, zonder de kennis van het geleefde leven van anderen?” vra Von der Dunk tereg (1970:15). Soos niks anders nie, bly dit die individu, die eenmalig herkenbare persoonlikheid wie se ego deur alles heen aan die kern van ons ego kan apelleer wat vir ons die vind van ons eie identiteit moontlik maak (Von der Dunk 1970:15).

Besluit

Sonder om literêre genres in streng kategorieë in te deel, kan die begrip “egodokument” nie lukraak gebruik word nie. ’n Kortverhaal waarin ’n ek-verteller die woord voer en die liriese gedig, eweneens met ’n ek-spreker, kan ’n mens om dit beter te begryp, nie tuis bring onder die begrip “egodokument” volgens die presiese omskrywing daarvan soos wat Presser gee nie. Hennie Aucamp se gepubliseerde dagboeke is volgens die definisie van Presser in die volle sin van die woord “egodokumente”: Die “ek” is as skrywende – maar ook as beskrywende – subjek voortdurend in die teks aanwesig. Elke “feit” waarvan hy rekenskap gee, word deur sy eie belewenis en waarneming gekleur.

Die bekroning van *Gekaapte tyd* met die Recht Malan-prys vir nie-fiksie is welverdiend, seer seker onder meer oor die aktualiteit van die stof wat dit behandel en die wyse waarop dit behandel word. Maar *Gekaapte tyd* – én *Allersiele* – kan met net soveel goeie reg aanspraak maak op ’n toekenning vir fiksie. Dit gaan hier immers om prosa van die hoogste gehalte en ’n meestersverteller wat van ’n eie stuk lewe ’n verhaal maak.

Die leser bevind hom al lesende voortdurend gekonfronteer met die subjek wat hierdie “eie stuk lewe” verwoord. Hy is hom dus onwillekeurig meer bewus van die waarheidsgetrouheid van Aucamp se dagboekinskrywings as van

sy kortverhale, omdat die verband tussen die skrywer en gekrewe direkter en persoonliker is en ook omdat die historisiteit van die inskrywings eksak en geprofileer is; elke inskrywing is immers gedateer. Maar die leser wat vertrouwd is met Aucamp se oeuvre, in die besonder met sy kortverhale en essays, kom tot die noodwendige gevolgtrekking dat sy dagboeke nie apart staan van die res van sy oeuvre nie, maar 'n integreerende deel daarvan uitmaak.

Wat betref selfrepresentasie, gee dagboeke 'n spieëlbeeld van die “ek” wat daarin die woord voer; die weerkaatsing, nie die veelkantige werklike mens wat in laaste instansie ontsnap aan alle omskrywings nie. Vir elke poging om die lewende mens in woorde weer te gee, geld Elisabeth Eybers se konklusie oor die spieëlbeeld van bome in die water waarlangs hulle staan: “afbeelding oortref weer die werklike ding” (“Weerkaatsing”: *Noodluik*).

Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe.
- 1968. *Karnaatjie*. Kaapstad: HAUM.
 - 1970. *'n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1972. *Hongerblom*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1976. *Dooierus*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996. *Gekaapte tyd*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996b. Verdubbelde tyd: gedagtes oor dagboeke. In: *Stilet*, jg. VIII, Maart.
 - 1997. *Allersiele*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1998. *Beeltnis verbode: bespiegeling oor egodokumente en biografieë*. Kaapstad: Human & Rousseau.
 - 2001. *Bly te kenne*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2003. *In die vroegte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1965. *Afrikaanse Essayiste*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Costa, Denise. 1996. *Anne Frank en Etty Hillesum: spiritualiteit, schrijverschap, seksualiteit*. Amsterdam: Balans.
- De Martelaere, Patricia. 1994. *Een verlangen naar ontroostbaarheid*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Dekker, Rudolf. 1993. Egodocumenten en (Literatuur)geschiedenis. In: *Biografisch Bulletin*, jg. 3, no. 2.
- Presser, J. 1970. Joden en dagboeken. In: Brands, M. C. en H. W. von der Dunk en H. H. Zwager (reds.): *Ego-documenten: een bijzondere genre van historische bronnen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Spigt, P. 1985. *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Van Vliet, Eddy. 1986. Dagboek. In: *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 31.
- Von der Dunk, H.W. 1970. Over de betekenis van Ego-documenten. Een paar aantekeningen als in- en uitleiding. In: Brands, M. C. en H. W. von der Dunk en H. H. Zwager (reds.): *Ego-documenten: een bijzondere genre van historische bronnen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Tussen die Stormberge en Timboektoe

Aucamp se kunsteorie

If one no longer has land but has the memory of land, then one can make a map.

– Anne Michaels: *Fugitive Pieces*

Since Broch's philosophy of art held that the real cognitive function of a work of art must be to represent the otherwise unattainable totality of an era, we may well ask whether a world in "valuational disintegration" can still be represented as a totality.

– Hannah Arendt: *Men in Dark Times*

Verwikkeling van Aucamp se *ars poetica*

'n Dekade gelede, met die skrywer se sestigste verjaardag, het Mardelene Grobbelaar se indringende studie, *Hennie Aucamp as dekadent*, by Tafelberg-uitgewers verskyn. Dat sy werk tot en met 1994 inderdaad aansluit by die estetisistiese en dekadente literêre tradisie deur 'n "onteenseglike twintigste-eeuse *fin de siècle*" sfeer (1994: 122) en in die ondermyning van bourgeois waardes, is ongetwyfeld waar.

Maar Aucamp is nie 'n skrywer wat lank stilsit en stagneer nie. Leendert Dekker verwys in 1977 na die vitaliteit en onvoorspelbaarheid van die Aucamp-oeuvre wat "volgehoue groei" belowe, en "Persoonlik verwag ek dat hy nog tot 'n dieper en hefter versoendheid sal groei ..." (1977:176). So 'n versoening met elemente in die vroeëre tekste het die afgelope dekade of wat merkbaar geword.

Sedert 1994 het die Aucamp-oeuvre 'n merkwaardige groei en verandering ondergaan. Twee aspekte van die ontwikkeling van die laaste dekade in die Aucamp-oeuvre is opvallend: die toenemende sterk outobiografiese impuls in

egodokumente soos dagboeke en mémoires, en die sterk Afrika-gemoedigheid, wat geformuleer word nie net in die dagboeke en in resensies oor Boesmanstudies nie, maar ook spesifieke neerslag gevind het in sy groot Afrika-bloemlesing, *Wys my waar is Timboektoe*. In hierdie periode is daar ook 'n versobering en verdonkering, miskien selfs 'n kultuurpessimisme merkbaar in die nuwe Aucamp-publikasies: “Vanjaar herinner herfs my dag aan dag aan verlies. Die verlies van 'n taal, 'n kultuur, 'n identiteit, veiligheid ...” (*Allersiele* 248).

Outobiografiese impuls en Boesmankultuur

Die outobiografiese impuls, gekoppel aan 'n sterk elegiese element by Aucamp, en sy Afrika-gerigtheid is nie so uiteenlopend as wat hul op die eerste oogopslag mag lyk nie. Albei is geanker in 'n kartering van herinnerde maar verdwene wêreld. Soos Hanna Arendt opgemerk het oor Broch, gaan dit in Aucamp se egodokumente ook oor die disintegrasie van 'n waardestelsel, van 'n era en 'n wêreld wat onherroeplik verby is: die hoogty van Afrikanerkultuur, en van 'n kultuurryke wêreld: die “valuational disintegration” van 'n verbrokkelende samelewing.

Die Aucamp-tekste van die laaste dekade stel 'n ander en komplekser fenomeen daar. Binne Grobbelaar se denkraamwerk tipeer sy Aucamp se werk as sou dit hoofsaaklik aansluiting vind by die estetisistiese dekadente literêre tradisie. Die *ars poetica* van Aucamp kry egter in die later stadium, sedert 1994, 'n teëpool in 'n restoratief-argivale en historiese impuls: 'n herskep van verlore wêreld. Daar is eerstens die verlore wêreld van die Stormbergse jeug waarheen by implikasie met die “sewe doodsondes”-tematiek teruggekeer word, en ook in die outobiografiese tekste. Dié Oos-Kaapse wêreld is letterlik al meer ontvolk, verlate en in ruïnes, maar as 'n streek van die gees, as 'n deel van die psige, word dit in egodokument na egodokument weer besoek. Hierdeur begin daar in die oeuvre 'n sikliese afsluiting merkbaar word: die leser is terug in die pastorale en patriargale wêreld van “Portret van 'n ouma”, Tant Nonnie, en “Nag van die ooms”.

Suider-Afrika: Boesmanwêreld

Tweedens is daar die “persoonlike reis deur Afrika” waarin Aucamp 'n “visie op Afrika ontwikkel” (*Allersiele* 130). Deel van hierdie projek is die argivale restorasie en weer-in-die-bewussyn-bring vir die Afrikaanse leser van die verlore natuurwêreld en –beleving van die Khoisan, en veral die Griekwas en Boesmans. *Wys my waar is Timboektoe* is doelbewus 'n literatuurhistoriese oorsig oor die

rykdom aan natuurkennis, kultuur en gebruike van onder andere die Griekwas en Boesmans: rondom dagga-gebruik en –ryme, heuning uithaal, en mitologieë. Hiervoor put Aucamp uit ’n lank vergete Afrikaanse literêre skat en bring dit weer in die bewussyn. *Timboektoe* is nie slegs ’n bloemlesing nie, dit bied ook “kommentariërende skakels” wat die onderafdelings, die gebloemleeste stukke aanmekaar knoop en verskeie samehange suggereer. Wat hier miskien aan lesers ongemerk verbygegaan het, is die doelbewuste bevoorgroding van die rykdom aan antropologiese kennis en kultuuroordrag wat tussen die inheemse mense en die Afrikaanse letterkunde plaasgevind het. Veral van belang is die haas vergete tekste wat Aucamp oprakel waarin die Boesmans figureer.

Sedert Pippa Skotnes se kontensieuse 1996-tentoonstelling en publikasie van die erudiete katalogus, *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*, het dit steeds meer opgeval dat Afrikaanse mense en hul geskryfte monddood gemaak word in die sterk mededingende veld van “Bushmen studies”. Weens histories-politieke redes word die Afrikaanse mens hoofsaaklik as “boef”, “skurk” en “moordenaar” gesien (met enkele uitsonderings waar ’n meer genuanseerde perspektief gebied word, soos in die werk van die historikus Nigel Penn en die linguïst Tony Traill). Meestal skitter Afrikaanse wetenskaplikes en navorsers in hul afwesigheid waar eentalige Engelsprekende “Boesmankenners” boeke maak.

Skankwan van die duine (1930)

Hennie Aucamp se bloemlesing *Wys my waar is Timboektoe* bring ’n korrektyf op hierdie haglike en betreurenswaardige stand van sake. Hy plaas fragmente en onderdele van tekste van Von Wielligh, Marais, Frank Brownlee en skroom nie om die skokkende “Grusame Boesman-moorde en uitdelgende Grikwa-wraak” van J. F. Jacobs te herpubliseer nie. Dis veral ook sy herevaluering van die Hobson-broers se *Skankwan van die duine* (1930) en Von Wielligh se *Jakob Platjie* (1918; reeds tussen 1896 en 1906 in *Ons Klyntji* gepubliseer) wat aandag verg. Oor *Skankwan van die duine* skryf Aucamp soos volg:

’n Herlees van *Skankwan van die duine* van G. S. en S. B. Hobson **was ’n aangename verrassing**. Wat hierdie broers toé al [H.v.V.: sic! moet eerder lees: “toe nog”] – die jaar was 1930 – van die San-kultuur gewet het, is verstommend. Daar is deur kritici gekla oor die vlak karaktertekening, wat myns insiens ’n growwe mistasting is: Skankwan, sy pa en oupa, die ou vrou Tkebe, almal lede van die Luiperdstam, is vir my baie werklik, net so werklik soos die omgewings waarin dié karakters hulle bevind,

duinewêreld, berge, gebroke veld. **Het die Kalahari ooit weer so grafies uit boeke opgerys soos dié van die Hobsons?** Dis juis die dokumentêre styl wat jou vandag boei en laat wonder: **waar is die rolprentmense dan?** *Skankwan van die duine* het aksie van begin tot end, jagtonele, gevegstonele, danstonele. Laasgenoemde word so presies beskryf dat choreograwe sekere danse aan die beskrywings van die Hobsons sou kon rekonstrueer (*Timboektoe* 417; my beklemtoning).

Hier is Aucamp die literatuurhistorikus besig om die kanon opnuut te evalueer en te herrangskik. En ten regte: neem 'n mens vandag *Skankwan* ter hand, is dit 'n vars verhaal, uitstekend vertel, vol spanning, en boordensvol informasie oor die leefwyse en kultuur van die Boesmans. Dat die Hobsons se geslag waarskynlik die laaste was wat nog eerstehandse kennis van en kontak met die Boesmans gehad het, is ook 'n merkwaardige feit. Schoonees skets die outobiografiese agtergrond subiet en kortliks in sy *Die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging*:

Die twee broers het opgegroeï op 'n Graaff-Reinetse plaas ... met die Tweede Vryheidsoorlog trek die Hobson-gesin na Betsjoeanaland en die broers onderneem baie besigheids- en jagtogte deur die Kalahari wat hulle op dié manier goed leer ken. S. B. Hobson word prinsipaal op Franschhoek en in 1914 skoolinspekteur in die Noordweste, wat Boesmanland en die Kalahari-grens ingesluit het (derde druk, 1939:438).

Juis die sobere dokumentêre styl wat Aucamp as besonders opval, is rede vir die vroeëre literêre geringskatting by Schoonees:

By die Hobsons ontbreek die magtige ritmiese deining wat Sangiro se prosa se bekoorlik maak. Die musikale ruising van sy klankryke volsinne, wat met so 'n maklik stromende beweging vorentoe gly, **is by die Hobsons vervang deur 'n minder ingewikkelde sinsbou. Kort en saaklik waarnemings volg mekaar snel op** en met 'n paar haastige woorde word elke fase van die ... drama vir ons geskets (sic!; my beklemtoning; Schoonees 441).

Dis duidelik dat Schoonees die gekunsteldheid van styl by Sangiro verkies bo die sobere gestrooptheid van die Hobsons: juis dít wat die Afrikaanse leser vandag as vars en nuut aandoen.

Die Hobsons het ook nie net sommer 'n romantiese avontuurverhaal aanmeekaargeflans nie: hulle het geskryf uit intieme kennis van die laat agtiende-eeuse en vroeg negentiende-eeuse Boesmans in die Karoo, Betsjoeanaland, Boesmanland en die Kalahari. Veral die kennis van Betsjoeanaland, dieselfde Botswana waar Megan Biesele al dekades lank intensiewe antropologiese en linguïstiese navorsing doen onder die Ju/'hoan boesmans, behoort 'n wetenskaplike soos Biesele minstens te prikkel tot kennisname. Ook die uitgebreide episode waar die verbeelde transmogrifikasie van 'n Boesman-sjamaan na 'n leeu ter sprake kom (1930:168-175) hoort vir 'n navorser soos Katz, wat uitgebreid geskryf het oor die transdans, boeiende materiaal op te lewer. Maar soos Aucamp tereg in 'n resensie van Lewis-Williams se *Images of Mystery* opmerk, tekste in Afrikaans geskryf kon net so wel nie bestaan nie, vir wat dit hierdie navorsers aangaan:

Kan daar sprake wees van onpartydige en volledige navorsing omtrent die Boesmans as die Afrikaanssprekendes se bydrae tot dié diskoers telkens geïgnoreer word? Lewis-Williams weet van Von Wielligh se *Boesmanstories*, maar skryf hulle af met daardie gerieflike kwalifikasie “ongelyk”. Nêrens word Von Wielligh se kennis van Boesman-verfstowwe en die Boesmankosmologie aktief betrek nie.

Die Afrikaners se navorsing sal in mis en rook opgaan as uitgewers nie begin met die vertaling van *Boesmanstories*, *Dwaalstories* en ander bronne nie. Dit is tog wat Politieke Korrektheid gebied, in die naam van die veel aangehaalde begrip Diversiteit (*Die Burger* 26 Junie 2003:11).

Aucamp-resensies van “Boesmanstudies”

Aucamp se resensies strek oor vele dekades. In die laaste jare het hy ook by uitstek 'n resensie van boeke op die terrein van Boesmanstudies geword (sien bibliografie hieronder). Hierdie belangstelling is al in sy kinder- en jeugjare gevorm, deur die voorkoms van talle rotskunspanele op hul plaas en in die Stormberge-distrik. Dat hierdie belangstelling ook 'n besonder vormende, estetiese én Afrika-gerigte element in sy oeuvre is, het tot dusver weinig erkenning gekry. In 'n *Insig*-onderhoud met Francois Loots formuleer hy die vormende invloede van sy kinder- en jeugjare:

... van kleins af had hy goeie leermeesters. 'n Skryfskool in 'n **tydskrif** [H.v.V.: *Die Kleinspan* en *Die Jongspan*], 'n ma wat sy kreatiwiteit deur **sto-**

ries gewek het, en tant Mara [H.v.V.: model vir “Tant Nonnie”] wat saans pleks van hallelujas die tango op haar trekklavier gespeel het. En **die plaaslewe het sy sintuie en emosies geskool. “Jy raak geboortes en sterftes by mens en dier gewoon.”** Sommige ervarings word nie só maklik in woorde uitgedruk nie, en hy is steeds oorweldig as hy vertel hoe hy as kind in die veld buite Dordrecht ’n rotstekening onder ’n swaeltjienes ontdek het. “Ons lewe in ’n kommersiële wêreld met kitskos en seks te koop, maar **in rotskuns het ek my aanvoeling vir dinge van blywende waarde geleer** “ (September 2002:23; my beklemtoning).

Vormende elemente wat die skrywer beklemtoon in hierdie onderhoud is: (a) die kringloop van geboorte en dood in die bruuske, konkrete konteks van die plaas; (b) die durendheid van Boesmanrotskuns (as tekens van vroeëre bestaan); (c) die ervaring van stories vertel of geles deur sy ma, asook geskrewe tydskrifvoorbeelde; en (d) die eksotiese, kosmopolitiese verteenwoordig deur die tango wat tant Mara gespeel het. In Grobbelaar se formulering van die Aucamp-estetika is haar fokus meer op (c) en (d): die eksoties-kosmopolitiese en dekadente en hul neerslag in die verhaalkuns. Die invloed van die lewenskringloop binne die landelike omgewing asook die ewigheidsfokus binne die Afrika-konteks van Boesmanrotskuns en -kultuur, word grotendeels buite rekening gelaat. Dié ‘handslag’ is verstaanbaar, aangesien hierdie trope in die oeuvre in 1994 nog nie so sterk ontwikkel was nie. Maar dit was reeds van vroeg af aantoonbaar daar (vergelyk maar die vroegste verhale se konkreetheid en konfrontasie met verganklikheid), en sowel die outobiografiese impuls as die Afrika-gemoedheid het in die laaste dekade besonder prominent in die aandag kom staan.

Dat geeneen van die ywerige Engelstalige antropoloë, linguïste of historici ooit kennis geneem het van *Skankwan van die duine* van die Hobsons nie, maak Aucamp se bloemlesing des te waardevoller. Maar daarom ook noodsaaklik dat dit in Engelse vertaling moet verskyn. Solank dit slegs in Afrikaans geskryf is, is dit vir dié kring wetenskaplikes so goed as nie-bestaande.

Jakob Platjie (1918)

Ten spyte van die afwysende evaluering van die boek deur indertydse lesers van *Jakob Platjie (Egte karaktersketse uit die volkslewe van Hotnots, Korannas en Boesmans)*, is ook dié reeks sketse ’n veritable bron van wetenskaplike kennis vir diegene wat die “eerste mense” se identiteit en kultuur probeer agterhaal

– en veral ook vir die interkulturele wisselwerking tussen die reeds geakkultureerde “eerste mense” met die Boere-mense. Merkwaardig is Von Wielligh as verteller se mededeling aan die leser oor die geskiedenis van die Boesmans:

Die streek tussen Grootrivier, Klein-Namakwaland, Hantam en Fraserburg heet Boesmanland, omdat dit in vroeër tye meestal deur Boesmans bewoon was; maar die Boesman was mettertyd feitlik oor geheel Afrika versprei. Hy is ’n mannetjie wat ons aan die primitiewe mens herinner, want **sy taal is so oud soos die mensdom self** ... Sy gestalte het nog dieselfde liggaamsbou as **die dansende dwerg wat vir die kind Faraon honderde jare gelede gedans het** ... (1961:89).

Eietydse wetenskaplikes fokus deesdae toenemend op die aard van die menslike gees (met hieraan verbonde die ontstaan van taal as die onderskeid tussen die Neanderthaler en die voorsaat van die moderne mens). Vergelyk byvoorbeeld Lewis-Williams in *The Mind in the Cave* (2002):

We stand on the threshold of a new kind of enquiry that is concerned with the human mind, not just with stones and bones ... “palaeopsychology” (2002:101)

By Von Wielligh is daar al ’n bewussyn dat taal die skeidslyn is tussen ’n eenvoudige primêre bewussyn soos in die grotbewoner of Neanderthaler, en die meer gesofistikeerde moderne mens met sy sekondêre bewussyn (die talige vermoë wat voorwaarde vir kunsskepping, beoefening van godsdiens en uiting van ander kultuurvorme behels). Lewis-Williams koppel die bestaan van taal onwrikbaar aan ’n bewussyn van ’n hoëre orde:

It seems likely that fully modern language and higher-order consciousness were ... linked: it is impossible to have one without the other. When we speak of the acquisition of fully modern language, we are in effect also speaking of the evolution of higher-order consciousness ... the Neanderthals, descendants of the first out-of-Africa emigration, had a form of primary consciousness and the *Homo sapiens* communities had higher-order consciousness (2002:189).

Aucamp se resensies vanaf 1999 tot 2003 oor boeke in die veld van Boesman-

studies wys sy noue betrokkenheid by hierdie kartering en moeisame rekonstruksie van 'n verdwene Afrika-wêreld. In die fokus staan rotskuns en die interpretasie daarvan, orale vertellings, Suid-Afrikaanse geskiedskrywing, die eietydse dilemma van die Boesmans van Namibië, Schmidtsdrift, die Kalahari en Botswana, asook die verre oorsprong van die mens en sy talige bewussyn.

Outobiografiese tekste

Hiernaas kan 'n mens Aucamp se outobiografiese tekste, die twee dagboeke (1997 en 1998) asook die “bundel portrette” en die “paar”-bundel met “herinneringe en refleksies” (2001 en 2002) saam met die teoretiese besinnings (1996b, 1998, 2000c, 2000d, 2002, 2003b) lees as tiperend van sowel leeftyd- as historiese druk:

Laat historiese druk vir 'n oomblik buite rekening, en dan kom 'n ander aanstigting tot herinneringgeskrifte na vore: leeftydsdruk. Hier van sestig af begin mense, skrywers ingeslote, in 'n ander sleutel dink. Die behoefte aan 'n bestekopname van eie lewe, en die doen, maar helaas ook die late, binne een lewenspan, meld hom sterk aan Die mens wil glo dat hy nie toevallig hier op aarde was nie, maar sy merk gelaat het, met dié implikasie: ander tot nut en seën ... Vir die mens wat die lig as “herfstelik” begin ervaar, en sy lewensdag as 'n “kil afdraand” aanvoel, breek aan die *vita contemplativa*, oftewel die besinnende, oordenkende fase van 'n lewe (“Die beperkte boog van bestaan”, 2003b: ter perse).

Aucamp tipeer sy outobiografiese geskrifte as geheuebewaring, en behorend tot die herinneringsliteratuur van die negentigerjare, as “toenemend 'n *verliesliteratuur*” (“Die beperkte boog van bestaan”, 2003b: ter perse).

Die “oogelate kring voltooi”: verdwynende Afrikaanse wêreld en Boesmankultuur

En hiermee is die kring dan rond. Verlies aan die een kant van 'n Afrikaanse wêreld wat onherroepelik tot niet is, en verder terug verlies van die Boesmans van hul eie identiteit, hul tale, hul blote bestaan – ironies genoeg deur dieselfde Afrikaanses uitgewis wat nou skynbaar dieselfde proses deurmaak. Ook in Schoeman se *Verkenning* (1995) word so 'n verband ten slotte gesuggereer deur

die Boesman vroue-bediende op die boereplaas. Haar indirekte innerlike monoloog vervang dié van die kort tevore gestorwe Nederlandse reisiger aan die romanslot, en *Verkenning* eindig waar sy prewelend in die nag haar byna vergete naam en woorde in haar verlore moedertaal opsê. By herlees, en na 'n lesing van *Die laaste Afrikaanse boek*, is dit moeilik om nie in dié naamlose vrou se elegiese bewussynstroom dié van die ouerwordende skrywer geprojekteer te sien nie.

Net so is daar ook in die ánder Afrikaanse meester-prosaïs, die ouerwordende Hennie Aucamp se oeuvre, 'n soortgelyke elegiese beskouing van die eie kultuur merkbaar, en gekoppel daaraan, soos in die geval van Schoeman in *Verkenning*, 'n preokkupasie met die verdwene Boesman en sy kultuur as parallel vir die Afrikaanse. Aucamp se opmerking dat hy in rotskuns sy “aanvoeling vir dinge van blywende waarde geleer” het, suggereer dat die assosiasie tussen die twee kulture, en volgehoue fokus op albei in die laaste fase van die oeuvre, waarskynlik nie 'n toevalligheid is nie.

In die titel “Stories op rotse” (*In die vroege*: 20-26), 'n essay oor rotskuns, suggereer die skrywer self 'n duidelike konneksie tussen rotskuns en verhaalkuns. Meer nog: hy beskryf die bewaring van kultuur as “selfbewaring”, want:

Ons het 'n diep skuld teenoor die Boesmans wat, so besef ons nou eers, **van die grootste en dalk blywendste digters van Suider-Afrika** is. Hulle het hierdie wêreld uitgesê in “tekens” (H.v.V.: 'n verwysing na die semiotiek van rotskuns, ook deur leke effe pejoratief genoem “rotstekeninge”), **in lied en dans en sprokie en skilderye**, en op 'n manier wat vir ons nagenoeg onherhaalbaar is, want ons het ons aard en ons aarde verloor en verloën, en daarmee ook ons hemel (2003:26; my beklemtoning).

In hierdie besinning oor interkulturele verhoudinge met 'n verdwene volk (die uitgestorwe Kaapse Boesmans oftewel die /Xam) word “ons” “diep skuld” bekla, en terugskouend hulde gebring aan 'n ryk kultuur. Hier is erkenning van kollektiewe skuld, soos wat Krog ook in *Country of my skull* bely. Dat 'n hele volk en sy taal uitgewis kan word, van die aarde af kan verdwyn, met net hul kulturele nalatenskap as enigste spore van vroeëre glorie, stem tot nadenke binne die konteks van Aucamp se kultuurpessimisme oor die Afrikaanse wêreld. Identifikasie met, en projeksie van die lot van die Boesmans op dié van die Afrikaanssprekendes, is binne die konteks van die sitaat geheel nie vergesog nie. Aucamp suggereer dat die kollektiewe skuld aan die ondergang van die Boesmans en argelose omgaan met hul kultuur gevolge het vir die eie lot, “want ons het ons

aard en ons aarde verleer en verloën, en daarmee ook ons hemel”. (Dit is egter moontlik dat Aucamp hier eerder mik op die kollektiewe skuld van die Westerse beskawing as ’n uitsluitlik Afrikaanse aandadigheid.) Dit is dus nie vergesog om in hierdie uitspraak ’n apokaliptiese vooruitskouing van die ondergang van die Afrikaanse groep en sy kultuur te sien nie.

In *Bly te kenne* word ’n veritable katalogus van vergete, in onbruik geraakte, maar treffende Afrikaanse woorde en uitdrukkings opgehaal, bykans op die patroon van die Boesmanbediende aan die slot van *Verkenning*. Telkens is die taalgebruik deel van die “woordportret” van ’n persoon, sodat dit ook die teks-tuur van die leefwêreld verder aandui. Daar is die enorme porsies van tant Meraaia Penhoek wat haar borde “met ’n howaal” geskep het (2003:49), asook die kelner in die dorpshotel wat ’n bestelling roep vir “Nog drie kosse!”. En die nimlike tant Lucy Roux van Dorpstraat met haar “verwulfie” in die bultsak geklop, ’n “flooitjie” vir “nadrup by die wynvat”, haar roereiers wat sy “struif” genoem het, afvalgoed as “riwa” en “verkonta” vir kammakastag.

“Die werke van haar hande” in *Bly te kenne* bied ’n sleutel tot die verwikkeling van Aucamp se *ars poetica* tot meer as die “estetisisties-dekadente” instelling en “die ondermyning van bourgeois waardes” (Grobelaar 1994:122). In ’n resensie van *Bly te kenne* formuleer Philip John “aards-aristokratiese lewensingesteldheid” en “edele blymoedigheid” as teëvoeter teen die “siellose estetisisme” waar “ons verlede nou soos ’n leë, donker gat lyk en ons ... soos ’n kultuurgroep in die woestyn”:

Die bundel bied op sy eie **manier ’n teenvoeter vir ’n siellose esteti-sisme in die aards-aristokratiese lewensingesteldheid** wat in soveel vorme in die bundel verskyn. Hierdie sy van die bundel kom die duidelikste na vore in die skets oor tant Lucy Roux wat in baie opsigte dié gees van aardse aristokrasie beliggaam. Miskien is dit omdat sy en haar “verwilderde agtertuin en spens” ’n soort **skakel is tussen die agrariese en die dorpse**. Dit is in hierdie wêreld dat die werklike sentrum van die bundel lê, spesifiek in die epifaniese oomblik waaroor Aucamp met verwysing na tant Lucy skryf wanneer sy in haar kombuis ’n oonddeur oopmaak: “Wanneer ’n oonddeur oopgemaak word, gebeur daar iets Bybels” (40).

Die terugvind van hierdie wêreld, nou dat ons verlede baie keer soos ’n leë, donker gat lyk en ons soms voel soos ’n “kultuurgroep in die woestyn” (17), is waar ’n groot deel van die bekoring van hierdie

bundel lê. Tant Lucy Roux se kombuis en agtertuin in Stellenbosch is nie 'n slegte plek om te begin om die verlede weer met inhoud te vul nie. Die blywende gevoel wat die lees van die bundel by mens laat, is van **die voortbestaan van edele blymoedigheid en menslike wydheid**, van goeie dinge wat van mens na mens aangegee word (John 2001:9; my beklemtoning).

Die elegiese inslag van hierdie resensie eggo die toon van Aucamp se bundel (soos ook te vind in die slot van *Verkenning* en *Die laaste Afrikaanse boek* van Schoeman). Dié perspektief val in Aucamp se werk, soos in dié van Schoeman, saam met die “kil afdraand”, die *vita contemplativa*, waar bestek opgemaak word oor die eie lewe sowel as besin word oor die lot van die Afrikanergroep. Anders gehanteer, kon die eindindruk psigologies week en klaerig gewees het. Maar in tant Lucy se half-humoristiese selfondersoek op agt en negentig (“Wat het ek met my lewe gemaak? Gebrei en terte gebak, maar is dit nou genoeg?”) is 'n soortgelyke vraag van die skrywer Aucamp ook ingebed. Nié swaartillend nie, want gepaard met humor en selfironie.

En in sy oortuigende woordportret van die lank gestorwe tant Lucy dat haar lewe ryk en vol was, “van die vreugde wat sy met haar hande vir haarself en ander geskep het” (2001:37) sit ook by implikasie 'n oortuiging dat die oeuvre (dit is die “lewenswerk”) van Aucamp, soos dié van Tant Lucy, ryk en van blywende waarde is.

Dié nugtere kunsbeskouing kom veral na vore in *In die vroegte* en die formulering van die skrywer se kunsfilosofie:

... ek voel my veel nouer verwant aan die skrynerker en die pottebakker as aan die filosoof (2003:129),

en:

Party verhale, **soos oondkoekies** of foto's, “kom beter uit” as ander. Koekies kan half rou uit die oond kom, of lelike aangebrand wees; foto's kan onder- of oorbelig wees, of totaal uit fokus. **Net soms gebeur die wonder; dat koekies en foto's na die wense van hul maker is** (2003:130).

Hiermee skakel Aucamp sy woordkuns met die fyngebak-kuns van tant Lucy, die “wonderwerker”:

Ek glo 'n mens durf van **epifaniese oomblikke** in die kombuis praat. Wanneer 'n oonddeur oopgemaak word, gebeur daar iets Bybels. Die tertjies en koekies wat as bleek deeg die oond binnegegaan het, het veerlig en goudkleurig geword, **verheerlik en getransformeer** ... “Genau wie Schmetterlingen!” (2001:40; my beklemtoning).

Die bleek deeg wat soos vlinders uit die bakproses te voorskyn kom, is uiteindelik ook 'n metafoor vir Aucamp se woordkuns: stories en verhale wat uit die ru-materiaal van ervaring en verbeelding in begenadigde oomblikke “na die wense van hul maker is”. En die woordportret oor Tant Lucy vergestalt één so 'n epifaniese oomblik.

Duidelik in hierdie kunsbeskouing is 'n teen-romantiese opvatting. Hier is nie sprake van 'n irrasionele, romantiese proses met muses nie: die kuns is deeglik onderbou deur vaardigheid en kennis, met erkenning van 'n bykomende mistieke, transformatiewe element via die “kunstenaarsoond”. In “Skepper II” van Van Wyk Louw (in *Tristia*) word 'n verwante proses beskryf: “onder in die proefbuis blom die wolkie:/ blou en aarde en uitspansel en reën/ ... ronder as wat 'k ooit van plan is”, met as teëvoeter in “Skepper I” die mislukte skepping gepaard met “die offerbrand se stank”.

Dit is duidelik dat Aucamp se oeuvre vele metamorfoses deurgemaak het. Beginnende in streeksverhale met universele duiding in die uitbeelding van die menslike aard, deur die estetisisties-dekadente en satiriese verhale, limerieke en kabarette, eindig dit in die laaste dekade met 'n sikliese terugkeer deur herinnering van die agrariese en dorpse begin, en kontemplasie van die eie latere lewe in Kaapstad. In *Gekaapte tyd* wat van September 1994 tot Maart 1995 strek, word sy private lewe, sy jeugherinneringe, sy skeppingsdrang en skryfprosesse op eerlike dog sober wyse weergegee sonder om narsissisties of selfkoesterend oor te kom. Die dagboek staan in die teken van oorgang, nie alleen wat die land se politieke geskiedenis betref nie, maar ook van die skrywer se persoonlike geskiedenis. 'n Deurlopende fokus in *Allersiele* (1997, wat strek van Mei 1995 tot Februarie 1996) is onder meer die toespitsing op psigoanalitiese elemente – waarnemings oor die self en ander. Die belang van skrywersdagboeke is dat hulle as sleutels of verheldering kan dien tot die res van die betrokke oeuvre, dat hul iets rekonstrueer van die wêreld van die skrywer en sy preokkupasies, naas die doel wat dit vir die skrywende self dien van skryf as vorm van terapie. Hieroor sê Aucamp in *Allersiele*: “Herinnering en geheue is die spinrakke waarmee ons die stukke van ons gebroke ek probeer heg” (1997:56). Die

motiewe en temas wat in dié tweede dagboek deurlopend figureer, word deur die motto's voor in *Allersiele* aangedui: *dood, kuns, die verworping van die tydsbestek waarin hy lewe* (“het peilloos kwaad van deze eeuw”), en daarby die *aard van die ego of eie ek*. Ten spyte van die sterk verganklikheidsbewussyn in *Allersiele* is dit uiteindelik ook die lewensbevestiging, die viering van die lewe in die geniet van blomme, etes, vriende, reise, boeke, musiek en kuns, wat 'n mens die langste bybly.

Naas die estetisisties-dekadente van die eerste fase in sy werk (wat nog in die resente *Hittegolf* weerklank vind) is daar in die laaste fase van Aucamp se werk veral 'n toenemende piëteit en versobering, met 'n restauratief-argivale en historiese impuls: 'n herskep van verlore wêreldes – sowel die paradys van die eie kinder- en jeugjare as 'n herskepping in sy bloemlesings en resensies van die “eerste mense” in die land.

Teen die versobering en verdonkering in “leef die mense van toentertyd weer” in die Aucamp-oeuvre. Soos die geel en oker eilande op die grotwande, bly Aucamp se geskrewe woord fassineer in al sy skakeringe.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1996a. *Gekaapte tyd: 'n kladboek September 1994-Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg
- 1996b. Verdubbelde tyd: gedagtes oor dagboeke. In *Stilet VIII* (1). Maart:1-9.
 - 1997. *Allersiele: 'n dagboek Mei 1995-Februarie 1996*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1998. *Beeltenis verbode: bespiegeling oor egodokumente en biografieë*. Kaapstad: Human & Rousseau.
 - 1999. San se “kliphuise” en kuns 'n broos erfenis. In *Die Burger*. 14 Julie: 4.
 - 2000a. Bydrae kan kulture help om mekaar te begryp. In *Die Burger* 26 April: 15.
 - 2000b. Boesmankultuur opgeteken vir kollektiewe geheue. In *Die Burger* 26 Julie: 18.
 - 2000c. Die dagboek en die flaneur. In *Onse Angeltjie* 6 Januarie. [www.upe.ac.za/afned/angel.htm].
 - 2000d. Bondgenoot of medepligtige? 'n Skrywer besin oor sy dagboek. In *Onse Angeltjie* 8 Desember. [www.upe.ac.za/afned/angel.htm].
 - 2001a. *Bly te kenne: 'n bundel portrette*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2001b. *The Storyteller: The Many Lives of Laurens van der Post*. 15 April: 7.
 - 2001c. Sintuïglike beskrywing van Boesmankultuur. In *Die Burger* 24 September: 9.
 - 2001d. Rotskuns hipoteses verdien aandag. In *Die Burger* 5 November: 11.
 - 2002a. *In die vroegte: herinneringe en refleksies*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2002b. Ook Boesmankuns wys talent is skaars. In *Die Burger* 21 Januarie: 9.
 - 2002c. San-kultuur lei tot storieboek soos min. In *Die Burger* 21 Januarie: 9.
 - 2002d. 'n Sprekende gelykenis (vir Paul Alberts). In *Onse Angeltjie* 10. Maart. [www.upe.ac.za/afned/angel.htm].
 - 2002e. *Hittegolf: wulpse sonnette met 'n nawoord*. Kaapstad: Tafelberg.

- 2003a. Nuwe rookwolke verberg Suid-Afrikaanse rotskuns. In *Die Burger* 23 Junie:11.
 - 2003b. Die beperkte boog van bestaan: gedagtes oor herinneringsliteratuur. *Stilet* September (ter perse).
- Aucamp, Hennie (red. en samest.). 1997. *Wys my waar is Timboektoe: 'n persoonlike reis deur Afrika*. Kaapstad: Tafelberg
- Dekker, Leendert. 1977. Reisiger, oog en bril: die kortkuns van Hennie Aucamp. In *Rondom Sestig: perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa*. Samesteller D. H. Steenberg. Pretoria: HAUM.
- Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent: 'n monografie gepubliseer by geleentheid van die skrywer se sestigste verjaardag op 20 Januarie 1994*. Kaapstad; Tafelberg.
- Hobson, G. S. & S. B. 1954 (1930). *Skankwan van die duine*. Pretoria: J. L. van Schaik.
- John, Philip. 2001. Die lewe het poësie nodig. Aucamp-bundel getuig van 'n menslike beleëheid. In *Beeld*. 3 Desember: 9.
- Lewis-Williams, David. 2002. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson.
- 2003. *Images of Mystery: Rock Art of the Drakensberg*. Cape Town: Double Storey Books.
- Loots, Francois. 2002. Altyd Aucamp (onderhoud). In *Insig* September: 23.
- Schoonees, P. C. 1939. *Die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging* (derde omgewerkte en vermeerderde druk). Pretoria: HAUM.
- Skotnes, Pippa (ed.). 1996. *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Von Wielligh, G.R. 1961 (1918). *Jakob Platjie: egte karaktersketse uit die volkslewe van Hotnots, Korannas en Boesmans*. Pretoria: J. L. van Schaik.

Met permissie gesê

Is dit slegs vir almal?

Hennie Aucamp en die kabaret

Moord en doodslag, bloed en skoot,
in voëlvlug of intiem vergroot
stel, prentgewys, die leunstoelkyker
aan wat hy vrees begeerlik bloot.

Indien “leunstoelkyker” in die derde reël van die kort gedig “Beeldspraak” uit *Die blou uur* (1984:26) deur Hennie Aucamp na “kabaretkyker” verander word, gee die woorde in ’n groot mate ’n essensie van die kabaret weer. Ook die kabaret skrik, soos beeldspraak maar nog veel meer, nie terug vir uiterstes met betrekking tot “bloed” en “skoot” (met sy meerduidige gewelddadige, erotiese en moederlike lading) nie; ook die kabaret wissel die oorsigtelike af met die intieme en speel, deur (uiteenlopende) beeldende voor- en blootstellings vir ’n kyker, in op sterk en konflikterende emosies. Die resepsie van die kabaret word juis meermale gekenmerk deur die kombinasie van ’n grensoorskrydende vrees en begeerte wat ontlok word.

Soos in die oorspronklike gedig probeer word om die kenmerke van beeldspraak te verwoord, gee ook die gewysigde weergawe uiteindelik alleen maar ’n essensie weer van die kabaret, vanweë die verskeidenheid wat hierdie verkleurmannetjie van ’n kunsoort inhou. Kabaret bly ’n problematiese genre om vas te vat – in die omskrywing daarvan kom jy beswaarlik weg van jou eie clichés, in Aucamp se eie woorde (1996:47), terwyl die kabaretgenre self jou speels en uittartend bly ontglip.

Hierdie artikel, met as titel ’n kombinasie van twee kabarettitels van Hennie Aucamp, *Met permissie gesê* (1980) en *Slegs vir almal* (1986), wil veral aan die hand van Aucamp se uitsprake ingaan op die aard van literêre kabaret en die teikengehoor waarop dit meestal gerig is. Ten einde die vraag in die titel

te kan beantwoord, vat ek eerstens baie kortliks 'n paar feite en vermoedens saam oor die herkoms en verspreiding van die literêre kabaret, ook in Suid-Afrika. Dan volg die vernaamste kabaretkenmerke soos onder meer uiteengesit deur Aucamp, maar met 'n eie fokus, naamlik om aan te toon dat ons hier terselfdertyd met 'n baie ou én met 'n heel eietydse, in baie opsigte postmodernistiese, genre te doen het. Ten slotte kom die titel weer aan bod: Is kabaret in die algemeen bedoel vir almal, vir iedereen? Of is dit 'n kunsvorm vir 'n uitsoekgroep? Wat is spesifiek die geval met Aucamp se kabarette?

Die kabaret: aard, ontstaan en verspreiding

Sedert die sewentiger- en veral in die tagtigerjare van die vorige eeu is daar in Afrikaans heelwat oor die begrip *kabaret* gepraat, gefilosofeer en besin, met Hennie Aucamp op die voorpunt (sien onder meer Hennie Aucamp se inleiding: “Geen blad voor die mond of elders nie” tot *Die lewe is 'n grenshotel* (1977); Herman Pretorius se voorwoord tot *Slegs vir almal* van Aucamp (1986), asook Swart (1993), oor Aucamp se kabarettekste). Dié dramatiese vorm cum musiek cum liriek kom egter al van veel verder. In baie opsigte is die kabaretteske een van die oervorme van die dramatiese kuns. Woord gekombineer met sang is 'n baie ou verskynsel, soos ook die drie hoofelemente van die kabaret wat Hennie Aucamp in “Geen blad voor die mond of elders nie” (1977:2) uitlig, naamlik satire, erotiek en sentiment. Soos Aucamp (1984:4) moet 'n mens Francis Bacon aanhaal: “the word is late though the thing is ancient”.

Die kabarethistorikus Wim Ibo (1981) vind die oervorm van die kabaret reeds terug in ten minste die geleentheidsliedere van die Grieke by ekstasiese optogte en die vieringe ter ere van Dionisos, die wyngod – dieselfde beginpunt wat dikwels met betrekking tot drama as sodanig genoem word. Aucamp haal Ernst van Altena aan dat die kabaret 'n moderne vorm van die klassieke katarsis is en voer dit terug na die Middeleeuse sotternieë en moraliteitspele (1977:1; 1984:4). Die kombinasie van die twee, die klassieke én Middeleeuse, is na my mening die waarskynlike voedingsgebiede vir die kabaret (soos vir ander vorme van die tradisionele Westerse drama).

In Suid-Afrika kom die Afrika-elemente nog daarby. Volgens Herman Pretorius, in 'n program tydens 'n Aucamp-fees op Stellenbosch in 1994, het Aucamp “deur sy verkenning van 'n blatant Eurosentryse kunsvorm intuïtief 'n raakpunt gevind tussen Europa en Afrika.” Hy vervolg:

Die “swart” Suid-Afrikaanse teater met sy episodiese struktuur waarin sang, dans, mime, vertelling en uitbeelding mekaar afwissel in ’n energieke speelstyl wat direkte kontak met die gehoor afdwing, kanstruktureel inderdaad direk vergelyk word met die *cabaret-artistique* (ten spyte van die ooglopende verskille in sofistifikasie en verwysingsveld). In die Aucamp-kabaret lê die kiem van ’n werklik eie, insluitende (*slegs vir almal*) Suid-Afrikaanse teatervorm.

Volgens Van Gorp (1986) sou die term *kabaret* afgelei wees van die Arabiese *charamat* (wynhuis): “*Cabaret artistique* is dan zoveel als kroegkunst die in een kunstkroeg gebracht wordt”. Appignanesi (1984:9) sê die naam kom van die Franse wynkelder of taverne. Dit dui terselfdertyd die oorsprong van dié kunsvorm aan soos ons dit teenswoordig ken. Hierdie plekke van gesellige samekoms het die geleentheid gebied vir kunstenaars om te eksperimenteer en te improviseer, om binne ’n intieme milieu die intellek op informele wyse in te span. Appignanesi (1984) sonder ook die 19de-eeuse *chanson*, later uitgebrei tot die *café-concert*, uit as voorganger. Teen 1881 het die literêre kabaret soos ons dit vandag ken in Parys ontstaan: ’n meer intellektueel gerigte en doelbewus artistieke vorm, met bekende eksponente soos Rodolphe Salis en Aristide Bruant. Dit is beoefen by literêre verenigings soos die *Hydropathes* en by die eerste literêre kabaret, die Chat Noir. Deur hierdie kabarette wou hulle die middelklastoeskouer volgens Appignanesi (1984:16) veral deur middel van satire skok “into a realization that his respectable values were merely a thin veneer hiding a lust for the sewer which he had himself partially helped to create”. Dit sluit goed aan by onder meer die Dekadentisme wat in die negentiende-eeuse Europa in swang was. Wat Hennie Aucamp sê in sy moraliteitspel *Van hoogmoed tot traagheid* (1996:12) geld eweseer vir die kabaret:

Ons bied ... iets volks en los:
’n Sewe Sondes-potjiekos!

Die politieke onsekerheid in die Duitse Weimar-republiek in die Interbellum, die tydperk tussen die twee wêreldoorloë, het ’n goeie teelaarde geskep vir die kabaret, veral van 1918-1928, met figure soos Bertolt Brecht en Frank Wedekind. Die Duitse kabaret het ’n ernstiger en meer aggressief satiriese vorm aangeneem, maar om die gewone man te bereik, is populêre vorme soos gemeenskapsteater, jazz en funksionele poësie daarin opgeneem. Ander literatuur is

gesatiriseer en daar is geëksperimenteer met avant-garde stukke. Ook in lande soos Oostenryk, in Spanje, Pole, Rusland en Nederland het die kabaretvorm goed ingeslaan in die vroeë 20ste eeu. In Nederland is in 1995, met die honderdjarige viering van die kabaret, gekonstateer dat dit steeds 'n dinamiese kunsvorm gebly het, wat nog altyd mense op groot skaal na die teaters lok (Van Gelder 1995:7).

In Engeland en Amerika het die kabaret (benewens die *Exilkabarett* gedurende die Tweede Wêreldoorlog) nie posgevat voor die vyftigerjare nie. In Amerika het die beat-generasie in opstand gekom teen die materialistiese wit middelklas en jazz hulle kenmerk gemaak. In die sestigerjare, toe Londen die “swinging world capital of the sixties” was (Appignanesi 1975:180), het die kabaret daar gebloei, maar daarna het dit stil geraak totdat 'n nuwe oplewing in die tagtigerjare gevolg het met onder meer die *Cabaret Futura*. Ook in New York het die kabaret 'n opbloeie beleef. Die kabaret het dus wyd versprei.

Die Suid-Afrikaanse kabaret en Hennie Aucamp

Reeds in die sewentigerjare van die vorige eeu het Hennie Aucamp gepraat oor die voortreflikheid van die kabaretvorm en hoe arm die Afrikaanse letterkunde daaraan is. Die merkwaardige is die mate waarin hy daarin geslaag het om ander begaafde mense saam te neem in sy entoesiasme. Daarom kan Hennie Aucamp tereg die vader van die Afrikaanse literêre kabaret genoem word. Hy was sedert die sewentigerjare die grootste pleitbesorger vir en besielende inspireerder van die literêre kabaret en revue in Afrikaans.

Elemente daarvan kom van redelik vroeg reeds in sy werk voor. Reeds *Wolwedans* (1973) se ondertitel dui dit aan as “'n soort revue”. Aucamp beskou dit self as sy eerste poging tot kabaret, maar dan vir lesers eerder as vir toneelgangers (Swart 1993:100). Aucamp skryf kabaretliedjies in *Die lewe is 'n grenshotel* (1977) en neem die eenakter “Janblom dans 'n masurka” uit *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* (1980) op in *Met permissie gesê*. Daarby is die titel van sy kortverhaalbundel *Wat bly oor van soene?* (1986) uit die tagtigerjare ontleen aan Bertolt Brecht se *Die trofeë van Lucullus*.

Volgens Aucamp self (1995:7) het hy vier en 'n half kabarette geskryf: *Met permissie gesê* (1980), *Liefde onder lede* en *Slegs vir almal* (1986), *Blomtyd is bloeityd* (1987) en *Oudisie!* (1991). Die “halwe” is *Liefde onder lede* wat hy karakteriseer as “'n kruis tussen legitieme teater en kabaret”. *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret* (1977), met 'n rigtinggewende inleiding oor die kabaret deur

Aucamp self, en *Teen latenstyd: verdere lirieke 1980-1986*, met 'n voorwoord deur Stephan Bouwer oor onder meer die kabaret, was ook op die bevordering van die kabaret ingestel. Ook die “Boere-musical” *Brommer in die boord* (1990) en die moraliteitspel *Van hoogmoed tot traagheid* (1996) sluit in sekere opsigte daarby aan soos deur die toon, die satiriese perspektief en die kombinasie van musiek en woord. Aucamp se lirieke en kwatryne is verder ook gebundel in onder meer *Die blou uur* (1984) en *Teen latenstyd* (1987).

Aucamp se tekste oor en binne die kabaretgenre oefen steeds 'n groot invloed uit en help om kruisbestuiving te bevorder tussen sangers, akteurs, regisseurs, choreografe, musici en skrywers. Baie vrugbare samewerking met byvoorbeeld Herman Pretorius en die dramadepartement op Stellenbosch waarvan hy die hoof was, met die komponis Lettie Pretorius, met Jannie Hofmeyr en ander kunstenaars, het veral in die tagtigerjare ontstaan. Kabarette en lirieke deur onder andere Etienne van Heerden, Casper de Vries en Coenie de Villiers en optredes deur kunstenaars soos June van Merch, Linda de Jager, Amanda Strydom, Margitt Meyer-Rödenbeck, Eugenie Grobler, Amelda Brand, Leanna Dreyer, Nicole Holm en ander getuig ook van Aucamp se invloed.

Die aard van die kabaret

Soos blyk uit die kabaretkenmerke is kabaret nie slegs 'n ou verskynsel nie. In sy huidige vorm is dit by uitstek eietyds. Die kabaret het vanaf die begin van dié eeu sterk aangeleun teen die futurisme, Dadaïsme en ander avant garde-vorme. Die historiese avant garde word deur Linda Hutcheon (1988:218-219) byvoorbeeld 'n skakel met die hedendaagse postmodernisme genoem, en Bertolt Brecht as 'n voorloper uitgewys. Die hedendaagse literêre kabaret kan egter steeds in baie opsigte postmodernisties genoem word; 'n vorm vir en van ons eie tyd. Ek noem in dié verband 'n aantal kenmerke, met *Slegs vir almal* (1986) deur Hennie Aucamp as illustrasie materiaal:

Die kabaret is by uitstek 'n genre wat, soos postmodernistiese tekste, op verskillende wyses intertekstueel ingestel is (vergelyk ook Swart 1993:30-133). Die kabaret “leen” van alle genres en gebruik van die middele van die drama-, dig-, dans-, beeldende kuns, die prosa en essay. Dit is dus 'n ware “allegaartjie”, met allerlei souse: van die eksotiese tot die soetlike, die frank en bittere. Teater-vorme soos die eenakter, toneel en skets word ook in *Slegs vir almal* gekombineer en vermeng met musieksoorte soos die lied, die song en die chanson.

In die eerste sekwens van *Slegs vir almal* (1986:37-45) word byvoorbeeld

intertekstueel ingespeel op die skoolmilieu, op Hitler en gegewens uit die Tweede Wêreldoorlog, op konvensies soos die Boer, Engelsman, Swartman, Jood en “Bruinman” (as “Queen”), op skoonheidswedstryde, Mefistofeles, die sielkunde (“Ego en Id”), apartheid en rassisme, die feminisme en die ekologie. Dié kabaret word aangebied met gebruikmaking van spesiale klank- en ligeffekte, monoloë, dialoog en samesprake, in ’n opeenvolging van los tonele en musikale intermezzo’s met en sonder dialoog.

Aucamp noem die kabaret in die eerste plek *woordkuns* (1992:195). In aansluiting hierby kom verwysings na die literatuur en verwante tekste dikwels voor in *Slegs vir almal*. Die volkse liedjies “Suikerbos, ek wil jou hê” en die Bybelverwysing (“’n Oog vir ’n oog / en ’n tand vir ’n tand”) staan byvoorbeeld kort na mekaar in bogenoemde sekwens, wat dan afsluit met: “ek loop met jul saam / soos Van Wyk Louw sou sê ...” (1986:45). Verder in dieselfde kabaret word die liedjies “Mama, ek wil ’n man hê” (1986:48-50) gewysig en “Kyk hoe ry tant Hessie se witperd” en “Siembamba” op komiese en uitlokkende wyse anders vertolk (1986:56); die woorde “hy wat Manie heet” (1986:51) herinner aan “ek wat Mali heet” in “Mali, die slaaf se lied” van C. Louis Leipoldt; ’n ou vryer heet “Meneer Longfellow” (1986:53-55); en die derde sekwens sluit af met variasies op die volksrym “Die dood van die uil”, gekombineer met ’n verwysing na “Cockey Robin” (1986:58). “Home sweet home”, “Ou tante Koba”, die Bybelteks “Laat die kindertjies na my toe kom”, ’n fragment van ’n plakkaat uit München en die bekende liriek “Es liegt in der Luft” uit die Duitse kabaret (met verwysing daarby na Appignanesi), “O boerenootjietjie fyn” én volksbygelowe word alles gekombineer in sekwens vier (1986:61-64). Na nog talle ander voorbeelde van uiteenlopende elemente wat, skynbaar dispaaraat, saamgeklits word, sluit *Slegs vir almal* op elegiese toon af met die slotkoraal “In hierdie wye, droewe land”. Hierdie reël, intertekstueel verknoop met die bekende gedig van N. P. van Wyk Louw, word in een liriek gekombineer met die teksvers “Ons ken ten dele / verstaan ten dele” en die volksliedjie “O, die blouberg moet ons oor”.

Uit hierdie voorbeelde blyk duidelik (naas die intertekstuele gesprekke wat voortdurend aangeknoop word) hoe eklekties in aanbod die kabaret is. Dit geld ook vir die struktuur (of afwesigheid daarvan): kort, sketsmatige tonele en liedere wat dikwels wegneig van ’n logiese opeenvolging en ’n noue eenheid. Daar is selde sprake van gebeure met ’n vaste chronologie. Dit lyk eerder na ’n skynbaar bonte mengelmoes van uiteenlopendhede. Boodsappe word aan die ontvangers oorgedra deur liedere (“songs”), optredes deur ’n conférencier (’n soort seremoniemeesterfiguur, hier Mefisto) en veral deur verskillende, dikwels

uiteenlopende items, met byvoorbeeld mimespel, monoloog, dialoog, danse en handelings. Die getal akteurs kan wissel van een tot 'n groep. Ook dit is in pas met die postmodernistiese, waar eerder sprake is van versplintering as van aansprake op 'n oorkoepelende visie, 'n sintese.

'n Mate van eenheid word wel nagestreef in sommige sterker literêre kabarette. Aucamp (1992:196) onderskei in hierdie verband tussen die sogenaamde “literêre” kabaret waarin eenheid enigszins van belang is (Aucamp gebruik die woord *mate*), en “alternatiewe” kabaret wat “spontaneiteit bó struktuur stel”. Aucamp spreek 'n pertinente voorkeur uit vir die meer literêre vorm, as hy waarsku dat ongestruktureerde kabaret die gevaar loop “om in selfherhaling en vormloosheid te verval”. In literêre kabarette kan 'n *Aufhänger* ('n aanvanklike tema waaraan die res as 't ware “opgehang” word) aanvanklik byvoorbeeld voorkom en 'n oorkoepelende tema word soms gegee; in *Slegs vir almal* selfsug. Dieselfde eenheidskeppende middele as in die poësie en prosa kom dikwels voor, soos herhalende motiewe en deurlopende temas. Baie algemeen is die kwinkslag (“pointe”) aan die einde van 'n kort verbale item.

Daar bestaan by Aucamp dus wel 'n strewe na 'n mate van eenheid, na struktuur, byvoorbeeld deur bepaalde temas wat herhaaldelik voorkom, soos ook aangetref in die literêre kabarette van onder andere Etienne van Heerden. Aucamp noem egter self dat 'n eenheidstrewende ontbreek in *Met permissie gesê* (1995:7). In die algemeen geld myns insiens wat ook die geval is met die meeste postmodernistiese tekste: Die gehoor, geskool in 'n retoriese literatuurbenadering waar na eenheid, 'n begin, middel en einde gesoek word, kan wel boodskappe, soms ook 'n sentrale boodskap, uit die geheel distilleer, maar 'n groter inset word in dié verband gevra. Die ontvangers word dus tot deelname gestimuleer en bly geen passiewe teksverbruikers nie.

Terme soos satire, parodie, die makabere, die groteske, humor, woordspel en die epigram dring hulself by die kabaret aan die ontvanger op. Veral *parodie* is 'n procédé wat as 't ware deur postmodernistiese teoretici herontdek is (sien ook Hutcheon 1988:25), en deur sommige selfs as die vernaamste attribueer van die postmodernisme beskou word.

Volgens Aucamp kan die kabaret 'n brug slaan na 'n publiek wat vervreem geraak het van die kunste, want kabaret het die aansyn van populêre kuns (1977:9-10). Die intellektuele en die populêre word in so 'n mate vermeng dat Aucamp self, as hy hom afvra of die kabaret *literatuur* is, tot die gevolgtrekking kom dit is “meesal perifere literatuur” (1984:8-9). Hierdie vermenging van hoog en laag is tipies van postmodernistiese tekste.

Kabaret is meermale onbeskaamd sentimenteel en melodramaties; dit toets dikwels die grense van toelaatbaarheid met betrekking tot die homoerotiek, prostitusie, aborsie, eksperimentele seks en biseksualiteit. Dit sluit aan by Derrida se woorde: “No border is guaranteed, inside or out” (in Sarup 1988: 60). Die kabaret wil steeds “oorspronklik, gewaag, onkonvensioneel en opwindend nuut” wees (Pretorius 1990).

Aucamp (1977:2) noem as struktuurkenmerke “’n klein verhogie en ’n beperkte gehoor, met wisselwerking tussen artiëste en gehoor wat nie altyd vreedsaam hoef te wees nie, want provokasie en reaksie is ’n wesenskenmerk van die kabaret”. Die drie wesenskenmerke, naamlik satire, sentiment en erotiek, sorg dat meermale op gevoelige tone getrap word. Eties bevind die kabaret hom meermale op die grens van die toelaatbare. Die kabaret is dikwels bytend satiries en wil die kwaad (sondes) in die gemeenskap aan die kaak stel. Dit het ’n “sterk morele inslag” (Aucamp 1992:194) en wil niemand vlei nie, maar wil juis menslike swakhede, soos hulle in die gemeenskap voorkom, aan die kaak stel. Kabaret wil mense skok om objektief, op ’n afstand, en met nuwe oë, na hul medemense se absurditeite en swakhede te kyk – en hulself daarin te herken. Dit ontbloot en ontmasker dus konvensies – dikwels op ’n skokkend eerlike manier – waar media soos advertensies bestaande sosiale konvensies juis uitbuit en bevestig.

Kabaret is, in die vorm wat Aucamp en die meeste ernstige eksponente daarvan dit beoefen, by uitstek ’n intellektuele genre. Maatskaplike, persoonlike en/of politieke omstandighede en konvensies word negatief voorgestel deur dit aggressief-ironies of humoristies te oordryf. Die bedoeling is uiteindelik meermale om die ontvanger bewus te maak van die politieke en maatskaplike situasie waarin hy hom bevind. Hoewel patos dikwels prominent as strategie gebruik word, is ’n ware kabarettis uiteindelik daarop uit om die gehoor se intellek aan te spreek en hulle sodoende tot ’n veranderde gesindheid te probeer aanspoor.

Hierdie sosio-politieke betrokkenheid maak die kabaret op die oog af baie meer revolusionêr as dit wat konvensioneel as postmodernisties beskou word. Tog betwis Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism* juis die idee uit die verlede dat postmodernistiese tekste te elitisties of onbetrokke sou wees.

In beide die kabaret én in postmodernistiese tekste bestaan daar ’n spanning tussen deelname en distansie. Anders as in die geval van die konvensionele drama wil die kabarettis naamlik nie ’n werklikheidsillusie skep nie. Hy behou steeds ’n afstand tussen hom en sy rol. Hierdie sogenaamde *Verfremdungseffekt* of vervreemdingstechniek het Bertolt Brecht later van die kabaret oorgeneem en

deur sy epiese teaterstukke verder bekendgestel: die gehoor word verhinder om hulleself met die gebeure te vereenselwig. Aucamp beweer (1992:194): “Distan­siëring, en alles wat psigologies daarmee saamhang, kan as een van die mees tipiese metodes van die kabaret beskou word”. Die dramatiese illusie word verbreek deur te beklemtoon dat die akteurs bloot rolle vertolk.

Die kabaret wil in die proses, paradoksaal, oorreed deur te vervreem en te probeer. Daardeur word die gehoor intellektueel gestimuleer, terwyl die sentiment en erotiek wel sorg vir die patos. Dit toon sterk ooreenkomste met die hedendaagse metafiksie (dit wil sê tekste wat die leser krities-afstandelik laat nadink oor dié tekste se eie aard en die skeppingsproses). Kabaret is, in ooreen­koms met tipies postmodernistiese tekste, eweneens ’n weerspieëlende, narcisistiese genre wat dikwels oor die eie aard besin.

Aucamp (1977:9-10) wys op die toenemende gewildheid van die kabaret in Suid-Afrika en in die buiteland: “Kabaret is beskaafde protes. Op artistieke wyse mag dit bereik wat baniere, stakings en geweld nie kan regkry nie; humor is sy basis – en humor is oorlewingstaktiek.”

Die subjek word soos in postmodernistiese tekste ge­problematiseer in die kabaret. Die klem rus daarop dat daar nie so iets bestaan soos ’n oorspronklike, universele en unieke subjek nie. Aucamp (1992:194-195) verwys self na die maskers, die rolle en die grimering. Dit wat as *natuurlik* beskou word, die kon­vensie, word uitgedaag en ontmasker.

’n Karakter of handeling word meermale uit sy normale konteks gehaal sodat die ontvanger met nuwe oë, veel meer krities en selfkonfronterend kan kyk. Spesifiek vir Aucamp is die kabaret ook ’n lewenshouding wat teruggryp na die negentiende-eeuse geskiedenis van dié genre. Die *fin de siècle*-lewensgevoel wat hom na die kabaret gelei het, sal volgens hom altyd deel van sy werk bly. Hy beskou homself as ’n verloop­te Romantikus, ’n Dekadent (sien ook Grobbelaar 1991 en vergelyk Abraham H. de Vries se artikel oor Aucamp as Laai Romantikus). Sy lewensgevoel sluit aan by dié in “Skoppensboer” van Eugène Marais, ge­kenmerk deur (in Aucamp se eie woorde) “’n romantiese sinisme met ondertone van wanhopigheid, ’n fatalistiese lewenshouding, ’n hedonisme versny met neurose, ’n bittersoet uitreik na ’n anker teen vervlietenheid” (Van Zyl 1993).

Kabaret is in dié opsig ook by uitstek ’n perspektiefkwestie. Dit gaan om ’n manier waarop na die lewe in sy volheid en veelheid gekyk word. Die voortre­flikheid lê egter in die vermoë van die kabarettis om hierdie kyk te ver-“taal” op ’n wyse wat terselfdertyd toeganklik is én intellektueel stimulerend. Dit is ook, in sy beste werk, die forte van Hennie Aucamp.

Slotbevinding: Slegs vir almal?

Na aanleiding van die voorafgaande, soos uit die vraag in die titel, lyk dit asof die literêre kabaret waarvan Hennie Aucamp 'n eksponent is, streng gesproke (soos postmodernistiese tekste dikwels ook ten spyte van die inspeel op die populêre) nie vir almal bedoel is nie. Dit verg, soos Ibo (1981:13) sê, 'n intelligente publiek. Aucamp (1996:186) wys self daarop dat hy nooit na populariteit gestreef het nie, maar wel na begrip. Dit is volgens hom bereik in 1995, met die opvoerings van *Die sewe doodsondes* op Stellenbosch en van *Slegs vir almal* in Bloemfontein.

Begrip raak 'n probleem in veral sy vroeë verse wat hy bedoel het as kabarettetekste, maar waar hy te gedronge skryf, die tekste te swaar laai. Later daag die besef toenemend dat 'n liriekskrywer eintlik nie eenvoudig genoeg kan skryf nie – die kyker kan nie terugblaaï nie. Daarom moet reëls nie te lank wees nie, moet daar 'n skaarste wees aan *ge-* of *nie* en geskryf word vir die oor eerder as vir die oog (Aucamp 1984:49-62). 'n Kabarettis het as liriekskrywer kennelik geen maklike taak nie. In Aucamp se kortverhaal “Nag van die ooms” staan tereg dat eenvoud 'n deug is, maar in die kabaret geld dan eenvoud soos in die beste volksliedjies: eenvoudig én subliem, met 'n oog en oor vir wesenskenmerke van die syn, maar sonder dat die digterlike te veel oorgaan in die abstrakte. Hierin slaag hy myns insiens uitstekend in onder meer “Rit deur die lang Karoo” (1980:13-14) se eerste strofe:

Eendagmooi blom langs die pad
met pers en purper tuite;
roep name uit oor die Karoo;
dring pynskerp deur my ruite.

Verder teer die kabaret volgens Aucamp (1977:9) “op die spanning tussen verligtheid en verkramptheid” en het dit 'n “skokbare publiek” nodig om doeltreffend te wees. Hy verwys ook (1977:1-2; 1984:5) na mense se masochistiese drang om beledig te word. Hulle kom na 'n kabaret selfs al is (of juis indien) van die lirieke provokatief en beledigend is. Daarteenoor bevind Erik van Muiswinkel (aangehaal deur Van Gelder 1995:7) dat kabaretiers in die algemeen lafhartig is: “Je maakt datgene publiek wat je publiek óók al vindt. Je kunt niet te ver doorschieten ... je sluit heel sterk aan op wat de mensen in de zaal eigenlijk al vonden, maar nog nooit zó onder woorden hadden kunnen brengen”. In

die lig hiervan geniet mense dalk juis dié tipe beledigende opmerkings omdat hulle hul wil distansieer van hul groepsgenote. Dit word dan 'n geval van: *Ons is nie almal so nie*. Jy bewys dus dat jy óf intelligenter is as die res, óf (in die geval van bekendes wat deur satiriste belaglik gemaak word) dat jy sportiewer is as ander. Ook hierdie instelling kan dus iets elitisties impliseer, wat saamhang met die wese van die kabaret.

In sommige opsigte kom dit dus voor asof die literêre kabaret nie *vir almal* kan (of wil) wees nie, maar dat die *slegs* steeds bly geld. Tog stry ander argumente weer daarteen: Kabaret verlei byvoorbeeld dikwels deur die kaping van populêre, byderwetse vorme en uitdrukkings. 'n Algemene truuk is jolige wysies wat in 'n mens se kop bly draai, wat in ironiese kontras geplaas word met 'n veel donkerder inhoud (soos in “Die lewe is 'n grenshotel” en “Guns are free in Angola”). In dié opsig is kabaret literêre kulkuns op sy beste.

Enersyds gee die kabaretgenre eksponente soos Hennie Aucamp die ruimte om soos magiese woordtowaars in hul goëlerly met woorde die grense van mense se verbeelding en insig te verruim tot op 'n hoër plan, maar dan andersins dra juis die vroeër genoemde “laere” bloed- en skootelemente daartoe by om 'n populêre aanskyning daaraan te gee terwyl die kabaret, ironies, juis voortdurend ook die grense van die aanvaarbare toets. Hoe dan ook, lig die kabaret dus steeds uit in watter mate die lewe as 'n “grenshotel” beskou kan word. Deur die virtuose en boeiende saamgooi van uiteenlopende en selfs disparate elemente wat inspeel op uiteenlopende begeertes by die ontvangers, is Aucamp se bekende kabarettitel *Slegs vir almal* ten slotte 'n uitstekende samevatting van kabaret se wesenskenmerke – vandaar ook die langdurige populariteit van sy kabaretwerk by sowel die kunstenaars as 'n groeiende gedeelte van die publiek, wat die insette van kabarettiste waardeer en ondersteun.

Bibliografie

Appignanesi, Lisa. 1984 (1975). *Cabaret*. London: Methuen.

Aucamp, Hennie. 1977. *Die lewe is 'n grenshotel*. Kaapstad: Tafelberg.

– 1980. *Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg.

– 1984. *Die blou uur: 50 cocktail-kwatryne*. Kaapstad: Tafelberg.

– 1984. *Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg.

– 1986. *Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug*. Pretoria: HAUM-Literêr.

– 1992. Kabaret (Literêre/artistieke). In Cloete, T. T. et al. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

– 1995. Die skryf van kabaret- en liedtekste: Enkele praktiese wenke. In *Klasgids*. Oktober.

– 1996. *Gekaapte tyd: 'n kladboek September 1994-Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg.

- 1997. *Allersiele: 'n dagboek Mei 1995-Februarie 1996*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grobbelaar, Mardelene. 1991. *Die “bose” skoonheid: verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp*. Doktorale proefskrif. Pretoria: Unisa.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Methuen.
- Ibo, W. 1981. *En nu de moraal: geschiedenis van het Nederlandse cabaret*. Alphen aan de Rijn: Sijthoff.
- Pretorius, Herman. s.j. *Kabaretstruktuur*. Ongepubliseerde lesing.
- 1986. Voorwoord. *Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- 1994. 'n Voorwoord. *Wie gryp kry 'n handvol: 'n keur uit die kabaretkuns van Hennie Aucamp*. Program. Stellenbosch: Departement Drama.
- Sarup, Madan. 1988. *An Introductory Guide Tot Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Swart, Amanda. 1993. *Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret*. Doktorale proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Van Gelder, Henk. 1995. In het spoor van de wijngod: de viering van honderd jaar cabaret in Nederland. In: *Cultureel Supplement. NRC Handelsblad*. 10 Maart.
- Van Gorp, H. 1986 (1980). *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Zyl, Dorothea. 1993. Hennie Aucamp sê tot siens aan kabaret. In: *Die Burger*. 11 Mei.

Hennie Aucamp en die streekverhaal

Kan 'n mens vir Hennie Aucamp hoegenaamd 'n streekverhaalskrywer noem? Hy het immers soveel van buite, veral uit Europa, ons letterkunde binnebring.

In 'n opstel oor “regionale literatuur” (Van Zyl 1992:420-421) het ek eerder al gestel dat letterkunde selde vry is van regionale of streekselemente. Iedere situasie of geskiedenis in 'n literêre teks veronderstel immers 'n geografiese en sosio-kulturele ruimte. 'n Mens sou die begrip dus kon definieer as literatuur wat spesifiek ruimtelik-geografies geplaas word en waarin onderskeidende regionale kenmerke 'n uitdruklike funksie vervul.

Dit is natuurlik onmiskenbaar so dat die meeste van Aucamp se verhale en essays 'n geografiese en sosio-kulturele ruimte oproep. Die leser word op merkwaardige besoeke na onder meer Kaapstad, Antwerpen en New York geneem. Die dorpie waar die Caledonner in die gelyknamige verhaal so vernederend sy deel raakloop, bly egter net so naamloos as die plekkie waarin die verhaal “Kafee aan die straat” geplaas word. Daarteenoor is van die skrywer se belangrikste verhale wel nadruklik verbonde aan plekname in die Stormberg-streek. By eersgenoemde bekende name op die wêreldkaart sou 'n mens nie maklik dink aan die term “streekverhaal” nie, selfs nie wanneer dit gaan om die universiteitsdorp Stellenbosch nie. Moet 'n mens dan plekname as middel van afbakening inspan? Dit sal klop met my definisie hierbo, maar darem ook weer op 'n baie kunsmatige manier. “Die hartseerwals” en “Die Caledonner” is vir my streekverhale. Ek sou daarom aan die hand van Marcel Janssens, my definisie wou verbreed tot “het landelike leven” (Janssens 1994:163), geskiedenis wat uitdruklik plattelandse ruimtes oproep. Aucamp verwys trouens self by tye na “boerestories”.

Hoe sien Aucamp self hierdie soort verhale? In 'n 1969-resensie oor A. A.J. van Niekerk se bundel *Kelkiewyn en koggelaar* gaan hy kripties in op wat hy hier noem “Heimatkunst” en “kontreikuns”:

Dit is meesal gesellig, geselserig, intiem, en juis hierom geneig om klein en lokaal te bly. Byna sonder uitsondering handel kontreikuns oor 'n verbygegane of 'n verbygaande leefwyse; raak dit, uit die aard van die saak, nostalgies, en op sy slegste, sentimenteel. Dikwels lê die enigste wins van kontreikuns in sy kultuur-historiese waarde; in sy optekening van folklore en streektaal. Terloops, hang die hernieude belangstelling van skrywers en lesers in kontreikuns nie ten nouste saam met 'n tipies eietydse verskynsel nie: die Afrikaner-op-soek-na-identiteit? (Aucamp 1987:76).

Sy vernaamste kritiek teen Van Niekerk se werk is sy hantering van “mensbeelding”. Dit is selde “groot” en in van die verhale waar persone aan anekdotes geïllustreer word, “word die andersheid van sy mense só beklemtoon dat sy siening karikaturaal raak”. In die bundel se sterkste stuk is daar egter “wel sprake van die ewig menslike”.

In verhelderende terme kom hy nege jaar later op die kwessie terug in sy opstelbundel *Kort voor lank* (1978) en wel by 'n bespreking van Herman Charles Bosman. Hierdie skrywer se grootheid lê volgens hom daarin dat hy in sy beste verhale “via die nasionale, of noem dit die lokale, wat in sy geval die Marickontrei is, universaliteit” bereik, dat hy indringend skryf “oor dié dinge wat die mens deur alle eeue heen geroer het: hartstog, liefde, jaloesie, haat, trou, ontou, smart, verlatenheid.” Aucamp voeg ook nog toe: “Sy verhale is volks, maar die geselligheid van dié verhale is skyn. Byna ieder verhaal het 'n angel, 'n min of meer ontstellende insig” (Aucamp 1978:86-87). Nog later (1986), in 'n bespreking van Nadine Gordimer se werk, gee hy 'n verdere definisie van wat hy bedoel met die bereik van universaliteit. Dit is om as skrywer “'n soort ‘God’s-eye view’ van die menslike kondisie” te hê (Aucamp 1986:173). Aucamp sluit hier aan by 'n kernargument in die destyds invloedryke artikel van Eudora Welty, “Place in fiction” (Welty 1968:249-264).

Ook op tegniese terrein wys hy gevare by hierdie soort verhale aan. In sy *Kelkiewyn en koggelaar*-bespreking benadruk hy sy waardering daarvoor dat Van Niekerk selde effek probeer behaal met sy sappige Afrikaans (en ek haal aan) “want in die jongste jare is daar 'n gevaar aan 't kop uitsteek in die Afrikaanse letterkunde: daar word met die volkse gekoketteer, wat 'n nuwe soort mooiskrywery tot gevolg kan hê”. Na aanleiding van P. G. du Plessis se *Koöperasiestories* en die werk van die Joodse skrywer Isaac Bashevis Singer noem hy ook: “Die volksvertelling kan maklik té los word, en alle spanning en konsentrasie verloor, soos selfs by Singer gebeur” (Aucamp 1986:89-90). Hierteenoor wys hy 'n voor-

deel aan wat ruimtelike plasing kan inhou na aanleiding van 'n Tsjehof-verhaal: dit bied die skrywer naamlik “'n groter gedistansieerdheid tot sy verhaal” (Aucamp 1986:81).

Aucamp het hom dus as vakman deeglik vergewis van die voor- en nadele van die streekverhaal. Terwyl hy enersyds waardering daarvoor het, vertoon hy groot reserwes, byna vrees vir die tematologiese en tegniese beperkings en ander sondes wat dit kan inhou. Teen hierdie poëtikale agtergrond kan 'n mens na sy eie streekverhale kyk.

Byna geen Aucamp-bundel is sonder verhale oor “het landelike leven” nie en hieronder tel van sy mees klassieke werk: “Portret van 'n ouma”, “'n Bruidsbod vir tant Nonnie” en “Vir vier stemme” om maar enkeles te noem. Hy tree op as redakteur van die streekboek *Op die Stormberge* (1971) en sorg saam met Margaret Bakkes vir die bundel *'n Baksel in die more: boerestories uit die Stormberge* (1973).

Wanneer hy in 1971 in 'n onderhoud (Aucamp en Smuts 1971:2) gevra word na vormende invloede, noem hy as eerste die mense van sy jeug, “boeremense, Jode, die wyse ou ooms op hul stoepe”, ensovoorts. Naas sy leesstof wat *Die Landbouweekblad* ingesluit het, stel hy ook “die skurwe rantjies en groen vliee van die Stormberge, grotte met Boesmantekeninge”.

Op 'n vraag na die telkense terugkeer van die Stormbergse jeugwêreld in sy werk, antwoord hy soos volg:

Die wisselwerking tussen mens en omgewing is vir my baie belangrik. Ek kan nie oor mense skryf as ek hul leefwyse en omgewing nie presies ken nie. Ek wil weet hoe hul voorhuise en kombuise lyk, wat hulle eet, in watter soort motors hulle ry en van watter musiek hulle hou. Wat die Stormbergse mense betref, het ek dié kennis paraat: ek sien hulle tot in die kleinste besonderhede teen hulle natuurlike agtergrond” (Aucamp en Smuts 1971:3).

Veral een Aucamp-verhaal benadruk self die problematiek rondom die beperktheid van die streekverhaal. Dit is in “In die leegte” (*Dooierus*, 1976). Die verteller se Ouma word aan die woord gestel met die storie oor die graf van die onbekende vrou, 'n storie wat sy so goed kon vertel dat iedereen oor en oor daarna wou luister. Met dié graf het sy ook 'n sekere beheptheid gehad en in 'n stadium het sy selfs geëis om daar langsaan begrawe te word. Die naam van die vrou wat een aand saam met twee geheimsinnige mans in 'n verewaentjie op die plaas

opgedaag, in die stormnag gesterf het en in die leegte begrawe is, het onbekend gebly. Die graf self het net soos die pad waarmee hulle gereis het reeds begin verdwyn.

Te midde van die ouma se vertelling tree 'n kleinseun in as redakteur. Trouens, die skrywer laat hier op 'n vernuftige wyse die kleinseun as ek-verteller oorvleuel met die ouma wat eweneens as “ek” aan die woord gestel word. Die kleinseun vind dit nodig om sy bemoeiing met hierdie streek-anekdote te motiveer. Die ouma is reeds dood: “En nou is dit my verantwoordelikheid om die storie van die graf aan te gee, want die plaas is in vreemde hande”. En dan verder:

Verantwoordelikheid teenoor 'n anekdote? Dit klink oordrewe. Want anekdotes, sê die kenners, is nog nie kuns nie: grondstof moet veredel word en opgeneem in 'n ruimer verband as die plaaslike. En miskien is hulle reg. Maar ek weet ook dat 'n mededeling nie kuns hoef te wees om sinvol te wees nie. En wát kuns is, en die reëls van die edel spel, weet ek al hoe minder (Aucamp 1976:75).

Die verbintenis tussen skrywer en streek word dus aangewys in terme van 'n verantwoordelikheid om dié dinge “aan te gee” aan andere. Onmiddellik word die stelling weer afgeswak as oordrewe. Dit wat dit oordrewe maak, is egter nie die idee van 'n verpligting om as tussenganger tot die leser en latere geslagte op te tree nie. Die probleem is dié van die kriterium dat 'n anekdote alleen nie kuns kan wees nie en daarom nie wáárdig is om literêr oorgedra te word nie. Ondanks die relativering van die “ek” dat hy al minder weet wát kuns is, gaan dit juis om die vereiste wat Aucamp sewe jaar tevore ten opsigte van Van Niekerk se werk inneem en twee jaar later weer na aanleiding van Bosman se verhale sou herhaal.

Voldoen “In die leegte” uiteindelik wel aan die “min of meer ontstellende insig”, die “God’s-eye visie van die menslike kondisie” of die ruimer verband? Ja wel, inderdaad bly Aucamp binne die reëls van die spel danksy veral sy slotsin. Vergelyk die slotparagraaf:

En wat het Ouma 'n leeftyd lank aan die vrou in die leegte verbind? 'n Skuldgevoel oor 'n stormnag lank gelede, toe tussenkoms 'n lewe kongered het? Of dié besef: dat naamloosheid ons laaste rus is?

Die kleinseunverteller word dus analitikus van 'n anekdote en van sonderlinge optrede. Só kom hy tot die algemeen-menslike. Die vreemde besonderhede van

die voorval is net soos die merkwaardige optrede van die ouma slegs die sigbare uitingsvorm, die bowebou van die menslike “werklikheid”. Daaronder lê soos by enige menslike optrede in watter milieu ook al ’n bedekte universele onderbou. Die “min of meer ontstellende insig” wat die skrywer in Herman Charles Bosman se verhale aanwys, is juis ’n visie hierop of moontlik slegs ’n glimp.

Ten opsigte van die begrip streekletterkunde in die algemeen het een saak nog onvermeld gebly. Dit is die kwessie van ruimtelike grense. Die Amerikaanse ondersoeker J. C. Kemp verwys na die twee teenstellende posisies waarin die New England-skrywer Robert Frost sy vertellers plaas (Kemp 1979: 205-206). Dit wissel naamlik van ’n “binne-situasie” waar ’n ingewyde aan die woord kom tot dié van ’n buitestander. In Frost se werk staan die twee pole volgens Kemp dikwels in spanning tot mekaar. In die werk van Aucamp – soos trouens ook by verskeie ander skrywers – is daar sprake van nog belangrike ander ruimtelike grense. ’n Skrywer beweeg weg na buite die grense van die vertroude streek van sy jeug, bou selfs groter wêreld van vertroutheid op en keer met verskillende invalshoeke terug na wat was. Só kan ’n ingewikkelde patroon van grenservaringe ontstaan. Uit hierdie oogpunt word ’n aantal aspekte in Aucamp se streekverhale vervolgens aangestip.

Allereers is daar sprake van ’n beweging, ’n drang selfs na buite die grense van “het landelike leven”. Aucamp se debuutbundel *Een somermiddag* (1963) kondig dit reeds aan. In die openings- en titelverhaal loop Wimpie nog saam met sy swart maatjie in ’n plaaspaadjie, tevrede binne ’n bekende wêreld. Die voorlaaste verhaal, getitel “Op die drumpel”, bevat egter ’n botsing wat verskeie kere in Aucamp se oeuvre herhaal sal word, dié van ’n plaasseun wat nie wil of kan boer nie (Aucamp 1963: 79). (Vgl. ook ’n *Bruidsbed vir tant Nonnie*, Aucamp 1970:22.) En in die slotverhaal “So ry die trein” vertrek Wimpie inderdaad uit die vertroude ruimte “met die opgejaagdheid van die oningewyde”, maar ook met ’n gevoel van “misdadigheid” (Aucamp 1963:89, 92).

In die verhaal “Die goue vlies” in *Dooierus* word die naïewe Wimpie se plek ingeneem deur ’n veel minder onskuldige Stoffel wat goed weet wat hy wil en hoe om sy ouers teen mekaar af te speel en kennelik ook ’n verbond gesluit het met sy ma:

Stoffel kyk met ’n geniepsige glimlaggie na sy ouers. Hulle geniet dié relletjies. Veral sy ma. Sy huil haar pad oop na sukses. Hy gaan haar nie teen nie, want haar trane moet vir hom ’n universiteitsopleiding verkry; ’n lewe

ver anderkant dié rantjies; weg van Calvinisme en plattelandse melancholie (Aucamp 1976: 23).

'n Mens kan jou trouens afvra of die skrywer hierdie Stoffel darem nie te wêreldwys maak nie.

In “'n Skryn langs die pad” (*Enkelvlug* 1978) word hierteenoor meer genuanseerd en abstrak besin oor die onthegtingsproses.

Opvallend is die ontmoetings met toneelspelers as aankondigers van 'n groter wêreld.¹ In “Die res is swye” (*Hongerblom* 1972) identifiseer hy dit wat hom geboei het in sy kennismaking met toneelspel: “Want voor my oë het ek gesien hoe iets gemáák word; hoe 'n mens iets anders van hom maak as wat hy is”. Dit en 'n volgende besef, naamlik dat dit 'n uitweg bied vir 'n mens wat “soms teë raak van jou beperkte self” het trouens kunsteoretiese waarde: “Dan is die oplossing: word 'n toneelspeler. En dan ontsnap jy aan jouself in rol na rol, 'n leeftyd lank” (Aucamp 1972:13). 'n Mens kan jou afvra of dit nie is wat ook 'n skrywer doen nie!

Die streekverhaal en ook streekskets by Aucamp kom uiteraard pas tot stand in die vorm van 'n geaksentueerde of versweë terugblik. In “Die energie van rose” (*Wat bly oor van soene?* 1986) verskyn 'n meisie uit die nog onbekende buite-wêreld en bied die plaasseun sy eerste sekservaring en -opleiding. (Die verteller binne hierdie raamvertelling, terloops, is 'n gesofistikeerde Markies, maar uiteindelik blyk uit sy anekdote hy was oorspronklik 'n boerseun.) Die redakteur-verteller noem dit die storie van “'n ou man wat vir laas by die fontein van sy jeug gaan drink het” (93). Uiteindelik blyk dit boonop dat die anekdote self moontlik 'n versinsel was, geïnspireer deur grafitti. Die betrokke grafitti-teks is bowendien aangeteken op die agterkant van 'n teaterprogram! Die terugblik word dus hier verbind aan masker op masker – 'n waarskuwing dat letterlike waarheid nie noodwendig van toepassing is nie.

Die terugkeer na die jeugstreek kan spannend wees. In die verhaal “Terloops” (*Spitsuur* 1967) word die hoofkarakter in 'n Europese stadstraat oorval deur sy streeksverlede, deur 'n psigologiese kwetsuur wat hy as seuntjie opgedoen het weens sy relasie met “Meraai van die piekniek en baie partye”, 'n ontroue, veels te ryp Meraai. In 'n willekeurige hoer herken hy uiteindelik vir Meraai, verpersoonliking van die Vrou in die algemeen. Slegs met sy oë kan hy

¹ Vergelyk ook “Skitterskyn” in *Wat bly oor van soene?*

uiteindelik tot haar smeek: “Bedek my met jou soene, Meraai, soos ’n mens ’n graf met blomme oordek” (69).

Die terugreis word ook dikwels in ander opsigte problematies. Wanneer die verteller in “Portret van ’n Ouma” (*Spitsuur*) terugkeer na die familieplaas, stel hy homself voor as “geëmansipeerde vrygesel”. Hy kom nou “al hoe minder op die familieplaas, juis om aan die eise en verwyte van die verlede te ontsnap” (Aucamp 1967:11). Spesifiek om dié rede ook vermy hy sy gestorwe ouma se vinnig vervallende ou huis. Maar as hy noodgedwonge tóg daarin beland, word hy gekonfronteer deur ’n broeis hen: “en dit het ek in die oë van die hen op die baal gelees – dit kon Ouma se verwyt aan my gewees het – : vrugbaar, maar vrugtelos, en daarom sal jou plek jou nie meer ken nie” (12). In “’n Skryn langs die pad” (*Enkelvlug* 1978) keer die verteller terug uit Europa waar hy “skulde gaan soek het teen herinnering” (44). Tot sy skok is sowel die murasie van die pionierswoning op die plaas as sy ouma se huis platgestoot. Hy herken daarin sy weduwee-moeder se aanslag op herinnering. Nou het Rust-mijn-ziel “sy mites ingeboet, en sommer net ’n plaas geword”. Slegs in die stal en die skuur kry hy nog iets van die óú plaas terug. In sy verlorenheid en afskeid bedel hy “van die blokklippe, van die krip, van die wind in die verdorde boord”: “gee my aan myself terug”. In die slotbesef eggo egter die genoemde waarskuwing van die hen uit “Portret van ’n Ouma” elf jaar tevore: “Maar my plek het my vergeet” (Aucamp 1967:48).

Die terugkeer is darem nie altyd negatief nie. In “Van die plaas af” (*’n Baksel in die more* 1973) voel die verteller byvoorbeeld om opnuut in die veld te wees het hom “weer leer kyk, onderskeidend leer kyk” (1). In “Winter op die Stormberge” (*Karnaatjie* 1968) word die keuse om in dié seisoen op die plaas te kom kuier, verklaar as: “jy bly opgeskerp en oorgehaal” (89).

Reeds in onder meer “’n Skryn langs die pad” is daar sprake van ’n terugkeer deur herskepping, vergelyk onder meer: “In die vroeë opstalle, die murasie en die Ouhuis, het ek hedes geskep uit die verlede”. Mettertyd ontwikkel dit tot rekonstruksie as ’n saak op sigself. In “Engel in die gras” (in *Wat bly oor van soene?*) blyk dit byvoorbeeld dat die opstal van die buurplaas Perdeverlies verdwyn het. Dit laat die verteller en sy suster “byna paniekerig” begin om die huis te herskep uit hul herinneringe. Uiteindelik gaan hulle op die rose af wat in die tuin bly voortgroeï het: “Sonder ’n woord aan mekaar begin ons pluk; ontvang prik na prik, soos boetelinge, en vul ons arms met verlede” (25).

Die prosa waarna hierbo verwys is, kom deurgaans uit essayistiese stukke of essayistiese onderdele in verhale. Steeds het ons met elegiese elemente of selfs

hele elegieë te make, 'n term wat Aucamp trouens self gebruik. Van sy beste prosa, soos “Die nag van die ooms” val in hierdie kategorie.

'n Merkwaardige kanttkening in dié opsig is sy kunsteoretiese essay “Die vals noot in die herinnering” (Rooi 1965). Die spreker dui 'n vaste volgorde aan in die ervaring van 'n dorp wat “my platteland van lank gelede” oproep. Eers is daar die opwinding, dan die besef dat dit kom uit 'n selfgeskepte droom, iets met 'n vals noot. Onder die oppervlak skuil daar in hierdie vredige landskap bowendien “kleinlike jaloesieë, soos elders, en liefde, en haat. Die Griek slaan sy vrou en die koster smokkel drank” ... Selfs herinnering as proses stel dus pynlike eise. Uiteindelik word hier ook nog gewaarsku dat nostalgie maklik steriel kan raak: “Die pad moet nie van die kunstenaar na sy herinnering loop nie. Dit moet by sy herinnering begin en oor hom na die groen bulte vóór loop” (Aucamp 1965: 31).

In dié lig moet 'n mens waarskynlik al hierdie elegieë en oënskynlike herinneringskuns sien. Tussen die herinneringskuns en die boerestories, die herskepte verlede ten tonele gevoer, is daar by implikasie maar 'n graadverskil. Laasgenoemde word slegs toneelmatig aangebied.

As konstrueerder van dekors in hierdie plattelandse kostuumdramas – as 'n mens die verhale sonder enige negatiewe bedoeling so kan noem – word Aucamp selde in Afrikaans geëwenaar. Die beste voorbeeld in dié verband is waarskynlik “Die hartseerwals” (*Die hartseerwals* 1965) met sy noukeurige beskrywings van die interieur van 'n bywonershuis, versigtig oor die teks heen versprei. Vergelyk byvoorbeeld die tekening van die kombuis: “'n Smal vertrek, waarvan die ongelyke mure tot teen die sakplafon met rooi klei gepleister is. Oliekleedjies en koerantpapier hang in driehoekspatrone oor die rande van rakke. 'n Misvloer en 'n koolstoof. Dis die grootste enkele rykdom in die huis: die stoof” (Aucamp 1965: 77). Só word inderdaad 'n bydrae gelewer tot die volkskunde van 'n vroeë geslag plattelanders.

Die regionale letterkunde word in die algemeen dikwels gekenmerk deur die eksentrieke karakters wat leser en skrywer interesseer omdat hulle nie konformeer aan reëls en modes van die meer internasionale stedeling nie. Aucamp se streekverhale word ook inderdaad bevolk deur hardkoppiges en sonderlinge.

Herhaaldelik keer die ouma terug as eksentriek. Op haar dwingendste is sy waarskynlik in “Hoe ry die Boere sit-sit so” (*Dooierus* 1976) waar sy ondanks haar ouderdom self 'n perd bestyg en as afrigter optree om haar lomp kleinseun die ruiterskuns te leer. Dit word 'n daad van trots en vernet teen agteruitgang ten opsigte van 'n tradisie. Haar oorwinning laat haar egter struikel oor 'n ou gelofte, naamlik om nooit weer op 'n konsertina, die “duiwelsinstrument”, te speel nie.

Die sonderlingste van almal is waarskynlik die Ortlebs van die verhaal “Een somermiddag” (*Dalk gaan niks verlore nie* 1992) se poging om hul gesin blanker te kry deur hul witste dogter as teelmateriaal in te span. Dit is trouens ’n geskiedenis waarin die humor en die medelywekkende ná aan mekaar lê.

En in pas met die tradisie van regionale verhale laat Aucamp sy sonderlinge ook gereeld eiesoortige wysheid oordra. Die “oppervlakkige wêreldwysheid van mense wat baie gereis en min beleef het” waaroor die eerder genoemde Caledonner beskik (*Die hartseerwals*) is nie genoeg om hom te beskerm teen ’n wyser streekmeisie wat hy aanvanklik as oor die muur beskou het nie. In “Twee stories oor sensuur” (*Volmink* 1981) bied oom Toon Lourens twee geskiedenis aan om die relatiwiteit van sensuur te ontmasker.² Laasgenoemde bevat trouens ’n voorbeeld van die skrywer se versigtigheid om nie die beperkinge van die streeksverteller te oorskry nie. Die volgende té gekunstelde uitspraak word in die oom se mond gelê: “’n Goeie einde vir ’n boer, sou ek reken, so in die nat aarde in: die eerste saad van die komende oes” (Aucamp 1981: 8). Die skrywer verhuul dit onmiddellik weer ’n bietjie deur die oom die volgende toevoeging te laat maak: “Of dalk het die dominee dit gesê, by die begrafnis”. In die slot maak so ’n korreksie en gaan die skrywer myns insiens inderdaad te ver. Oom Toon eindig naamlik soos volg: “’n Boer het sy grond lief – en ’n vrou kan ook ’n boer wees – en alle groei is heilig” (Aucamp 1981:11). Dit is ’n gevaar wat die skrywer oor die algemeen vaardig vermy.

“Het landelike leven” van Aucamp se verhale maak inderdaad in die geheel ’n “God’s-eye view” moontlik op iedereen en alles wat die werklikheid bied: Op die teerheid tussen die boere-egpaar van “’n Baksel in die more” (*’n Baksel in die more*) te midde van harde toestande, op broeiende erotiek, selfs hoerigheid, op die gemene lis van ’n Let in “Vir vier stemme” (*Volmink*) en ook op die onbegryplike verkragting in “’n Stillewe met blomme” (*Enkelvlug*).

Soms word die ten tonele voer van landelike dramas egter geneem tot ’n punt waar ’n ironisering van die genre self sigbaar raak.

Veral die bundel met die waarskuwende, maar ook dubbelsinnige titel, *Gewis is alles net ’n grap* (1994), bring hierdie element na vore. Die openingsverhaal, “’n Preek op versoek”, neig al in dié rigting, maar ek verwys veral na “Die laaste huisgerief”. Die ses-en-neëntigjare verteller wei uit oor ’n ou gebruik waarvan die meeste lesers waarskynlik voorheen nog slegs ten opsigte van

2 Die verhaal speel uiteraard in op die hewige debat rondom publikasiewetgewing en overheidsensuur wat veral in die jare sewentig opgevlam het.

antieke Rome kon gehoor het en moeilik te rym is met die plattelandse konserwatisme van 'n halfeeu of langer gelede. Dit is naamlik die huur van 'n ouer vrou om 'n toekomstige bruidegom in te lei in “die weg van 'n man by 'n vrou” (26). Ondanks sy ontkenning word die leser met die vraag gelaat: is die verteller nie dalk tóg kens nie? Meer nog: het die skrywer van ernstige dramas nie dalk stilletjies oorgegaan tot poppespel nie?³

Maar laat ons ten slotte terugkeer van genre-grense na die geografiese en geestelike grense van die streek wat gereeld erken en verken word.

In “Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang” (*Hongerblom* 1972) word die Stormberge teenoor die Boland gestel na aanleiding van volksname vir plante: “Die Bolanders praat van gansies; ons noem dieselfde plant kankerbos. Sê dit nie iets omtrent 'n Stormbergse lewensinstelling nie?” (45). In “Van die plaas af” (*'n Baksel in die more*) word dié grens nog skerper getrek, maar dan wel tussen die binneland as 'n geheel en die sakter Boland: “En dit begryp die Boland nie. Die binnelandse Boer en die Bolander is twee verskillende spesies. Die mooi berge van die Boland is 'n skans wat die stank uitsluit: verspilde Boerebloed. En dáárom is die Kaap so Hollands, wat ook wil sê: so Brits!” (3).

Pas in “Die uitsettingsbevel” (*Enkelvlug* 1978) word 'n uiterste grens vasgestel. Die verteller spits hom tydens sy Amerikaanse reis toe op oorblyfsels van die Indiaanse kultuur terwyl hy ook ekspatriate besoek, mense wat Suid-Afrika die rug toegekeer het. Terwyl hy hom op droewe wyse met eersgenoemde assosieer, word hy gedwing tot die rol van sondebok deur laasgenoemde. Die konfrontasie dwing hom tot 'n definisie van sy ware vaderland, die finale grense van sy streek van menswees. Dit is 'n omskrywing wat hy deel met Camus, maar ook met Wittgenstein en Van Wilderode: “Vir 'n ander mag 'n nuwe vaderland 'n moontlikheid wees, maar nie vir my nie. My bestaan, my identiteit, my kern, my alles lê opgesluit in Afrikaans” (5). Vir die oënskynlik naiewe maar gevaarlike vrou met die grysblonde hare bied hierdie erkenning juis dit waarna haar haat soek: “Dit is dus julle swakheid – nie sport of selfs Calvinisme nie. Maar die Afrikaanse taal” (6).

Die Afrikaanse taal word hier dus nie slegs aangewys as uiterste grens én tegelyk ook kern van die streek nie. Dit word óók herken as kwesbare hartstreek, as achilleshiel.

3 In die 19de-eeuse Nederland het dit wel voorgekom dat vooraanstaandes, waaronder die skrywer Jacob van Lennep, hul seuns voor die troue vir inwyding na 'n ervare hoer gestuur het (Mathijsen 2002:23). Maar Amsterdam is nie die Suid-Afrikaanse platteland nie ondanks die kulturele verbintenis.

Om saam te vat: Die streekverhaal en streekskets is vir Aucamp dus 'n instrument, 'n uitdrukkingsmiddel. Dit bied geleentheid tot verskillende vorms van grensoorskryding, 'n weg vir verkenning. En die tog self word soms met humor en gereeld met selfironisering aangepak, maar daarteenoor ook dikwels met groot dapperheid langs suisende afgronde van die gees.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1963. *Een somermiddag*. Kaapstad/Pretoria: HAUM
- 1965. *Die hartseerwals*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
 - 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe Edms.Bpk.
 - 1968. *Karnaattjie*, reissketse en essays. Kaapstad: HAUM.
 - 1970. *'n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1971. (red.) *Op die stormberge*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1972. *Hongerblom*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1976. *Dooierus*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1978. *Kort voor lank*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1978. *Enkelvlug*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1986. *Die blote storie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1986. *Wat bly oor van soene?* Kaapstad: Tafelberg.
 - 1987. *Dagblad*. Pretoria: HAUM-Literêr.
 - 1992. *Dalk gaan niks verlore nie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1994. *Gewis is alles net 'n grap*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, H., A. P. Brink, J. Rabie, F. Linde & U. Krige. 1965. *Rooi*. Kaapstad: John Malherbe Edms.Bpk.
- Aucamp, H. & J. P. Smuts. 1971. Hennie Aucamp in gesprek met J. P. Smuts. In: *Gesprekke met skrywers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, H. & M. Bakkes. 1973. *'n Baksel in die more: boerestories uit die Stormberge*. Kaapstad: Tafelberg.
- Janssens, M. 1994. *Met groter L, van Couperus tot Claus*. Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.
- Kemp, J. C. 1979. *Robert Frost and New England: The Poet as Regionalist*. Princeton: Princeton University Press.
- Mathijssen, M. 2002. *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij BV.
- Van Zyl, W. 1992. Regionale literatuur. In: Cloete, T. T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Welty, E. 1968. Place in fiction. In: Kumar, S. K. & K. McKean (ed.). *Critical approach to fiction*. New York: McGraw-Hill Inc.

Die vader-seun-verhouding in Aucamp se kortverhaaloeuvre

Die vader en ander familiefigure in Aucamp se kortverhaaloeuvre

Alhoewel die familie 'n gegewe is wat deur talle skrywers van kreatiewe tekste ontgin word, is daar min skrywers in Afrikaans wat hierdie gegewe so deurdringend ondersoek as Hennie Aucamp. Dit is dalk nie onvanpas om die term Freudiaanse familieromans te gebruik met betrekking tot 'n oeuvre waarin 'n sentrale manlike figuur (soms as karakter, soms as ek-verteller) so meedoënloos opgestel word teenoor 'n verskeidenheid van familiefigure wat hom op die mees wesenlike manier beïnvloed nie. In die Aucamp-oeuvre is daar sprake van vaders, moeders, susters, oumas, tantes en ooms wat telkens 'n deurslaggewende rol speel in die bestaan van die sentrale figuur. Die belangrikheid van familiefigure as karakters en teëspelers in Aucamp se oeuvre is reeds vantevore uitgewys. Botha (1979:1-2) wys daarop dat die sentrale karakter in Aucamp se eerste bundel, *Een somermiddag* (1963), sy definisie gekry het deur middel van 'n reeks “komplekse teëspelers in sy wêreld” en dat figure soos die ouma, die vader, die moeder en die tante telkens weer sal terugkeer in sy oeuvre. Ook Du Toit (1982:700; vergelyk ook 1998:220) beweer in sy oorsig van Aucamp se oeuvre dat die sentrale karakter in Aucamp se eerste bundel, die plaasseun Wimpie, se “saamlewe met andere die begin is van verwickelder verhoudings in later bundels.”

'n Ondersoek na die wyse waarop familiefigure in Aucamp se oeuvre uitgebeeld word, lewer dus boeiende ondersoekmateriaal op, maar was uiteindelik te uitgebreid om binne die omvang van 'n enkele artikel saam te vat. Binne die verskeidenheid van familiefigure wat in Aucamp se oeuvre aan bod kom, bepaal ek my dus by die uitbeelding van die vader-seun-verhouding wat verskillende vorme aanneem in Aucamp se verhale. Die verhale wat handel oor die verhouding tussen 'n seun en sy biologiese vader word aangevul met verhale waarin verskillende variasies van die verhouding met 'n leermeester, mentor of voor-

ganger as vader-seun-verhouding beskryf word. Met hierdie verhale sluit Aucamp aan by 'n sterk tradisie in die Afrikaanse letterkunde wat byvoorbeeld voorkom in sowel die tradisionele plaasroman as die talle herskrywings daarvan, in die poësie van die Dertigers wat in geding getree het met die goddelike vader, in die poësie van 'n digter soos Breytenbach wie se werk die opstand teen die biologiese, goddelike en digterlike vaders kombineer met sy opstand teen die politieke vaders van apartheid, asook in die werk van 'n geslag skrywers wat hulle eweneens verset teen die alliansie van die biologiese vader met die politieke vader.

Met my vroeër verwysing na die "Freudiaanse familieromans" wil ek bloot dui op die betekenisvolheid van familieverhoudinge waarop Freud ons attent gemaak het, eerder as op 'n poging om psigoanalitiese interpretasies van die verhale te gee. My lesings sal dus literêr eerder as psigoanalities wees en vanweë die omvang van Aucamp se kortverhaal-oeuvre sal hulle ook oorsigtelik eerder as intensief wees. Vir die doel van hierdie artikel is die volgende bundels as deel van die kortverhaaloeuvre ondersoek: *Een somermiddag* (1963), *Die hartseerwals* (1965), *Spitsuur* (1967), *'n Bruidsbed vir Tant Nonnie* (1970), *'n Baksel in die more* (saam met Margaret Bakkes, 1971), *Hongerblom* (1972), *Wolwedans: 'n soort revue* (1973), *Dooierus* (1976), *Enkelvlug* (1978), *Volmink* (1981), *Wat bly oor van soene?* (1986), *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* (1992) en *Gewis is alles net 'n grap* (1994).

Die artikel fokus dus op Aucamp se werk as kortverhaalskrywer en nie op die vele ander tekste in verskillende genres wat hy ook beoefen het nie. In sowel egodokumente soos die dagboeke *Gekaapte tyd* (1996) en *Allersiele* as die (outo-)biografiese essays in *Bly te kenne* (2001) en *In die vroege* (2003) speel familiefigure eweneens 'n belangrike rol. My besluit om te fokus op die kortverhaalbundels moes uiteraard rekening hou daarmee dat die onderskeid tussen feit en fiksie steeds moeiliker omskryfbaar geword het binne die konteks van die postmodernisme, ook binne die kortverhaal-oeuvre van Aucamp. Dit word al hoe moeiliker om aan te neem dat fiktiewe tekste slegs fiksie is en dat outobiografiese tekste feitelik is. In verband met Aucamp se oeuvre is daar byvoorbeeld al by herhaling betoog dat sy outobiografiese tekste net soseer literêre konstruksies is as sy kortverhale. Verder sluit sommige van sy latere kortverhaalbundels tekste uit verskillende genres in: *Wolwedans: 'n soort revue* bevat verhaalt tekste, dramatekste en gedigte terwyl *Dalk gaan niks verlore nie* verhaalt tekste, essays, outobiografiese aantekeninge en dramatekste insluit. Ten spyte van die troebelheid rondom genres en die onderskeid tussen feit en fiksie bepaal ek my by die

genoemde kortverhaalbundels. Verder maak ek so min moontlik van “getuienis” uit die outobiografiese tekste gebruik om die kortverhale te interpreteer.

**Die biologiese vader as tradisioneel manlike figuur:
die Wimpie-verhale uit *Een somermiddag* (1963)
en *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970)**

Die verhale in Aucamp se eerste bundel, *Een somermiddag* (1963), funksioneer as 'n eenheid in dié sin dat hulle die plaasseun Wimpie Willemse as fokuspunt het en agtereenvolgens sy groei van klein seuntjie tot jong man uitbeeld. Drie van hierdie verhale fokus op Wimpie se verhouding met sy pa, Gert: “Die dood van 'n tortel”, “Op die drumpel” en “So ry die trein”. In sy voorwoord tot hierdie bundel verwys Erlank na die verhale as “sketsies en verhaaltjies” uit Aucamp se jeug en gebruik hy die verkleiningsvorm tot vier maal toe. By 'n herlees van Aucamp se oeuvre lyk dit asof die geringheid van hierdie bundel indertyd oorbeklemtoon is, veral as 'n mens in gedagte hou dat dit temas en verhoudingspatrone neerlê wat later kenmerkend van die Aucamp-oeuvre sou word.

Die verhaal “Die dood van 'n tortel” draai om die vader, Gert, se oorhandiging van 'n geweer aan sy seun, Wimpie, wanneer hy twaalf jaar oud word. Dit is duidelik dat hierdie gebaar gesien word as 'n manlike oorgangsritueel waarin bepaalde aspekte van die vader se rol as boer, jagter en man oorgedra word aan die seun: “Die oggend van die oorhandiging word 'n plegtigheid. Bewend soos 'n renperd staan Wimpie langs sy pa” (34). Omdat dit 'n manlike ritueel is, vervul die moeder 'n toeskouersrol by dié geleentheid. Sy is aanvanklik onwillig dat Wimpie 'n geweer moet kry, maar stem tog later in omdat sy nie die seun wil laat afsteek by sy maats nie (33-34). Die manlikheid van die ritueel word bevestig wanneer die verwysing na die perd voortgesit word in die beskrywing van die geweer as “iets ontsaglik, iets lewends – soos die warm flank van 'n perd” (34). Die verwysing na die perd voeg die suggestie van bevoorregting by al die ander waardes wat die geweer suggereer (man-wees, boer-wees, jagter-wees), iets wat bevestig word deur die werkerskind Tatties se afguns (37). Wimpie word verbied om tortelduiwe met sy geweer te skiet, maar word uiteindelik tog daartoe verlei. In die slot van die verhaal word daar sop gemaak van die duif wat hy dan eet sonder dat hy weet dit is die vrug van sy jag. Dit lyk asof dit sy pa is wat dié plan orkestreer (die ma probeer om “die kind se blik te ontwyk” – 42) sodat dit weer eens die pa is wat geassosieer word met hierdie rite van oorgang waarin die seun gekonfronteer word met die konsekwensies van sy jaglus. Hierdie keer is daar

egter walging by die kind oor dit wat hy self gedoen het met die geweer as werktuig van manlikheid en die straf wat sy pa uitdeel. Dit mag wees dat die verwydering van die vader hier begin: kort nadat die kind toegelaat is tot die sfeer van die vader, begin die vernet teen hom.

Die verband tussen die vaderfiguur en die geweer kom ook voor in 'n latere Aucamp-verhaal, "Die hangkas" in *Volmink* (1981). In hierdie verhaal ver wys die verteller onder meer na sy pa en ma se hangkaste: "Pa het gewere in syne gehou, en Ma, in hare, as verweer, die voorbehoedmiddels van destyds" (78). Dat die geweer hier 'n simbool van manlike heteroseksualiteit is, word duidelik deur die feit dat die ma "as verweer" voorbehoedmiddels in haar kas gehou het. Die verhaal suggereer ook die verband tussen die gewere in die hangkas en die ontwikkeling van die kind se seksualiteit: "En Freud kan verder ooreis word: Wat van die man wat hom tussen sy vrou se rokke ophang; die seun wat masturbeer tussen roltwak en gewere, in 'n lug wat dik en donker is" (79). Koos Prinsloo gebruik ook die gegewe van die kas om kommentaar te lewer op manlike seksualiteit in sy verhaal "Die jonkmanskas" (wat in 1982 verskyn in die bundel *Jonkmanskas*, 'n jaar nadat *Volmink* gepubliseer is). In Prinsloo se verhaal word daar 'n kontras geskep tussen die onbepaalde seksualiteit van die jong man Koos wat homself toemaak in 'n jonkmanskas in 'n oudhedewinkel (1982:87) en sy oupa wat homself in sy herinneringskrif getitel *Mij ervaringe* openbaar as kragdadige voorbeeld van manlike heteroseksualiteit: jagter, pionierboer, perderuiter, bakleier, baas en veroweraar van vroue (1982: 77-85). Die rol wat die geweer in die twee Aucamp-verhale speel, kan ook vergelyk word met die wyse waarop Prinsloo dit hanteer in 'n latere verhaal "And our fathers that begat us" uit *Die hemel help ons* (1987). In hierdie verhaal vra die seun tydens 'n Kersbesoek aan sy ouers sy vader om te kyk na sy oupa se gewere (1987:21), maar gee dit dan aan hom terug om te bêre (1987:25). Dit kan geïnterpreteer word as 'n gebaar waardeur hy sy onvermoë en onwilligheid toon om die tradisie van manlike heteroseksualiteit in hulle familie in stand te hou.

Die laaste twee verhale in *Een somermiddag*, "Op die drumpel" en "So ry die trein", toon die gevolge van Wimpie se toelating tot die wêreld van die vader soos gesimboliseer deur die oorhandiging van die geweer en die straf op sy oortreding. In "Op die drumpel" is dit duidelik dat Wimpie nie voldoen aan sy vader se verwagtinge in verband met sy rol as boerseun nie: hy staan nie in die vakansie vroeg genoeg op nie, hy vermy die plaaswerk en wanneer hy probeer help, is hy onhandig. Wimpie laat sy wrewel teenoor sy ma blyk: "Almal op dié plaas laat my altyd voel dat ek vir niks onder die son deug nie!" (79), en "Pa

maak of ek sommer 'n ... sommer 'n stuk ding is. En bowendien: Ek wil nie boer nie, ek wil nie!" (79). Die slot van die verhaal stel Wimpie en sy pa se perspektiewe teenoor mekaar. Wimpie se pa besef dat sy seun se verset strydig is met die vader-seun-tradisie waaruit hy self stam en dat sy seun "te fyn van nerf" is vir die plaaslewe (86). Wimpie voel weer dat hy hom eendag teenoor almal op die plaas, veral sy pa, sal bewys: "Eendag se eendag sal ek hulle wys – die hele speul sal ek wys. Veral vir Pa. Maar wat hy hulle sal wys, dít weet hy nog nie" (86). By Wimpie is daar dus nog net sprake van 'n ongeartikuleerde verset, maar veral van die behoefte om sy eiewaarde te bewys buite die ruimte van sy vader.

Die slotverhaal "So ry die trein" vertel hoedat Wimpie die vertroude ruimte van die familieplaas verlaat as hy per trein reis na 'n nuwe skool. Sy pa is uiteindelik oorreed dat "sy seun nie 'n boer is nie" en word daarna "vreemd toeskietlik, maar treurig, 'n trots perd wat ingebreek is" (90). Waar die geweer 'n teken van manlikheid is in "Die dood van 'n tortel" word 'n uitgeslyte mes in hierdie verhaal teken daarvan dat die tradisionele manlikheid van die pa uitgedien is. Wanneer die familie op die laaste moment voor Wimpie se vertrek ontdek dat hy nie 'n mes het nie, gee sy pa vir hom sy eie mes en word die moment weer iets van 'n ritueel: "Hierso, seun.' Sy stem het byna plegtig geklink" (92). Die mes herinner Wimpie aan al die handeling wat tiperend is van sy pa se lewe as boer en die feit dat dit uitgeslyt is, laat hom dink dat sy pa emosioneel afgestomp, afgeleef en uitgedien is. "Die mes is uitgeslyt ... nes Pa se hart," dink hy (92). Hierdie afskryf en agterlaat van die pa lei egter tot skuldgevoelens (90) wat hom "misdadig" laat voel (92).

Die karakter Wimpie se onwennigheid binne die plaasomgewing figureer ook in "Die dassie" uit 'n later bundel, *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970). In hierdie verhaal word daar vertel hoedat die seun Wimpie deelneem aan 'n dassiejag terwyl hy hom kwel oor 'n ongevoelige maat se spot dat sy ma 'n baba gaan hê. Wanneer 'n dassie tydens die jag uit 'n gat gepluk word met 'n draad (19) en kleintjies in "'n blou, slymerige sak" te voorskyn kom wanneer die dassie afgeslag word (22), ontstel dit hom so dat hy die aand nie sy bord niertjies en lewer kan eet nie. Die seun se reaksie op die dassiejag en sy ma se swangerskap toon dat hy hom ontuis voel in die plaasomgewing waarin jag en heteroseksuele voortplanting die norm is. Die plaaswerkers voel "Wimpie is ... te fyntjies vir die jag" (20) en sy pa sê: "'n boer sal jy nooit word nie" (22). Gesamentlik wys hierdie verhale waarin die seun Wimpie die hooffiguur is vooruit na die uiteindelige breuk met die plaas en bepaalde tradisies wat daarmee verband hou. Byna reglynig hierteenoor staan die plaasseun as ouer man in die Aucamp-oeuvre se hart-

stogtelike verbondenheid met die fisiese ruimte van die familieplaas, iets wat blyk uit sowel die kortverhale as die outobiografiese tekste.

In hierdie verhale is die biologiese vader dus 'n tradisioneel manlike figuur wat verbind word met die eienaarskap van 'n plaas, handarbeid, jag en heteroseksualiteit. Hy het bepaalde verwagtings dat sy seun hom sal opvolg en wend pogings aan om die manlike tradisie aan sy seun oor te dra. Die seun daarenteen probeer van daardie verwagtinge wegbreek om homself te bewys in 'n ruimte buite dié van sy vader. Op implisiete wyse dui die verhaal “So ry die trein” aan dat die tradisionele manlikheid van die vaderfiguur uitgedien en agterhaald is, veral gesien vanuit die seun se perspektief. Verset en skuld kenmerk in hierdie fase die seun se verhouding met sy vader. Skuldgevoelens oor die onwilligheid om die manlike tradisie van boer-wees en die voortplanting van 'n nageslag voort te sit, figureer herhaaldelik in latere Aucamp-verhale, soos byvoorbeeld “Portret van 'n ouma” in *Spitsuur* (1967).

Die biologiese vader as onkenbare en onbereikbare figuur: verhale uit *Hongerblom* (1972) en *Enkelvlug* (1978)

Naas hierdie verhale waarin 'n jong seun se verhouding met sy vader uitgebeeld word, is daar ook 'n aantal verhale in die Aucamp-oeuvre waarin 'n ouer man se verhouding met sy vader aan bod kom. Die belangrikste van hierdie verhale is “Nag van die ooms” uit *Hongerblom* (1972) en “'n Skryn langs die pad” uit *Enkelvlug* (1978). In hierdie verhale tree daar 'n ek-verteller op eerder as wat daar 'n karakter (soos Wimpie) as fokaliseringpunt geskep word.

“Nag van die ooms” is een van die vyf elegieë waaruit die bundel *Hongerblom* (1972) bestaan en begin by 'n byna onbewuste droefheid wat die ek-verteller ervaar. Ná dae wat hy 'n “knaende behoefte” het om te huil, word hy in die nag wakker omdat hy huil ná 'n droom waarin sy pa met hom praat. Dan onthou hy dat sy pa dood is: “My pa, die vreemdeling” (51). Hierdie uitspraak is die sleutel tot die verhaal wat volg. Alhoewel dit lyk asof die herinnering aan sy pa die oorsaak van die verhaal is, kan die ek-verteller nie oor sy pa self skryf nie. Omdat sy pa vir hom 'n vreemdeling is, kan hy hom slegs oproep deur 'n verhaal te skryf oor sy ooms en die ooms van die Poort. Daar is 'n verskeidenheid van ooms wat elkeen 'n karakter is in eie reg en hulle verteenwoordig 'n volle spektrum van menslikheid met eienskappe wat wissel van die negatiewe tot die positiewe: hulle was “[o]oms met baarde en wysheid en koppigheid, heer van hul hoewe, baas op hul plaas. Patriarge” (51).

Die ek-verteller se pa kom eers aan die einde van verhaal ter sprake en word dan as een van die ooms beskryf: “Pa was ook ’n oom. Oom Petrus vir almal op die dorp, van die dominee tot die grofsmid; oom Petrus vir die laaste kind; oom Petrus vir die Poort” (56). Die ek-verteller se perspektief op sy pa is in hierdie geval nie dié van ’n seun nie, maar van ’n buitestander wat sy pa sien soos wat ander buite die familiekring hom gesien het. Dit word gestaaf wanneer hy sê: “Maar vir my was Pa nooit volledig nie. My suster had ’n sleutel tot hom, ek nie. Vir haar was hy volledig, vir my nie. Tot vannag toe” (57). Ons het hier dus met ’n indirekte portret van die pa te doen: hy kan slegs geportretteer word deur op ander te fokus en deur wat daar nié oor hom gesê kan word nie. Daar is dus iets wesenlik onverstaanbaar en onbereikbaar aan die vaderfiguur: eers wanneer hy dood is, kan hy gevind word en dan ook net indirek. Om hierdie rede vra die verteller die volgende vraag wat duidelike oedipale ondertone het: “Móét pa’s dan sterf om vir hul seuns te lééf?” (57). Die rede waarom die pa eers na sy dood vir die ek-verteller volledig word soos vir sy suster, is omdat die nag hom “ingebreek het tot mededoë” (57). Hierdie mededoë vervang die verset van vroeër en spruit waarskynlik uit die besef dat hy en sy vader dieselfde lot deel in die sin dat hulle beide verdoem is tot onkenbaarheid en sterflikheid. Om hierdie rede sluit die verhaal af met die verwysing na ’n droom waarin al die ooms van die Poort staan om ’n oop graf, wat moontlik die ek-verteller s’n is (57). In die herkenning van die eie sterflikheid lê die herkenning van die vaderfiguur.

“Nag van die ooms” ontwikkel verdere resonansies wanneer dit gelees word saam met “’n Skryn langs die pad” uit *Enkelvlug* (1978) waarin die ek-verteller ook as ouer man terugkeer na die herinneringe aan sy vader. Hierdie verhaal is ’n skryn wat die ek-verteller in die taal oprig om sy gestorwe vader te herdenk, maar ook om dankie te sê dat hy self nog leef (45). Die medisynekassie wat hy na sy pa se dood deursoek vir dokumente gee aanleiding tot die beeld van die skryn. Wanneer hy die medisynekassie oopmaak, rys sy pa as “klein he-roïese mens in sy gedoemde opstand” voor hom op (44) en bly hy as verteller op sy knieë staan om sy eie sterflikheid te bely (45). Soos dikwels in Aucamp se verhale gaan die bewuswording van sterflikheid saam met ’n viering van die lewe. In hierdie geval word die ek-verteller deur sy vader se dood bevry om sy eie lewe te lei sonder dat hy verantwoording hoef te doen daarvoor. Hy vertel hoedat hy na sy vader se dood sonder enige gewetenswroeging ou mans kon help deur die verkeer en “’n ruk lank daarna ekstaties dink: “Pa is dood, maar ék lewe. En ek kan gerus voortgaan, sonder die vrees dat ek hom gaan teleur-

stel” (46). Die dood van die vader stel dus op die heel letterlike vlak die seun in staat om te lewe deurdat dit hom vry maak van skuldgevoelens teenoor sy pa. Indien ’n mens die plaasseun Wimpie in die pas bespreekte verhale en die ek-verteller Christoffel in verhale soos “Portret van ’n ouma” in verband bring met mekaar, lyk dit dus asof die ouer man nog steeds worstel met skuldgevoelens teenoor die vader omdat daar nie aan sy verwagtinge voldoen is nie. Die figuur van die ouma vervul soms dieselfde funksie as die vaderfiguur in dié opsig dat sy die sentrale figuur as voortsetter van die konvensioneel manlike tradisie wil sien (vergelyk “Portret van ’n ouma” in *Spitsuur* van 1967 en “Hoe ry die boere sit-sit so” in *Dooierus* van 1976). In “’n Skryn langs die pad” word die ouma trouens sterk met die vader geïdentifiseer wanneer die verteller sê: “Teen hul einde het Ouma en tant Nonnie en Pa baie eenders gelyk” (47).

“’n Skryn langs die pad” bevat ook ’n subtiele verwysing na die oedipale verraad wat daartoe lei dat die kind hom uiteindelik van sy ouers losmaak om ’n eie lewe te gaan lei. In die volgende passasie vertel die ek van die wyse waarop hy hom van sy ouers ontheg het:

Ouers het ’n voorsprong bo hulle kinders, baie jare lank. Hulle verwek ons, en ken ons vreeslik intiem. Totdat ons, uit selfbehoud, ons ervarings buite die huislike sfeer en goedkeuring van ons ouers begin soek, en die sonde as leerskool verken. Want in die klein vergrype, van diefstal tot masturbasie, vind ons iets van ons uniekheid; en daarmee begin onthegting. “Wat sou die kind nou weer dink?” het ek Ma soms onrustig hoor vra wanneer ek eenkant sit en lees of teken. “Ek weet nie,” het Pa meesal verveeld geantwoord; maar ’n keer, ’n enkel, triomfantelike keer, het ook hy verward geklink. Nee, julle weet nie, het ek dan boosaardig gedink, en julle sal ook nooit weet nie (45).

Die kind maak homself dus deur sy oedipale ontwikkeling doelbewus “onkenbaar” vir sy ouers, veral sy vader. Die noodwendige gevolg hiervan is dat die vader ook vir die kind (soos vir die verteller in “Die nag van die ooms”) onkenbaar word. Ook in hierdie verhaal is daar elemente wat suggereer dat die vader vir die seun “onkenbaar” is en dat hy in sy sterwensmoment deurgedring het tot ’n dimensie wat vir die verteller onbekend is. Op sy sterfbed het die pa “verby sy eie vernedering en ongemak gekyk tot in ’n dimensie wat ek nog nie kon ken nie” (45). Die ek-verteller vertel ook hoedat hy in die murasie van die Ouhuis ’n paar dinge in tant Nonnie se kamer gevind het, waaronder ’n helmskulp.

Wanneer hy dit probeer gebruik om kontak te maak met die verlede en sy vader is daar slegs stilte: “Ek het die helmskulp teen my oor gehou, maar my dodes het geswyg” (47). Hierdie swye sluit aan by die onkenbaarheid van die vaderfiguur in die verhaal “Die nag van die ooms”.

“’n Skryn langs die pad” wys ook op die negatiewe keersy van die bevryding wat volg op die vader se dood. In hierdie verhaal word die dood van die vader verbind met die “dood” van die familieplaas waarop die verteller grootgeword het wanneer hy sê: “na Pa se dood het Rust-mijn-ziel begin doodbloei” (44). Die vader is dus op ’n wesenlike manier verbind met die ruimte wat die verteller in die slotreël van die verhaal identifiseer as “my plek” (48). Wanneer hy finaal deur die dood van sy vader bevry word om sy eie identiteit te vind, gaan dit onvermydelik gepaard met die verlies van dit wat ’n wesenlike deel van sy identiteit is, naamlik die familieplaas waarop hy grootgeword het. Dit is dan ook die insig waartoe die verhaal opbou:

Net in die stal en die skuur kon ek iets van die óú Rust-mijn-ziel terugkry ... Ek het op ’n lusernbaal in die stal gaan sit en na die wind in die bos en die boord geluister; en ek het van die blokk klippe, van die krip, van die wind in die verdorde boord gebedel: gee my aan myself terug.

Maar my plek het my vergeet (47-48).

Saam met die verlies aan die vader gaan die vind van die self. Hierdie vind van die self gaan egter ook onvermydelik gepaard met die bewus word van die verlies van sekere dinge wat vir hom onmisbaar is.

Die insigte wat hierdie twee verhale in verband met die vader-seun-verhouding bied, kan verbind word met die wyse waarop die begrip “vaderland” in enkele ander Aucamp-verhale gebruik word. In “Die uitsettingsbevel” (*Enkelvlug* 1978) beskryf die ek-verteller ’n reis na Amerika en besin hy onder meer oor die kwessie van ballingskap. By ’n saamtrek van ekspatriate bely die ek-verteller sy verbintenis met die taal Afrikaans wat hy ’n vaderland noem: “Suid-Afrika is vir my nie in die eerste plek sy berge en vlaktes nie. My wesenlike vaderland, as ek Camus mag aanhaal, is my taal. Ek bestaan net in die taal; vir die taal ...” (5). Dit is betekenisvol dat die verteller tot twee maal in hierdie verhaal die taal – in navolging van Camus – as vaderland sien (daar is ook ’n beeld waarin die taal in verband gebring word met die moeder, 3). Die belydenis dat die Afrikaanse taal “’n vaderland” is (40) word ook gemaak deur die ek-verteller Naas – weer eens met verskuldiging aan Camus – in die verhaal “Scenario: ’n oop party” in

Wolwedans: 'n soort revue (1973). In beide gevalle word die uitsprake oor Afrikaans as vaderland gemaak op partye wat plaasvind in 'n stedelike konteks weg van die plaasmilieu: die eerste in New York, die tweede in Kaapstad. Nadat die vader en die plaas prysgegee is in die soek na die self, word die self gevind in die “vaderland” van die taal en die kreatiewe skryf in daardie taal. In hierdie verhale word die vader deur 'n ek-verteller voorgehou as iemand wat in essensie onbekend en onkenbaar is. Slegs deur te skryf in die taal wat “vaderland” is of 'n skryn in die taal op te rig, kan die verlore vader momenteel teruggevind word. Die soeke na die vader – net soos die soeke na die self – bly egter dierend uitgelewer aan onbereikbaarheid.

Die vader as dekadent: die Markies-verhale uit *Wat bly oor van soene?* (1986)

Naas die biologiese vader kom daar ook ander soorte vaderfigure voor in Aucamp se oeuvre. Een hiervan is die Markies wat optree in 'n viertal verhale in die bundel *Wat bly oor van soene?* (1986), naamlik “In memoriam: Guy de Maupassant”, “Die Erica-versameling”, “Teen die Valsbaaikus” en “Die energie van rose”. Die Markies word in hierdie verhale voorgehou as die ek-verteller se leermeester op die gebied van die vertelkuns, menseverhoudings, die erotiek en veral ook die ontwikkeling van 'n dekadentistiese sensibiteit. Grobbelaar (1994:38) wys daarop dat sy naam dui op 'n verband met die Marquis de Sade, deur Mario Praz in *The Romantic Agony* die belangrikste voorloper van die dekadensie genoem. Sy verwys ook daarna dat sy dekadensie onderstreep word deur sy “bleek gesig” (69), sy “lang tande” (74) wat herinner aan Dracula en sy byna dierlike instelling op die erotiese. Verder bevind hy hom soos die egte dekadent in elkeen van die verhale in 'n sorgvuldig gestileerde en geëstetiseerde omgewing, of dit nou binnenshuis (69, 75, 87) of buitenshuis (74, 80) is. Indien 'n mens die nogal gewaagde interpretatiewe skuif maak om hierdie ek-verteller in verband te bring met die ek-verteller wat in ander verhale oor die vaderfiguur in die Aucamp-oeuvre optree, lyk dit asof die Markies as ouer man 'n vaderfiguur is wat die verteller inlei in 'n wêreld waarin die biologiese vader hom nie kan begelei nie (die wêreld van die kuns, die dekadensie, die homoërotiek). In elkeen van die verhale vertel die Markies aan die ek-verteller 'n verhaal wat deur middel van die aard, vertelkonteks, vertelproses en tegniek 'n les is in die kuns van storie vertel. Terselfdertyd verteenwoordig die inhoud van elkeen van die verhale 'n les in lewenservaring, veral in verband met die liefde en die homoërotiek. Al vier die verhale maak

gebruik van 'n raamvertelling waarin die ek-verteller 'n konteks skep waarbinne die Markies se vertelling dan ingebed word. Die oorgang na die Markies se vertelling word telkens met die volgende frases aangedui: “vertel die Markies” (69, 77,88) of “Die Markies skuif hom reg vir die storie” (81).

In die eerste verhaal, “In memoriam: Guy de Maupassant”, tree die Markies op as die ek-verteller se leermeester in die dekadentisme deur die sorgvuldige estetisering van die konteks waarbinne die verhaal aangebied word. Verder leer hy die ek-verteller bepaalde lesse in verband met die kuns van vertel, soos dat jy jou storie moet respekteer, dit nie moet begin vertel voordat jou gehoor gereed is nie, dat daar geen onderbrekings moet wees in jou aanbeweg op die klimaks nie (69) en dat jy versigtig moet wees vir moralisasie (72). Die geïmpliceerde vader-seun-verhouding tussen die Markies as leermeester en die ek-verteller as leerling vind 'n parallel in die ingebedde vertelling wat handel oor die verhouding tussen 'n ouer man wat skilder is en 'n jong man vir wie hy herhaaldelik as 'n Pierrot skilder. Die verhouding waarin die ouer en die jonger man wedersyds op mekaar teer, eindig wanneer die skilder sy jong Pierrot vermoor omdat hy hom nie volledig kan besit nie.

In “Die *Erica*-versameling” word die verhouding tussen die Markies en die ek-verteller 'n mentor-leerling-verhouding genoem, alhoewel daar op eg dekadentistiese wyse gesuggereer word dat dit spel eerder as erns is. Daar word gesê die Markies “was lus om vir laas mentor te wees en ek, sy gas, het sy dissipl gespeel” (74). Die ek-verteller speel naas dissipl ook die rol van lyfbediende op die Markies se bergklimtogte en kry in ruil daarvoor die geleentheid om na sy versameling erotiese skyfies te kyk (74-75). In hierdie geval word die ek-verteller dus onderrig in die kuns van die erotiese foto terwyl die Markies ook aforismes oor die kuns uitdeel, soos “'n Skrywer of kunstenaar wat die dekorum probeer handhaaf, verraai sy beroep” (77). Die ingebedde vertelling in hierdie geval handel oor die Markies se verhouding met die veel jonger Llewellyn waarin sy begeerte veral aangevuur is deur die onbereikbaarheid van die jonger man. Wanneer Llewellyn uiteindelik sy liefde vir die ouer man bely, stuur die Markies hom weg. Volgens die Markies teer 'n kunstenaar op “spanning, versperring, frustrasie” (79) en is die verhouding met Llewellyn uitgedien wanneer die spanning opgehef word deur sy beskikbaarheid. Hierdie verhaal waarin die ouer man teer op die energie van die jonger man se onbereikbaarheid herinner interessant genoeg aan die verhale waarin die ek-verteller se verhouding met sy biologiese vader en die skryf daarvoor teer op die gevoel van wedersydse onbereikbaarheid en onkenbaarheid.

“Teen die Valsbaaikus” sit die patroon van die voorafgaande twee verhale voort: die raamvertelling stel ’n sorgvuldig geëstetiseerde konteks daar en ver- wyl kortliks by uitsprake oor die kuns terwyl die Markies in die ingebede ver- telling verdere nuanses van die erotiese verhouding tussen ’n ouer en jonger man voorhou. In hierdie geval handel die verhaal oor die Markies se ontnug- tering wanneer hy homself sien deur die oë van ’n jong man by wie hy seks wil koop: “’n óú wellusteling ... berekend en selfsugtig, met geen reg op die Beloof- de Land nie” (86). Die wyse waarop hierdie verhaal sinspeel op die verskuiwing van die magsverhouding tussen ouer man wat geld het en die jonger man wat die begeerde liggaam het, herinner eweneens aan die verhale waarin die vader- seun-verhouding geteken word.

“Die energie van rose” handel oor die Markies se sterwensbed en die laaste verhaal wat hy aan die ek vertel. In hierdie geval gaan dit oor sy seksuele inisiasie deur Nig Melanie. Die verhaal eindig nie met die slot van die Markies se verhaal nie, maar wanneer die ek-verteller help om sy besittings op te ruim na sy dood. Hy vind ’n nota van die gegewe waarop die Markies sy oënskynlik eg outobiografiese verhaal oor Nig Melanie gebaseer het. Dit lei daartoe dat hy begin spekulêr oor die motivering vir die Markies se verhaal: was dit bloot ’n variasie op iemand anders se tema of wou hy deur die vertel van die storie ’n ervaring skep waarmee hy homself kon troos op sy sterfbed? Uit die elegante manier waarop die ek-verteller spekulêr oor die aard en sin van stories vertel (94), blyk dit dat die Markies suksesvol was met die onderrig van sy leerling: hy sal die tradisie van die dekadent kan voortsit.

Die subtiele raakpunte (wat berus op sowel verwantskappe as verskille) tussen die Markies-verhale en die verhale oor die verhouding tussen ’n seun en sy biologiese vader, maak die leser bewus van die feit dat die Markies ’n soort vaderfiguur is wat vir die ek-verteller waardevolle lewenslesse bied. Net soos die biologiese vader in die verhale in *Een somermiddag* vir sy seun Wimpie die eerste indirekte “lesse” in manlike seksualiteit gee deur aan hom die geweer te oor- handig, leer die Markies vir die ek-verteller belangrike lesse in manlike seksua- liteit deur sy verhale oor die komplikasies van bepaalde homoseksuele verhou- dings. Waar die biologiese vader-seun-verhouding meestal geplaas word binne ’n Stormbergse plaasomgewing, word die verhouding tussen die Markies en die ek-verteller geplaas in ’n stedelike en verestetiseerde milieu met dekadentistiese bowetone. Alhoewel daar nêrens sprake is van ’n seksuele verhouding tussen die Markies en die ek-verteller nie, suggereer die herhaalde fokus op verhou- dings tussen ouer en jonger mans in die Markies se verhale dat sowel die vader-

seun-verhouding as die mentor-leerling-verhouding erotiese tinte kan hê. Die gegewe kan nog verder gekompliseer word indien 'n mens die moontlikheid oorweeg dat die Markies 'n soort alter ego is van die ek-verteller en dat sowel die Markies as die verhale wat hy vertel 'n konstruksie is waardeur die ek-verteller homself by wyse van spreke in twee kan deel en kan reflekteer oor homself. Deur die skep van die Markies as alter ego sou die ek-verteller dus letterlik die vader-skepper van sy mentor én homself word, 'n interpretasieskuif wat afgronde van sy eie onder die leser se voete oopmaak.

Die vader as mentor-minnaar: die Karel-verhale uit *Gewis is alles net 'n grap* (1994)

Die mentor-leerling-verhouding wat reeds in die Markies-verhale ingevoer is, word nog meer eksplisiet ondersoek in die twee Karel-verhale uit die bundel *Gewis is alles net 'n grap* (1994), naamlik “Die verbleikte lêer” en “'n Piazzetta in privaatbesit”. Dit is veral die suggestie dat hierdie variant van die vader-seun-verhouding 'n erotiese snykant mag hê, wat in hierdie verhale verder uitgewerk word.

“Die verbleikte lêer” maak – net soos die Markies-verhale – gebruik van 'n raamverhaal waarbinne 'n ander verhaal ingebed is. In die raamverhaal vertel die ek-verteller dat hy tydens die ontruiming van sy woonstel afgekom het op 'n verhaal wat hy lank tevore geskryf het maar nooit gepubliseer het nie. Hy wys daarop dat die mentor-leerling-verhouding die tema van die ingebedde verhaal is en dat die verhaal destyds 'n bepaalde funksie moes vervul: “Ek wou iets besweer: 'n mentorskap wat deur my romantiese fantasie besoedel is” (84). “Die verbleikte lêer” is 'n verhaal wat sterk outobiografiese elemente bevat deurdat die ek-verteller in die opstel verwys na 'n opstel oor sy leerjongenskap onder die mentorskap van Ernst van Heerden wat hy onder die titel “Dubbelportret” in *Standpunte* gepubliseer het. So 'n opstel het inderdaad in die betrokke tydskrif onder die naam van Hennie Aucamp verskyn sodat 'n outobiografiese lesing van die teks gedeeltelik daardeur geregverdig word. Die outobiografiese spel word verder gevoer wanneer die ek-verteller uiteindelik die ingebedde verhaal oor mentorskap inlui met die woorde: “Hier dan, met weifeling aangebied, 'n verhaal uit 'n vergeelde lêer” (85). Die keuse van die woord “weifeling” in hierdie konteks is nie onskuldig nie. Dit is bekend dat Koos Prinsloo se verhaal “A Portrait of the Artist” in die bundel *Weifeling* van 1993 (dus 'n jaar voor dié van Aucamp gepubliseer) 'n toespeling is op die mentor-leerling-verhouding tussen

Aucamp as ouer skrywer en Prinsloo as jonger skrywer. Prinsloo begin trouens “A Portrait of the Artist” met ’n verwysing na die artikel “Dubbelportret” wat ook in “Die verbleikte lêer” ter sprake kom. Die gebruik van die woord “weifeling” laat die leser aanvanklik vermoed dat die Karel-karakter in hierdie twee verhale ’n toespeling op Prinsloo gaan wees, maar dit lyk eerder asof Aucamp hier steun op ’n ander ervaring van die mentor-leerling-verhouding. Interessant genoeg sluit sy ontginning van die potensieel erotiese inhoud van die mentor-leerling-verhouding wel aan by die wyse waarop Prinsloo sinspeel op die erotiese verwagtinge wat die ouer skrywer van die jonger skrywer het. Dit mag egter nuttig wees om in gedagte te hou dat Aucamp (1996:82) in sy dagboek-tekse *Gekaapte tyd* skryf dat hy tot einde November 1994 gewag het voordat hy *Weifeling* volledig gelees het.

Die ek-verteller in hierdie verhaal se insigte in verband met die mentor-leerling-verhouding stem sterk ooreen met Aucamp se uitsprake in die *Standpunte*-artikel. In laasgenoemde skryf Aucamp (1981a:12) dat die mentor-leerling-verhouding vergelyk kan word met die vader-seun-verhouding. Hierdie standpunt vertoon duidelike raakpunte met Harold Bloom (1973:8) se siening dat die verhouding tussen ’n digter en sy voorganger ’n vader-seun-verhouding is waarin die seun homself oedipaal moet losworstel van die vader. Bloom (1973:14-16) beweer verder dat die jonger digter in opstand kom teen die vader-digter deur sy werk “verkeerd” te lees en aan te pas op so ’n manier dat hy sy eie identiteit kan verwerf. Aucamp sluit hierby aan as hy skryf: “In sy beginjare, wanneer erkenning beperk en skaars is, kan dit maklik gebeur dat die leerling die mentor, maar ook ander gevestigde skrywers, as versperring tussen hom en sukses sien.” Hy haal D. H. Lawrence aan wat gesê het “dat die jonger skrywer bewustelik oorkrities is teenoor ouer skrywers, want met sy heftige demonstrasie teen die ou orde, verwerf hy selfvertroue.” Aucamp skryf verder: “Soos ’n slang wat van sy ou vel ontslae wil raak, só wil die leerling hom bevry van ’n ‘geleende’ identiteit.”

Aucamp (1981a:12) wys verder in sy *Standpunte*-artikel daarop dat die mentor-leerling-verhouding wat in wese ’n vader-seun-verhouding is, romantiese of seksuele ondertone kan ontwikkel: “Dié vader-seun-verhouding ontwikkel soms ‘bloedskendige’ ondertone omdat dit so intens en intiem is.” In “Die verbleikte lêer” verwys die ek-verteller daarna dat hy die mentorskap van Karel met sy “romantiese fantasie” (84) besoedel het en dat die gewer “’n parasiet” kan word wat emosioneel op sy ontvanger begin teer (85). Verder is hierdie verhaal se omskrywing van die mentor-leerling-verhouding byna ’n woordelike eggo

van die reeds aangehaalde insigte in Aucamp se *Standpunte*-artikel: “Ek weet dat hy my gaan verlaat. Nie amptelik of dramaties nie. En tog. Omdat hy móét. Dié dinge het ’n grafiek. Eers is daar bewondering. Dié raak spoedig aangevreet deur kritiek. Kritiek word wantroue, en later opstand. Want jý, die mentor, word ’n versperring tussen jou beskermling en onafhanklikheid” (85). Die ek-verteller gebruik ook dieselfde bron in verband met die mentor-leerling-verhouding as wat Aucamp in sy *Standpunte*-artikel aanhaal, naamlik *The Inner World of the Middle-Aged Man* deur Peter Chew. Die ingebedde verhaal beskryf die ouer man se worsteling met die wete dat Karel hom gaan verlaat en sy pynlike hunkering na hom terwyl hy op besoek in New York is. Hy beskryf hoedat hy “soms, lomp van smagting, letterlik ’n arm om sy figuur geslaan het” (86) en mettertyd besef het dat sy leerling onder sy greep moes uitbuk sodat hy sonder “emosionele of morele skuld” sy sukses kon geniet (86). ’n Vreemdeling wat hy ontmoet in die Museum of Modern Art verseker hom dat Karel sal terugkeer, hetsy as vriend of as kollega (90). Alhoewel die raamverhaal op ’n positiewe noot eindig, word dit in ’n mate weerspreek deur die terugkeer na die raamverhaal waarin die ek-verteller bevestig dat hy by die terugdink aan hierdie gegewe “opnuut strand” op die insig dat menslike verhoudings onbegryplik is.

In die volgende verhaal, “’n Piazzetta in privaatbesit”, word die verhouding tussen die ek-verteller en ’n jong man indirek vergelyk met die vader-seun-verhouding. Die ek-verteller verwys daarna dat die jong man hom vererg het wanneer hy hom sy “Piazzetta-seun” genoem het: “Hy was drie-en-twintig, en volgens hom lankal nie meer ’n seun nie; en nooit in enige stadium van ons vriendskap was hy my seun nie” (91). Alhoewel daar gesuggereer word dat die naam van hierdie jonger man toevallig Karel is (“ek noem hom maar Karel”, 91), is die verband met die karakter Karel in “Die verbleikte lêer” te opsigtelik om te ignoreer. Dit klink selfs asof hierdie verhaal ’n beskrywing is van die karakter Karel in “Die verbleikte lêer” se voorspelde terugkeer na die ek-verteller. Alhoewel daar nie in hierdie verhaal eksplisiet gepraat word van ’n mentor-leerling-verhouding nie, word daar tog verwys na “die kreatiewe gesprekke” van die gelukkige tyd in hulle verhouding (92). Daar word verder slegs gepraat van ’n vriendskap “met ’n sterk emosionele basis” wat die ek-verteller “as naïeweling, op méér laat hoop het: ’n kommunie van die vlees” (92). In die verhaal word daar vertel hoedat ’n duidelik ongelukkige en gekwelde Karel terugkeer om vir die ek-verteller te vra of hy dink dat hy verraad gepleeg het teenoor hom. Daar word ook vertel hoedat Karel die situasie so manipuleer dat die ek-verteller sy vrou en twee seuntjies ontmoet. Wanneer hulle van mekaar afskeid neem,

gebied Karel die seuntjies om die “oom” te soen, “behoorlik, armpies om die nek” (94). Dit besorg kennelik aan hom ’n gevoel van oorwinning: “Karel kan nie sy triomfantelike glimlag wegsteek nie. Hy het gewaag en gewen” (94). Die moment waarop die seuntjies die ek-verteller soen, is op verskillende vlakke betekenisvol. Dit kan gelees word as ’n manier waarop Karel die ek-verteller se homoseksuele begeerte na hom wil afspeel teen die heteroseksuele familie-opset waarbinne die ek-verteller as ouer man die seuntjies se oupa of oom sou kon wees. Deur dié besondere situasie word die ouer man gedwing om homself op verskillende en teenstrydige maniere te sien: as vaderfiguur met sy “seun” Karel en sy “kleinseuns”; as toenmalige verliefde wie se romantiese begeerte na Karel op byna perverse manier geëggo word deur die soen van die twee seuntjies (in “Die verbleikte lêer” droom hy dat Karel hom soen, 87). Dat hierdie insig hom diep ontstel, blyk wanneer die ek-verteller sê: “Soms is ’n mens jou wel deeglik bewus van keerpunte in jou lewe. Wanneer ek die kind neersit op die grond, aan die koeltekant van die motor, is ek effens duiselig” (94). Hierdie verhaal ondersoek dus veral die implikasies van ’n romantisering of erotisering van die mentor-leerling-verhouding wat op sy beurt teruggevoer kan word na die vader-seun-verhouding.

Die vader as voorganger in die literêre tradisie: die Prof Libby-verhale uit *Gewis is alles net ’n grap* (1994)

Die twee verhale in *Gewis is alles net ’n grap* (1994) waarin Prof Libby figureer, kan eweneens gelees word as ’n toespeeling op die vader-seun-verhouding. In *The Anxiety of Influence* brei Bloom (1973:95) sy teorie oor die oedipale stryd tussen die digterlike vader en sy seun asook die mislees van die vader-voorganger uit om die (poësie-)kritikus in te sluit en formuleer hy ’n manifest vir wat hy noem ’n “antithetical criticism” waarin hy daarop wys dat die kritikus van die digter verskil in dié sin dat hy meer ouers het: “His precursors are poets and critics”. Die vader-seun-verhouding manifesteer in hierdie verhale as ’n konflik tussen ’n jong letterkundige wat deel uitmaak van ’n nuwe literêre tradisie (Prof Libby) en ’n ouer skrywer wat deel uitmaak van ’n ouer tradisie (Aucamp). Alhoewel die verhale eintlik handel oor Prof Libby se ongelukkige liefdesverhoudings, lyk dit asof die konflik tussen die nuwe en die ou tradisies die kruisvorm van die verhale.

Prof Libby word in “Die letzte Lieder-kompetisie” aan die leser voorgestel as ’n universiteitsdosent, waarskynlik in die Afrikaanse letterkunde. Hy hou

byvoorbeeld lesings voor die Afrikaanse Letterkunde-vereniging (52) en voor 'n studiegroep by GRAU ('n kombinasie van die Genootskap van Regte Afrikaners en die Randse Afrikaanse Universiteit). Dit word duidelik gemaak dat hy gesien kan word as verteenwoordigend van 'n "jonger" groep wat min erg het aan die verheerliking van die Afrikaanse literêre tradisie en eerder bande onderhou met "die digters van die townships en die suburbs" (52). Sy lesing by GRAU handel oor "Die narsissisme van nostalgie" en in sy beplanning neem hy hom voor om kritiese uitsprake te maak oor die "valse profete, die bliksemse estete" wat mense wil teruglei na die "doodlooppaadjes" van die verlede (53). Hy word na die tyd genader deur 'n rooikopstudent wat hom vertel dat sy moeder (wat saam met Prof Libby op skool was) dood is in 'n bomontploffing op die stasie. Die student se opmerking bring die spanning tussen Prof Libby se politieke simpatieë met die onderdrukte van apartheid en die meer konserwatiewe politiek van sy teenstanders na vore: "Ook witmense het 'n verantwoordelikheid teenoor hul dodes, weet u?" (56). Prof Libby se subversiewe houding teenoor die Afrikaanse literêre tradisie word nog meer eksplisiet gemaak wanneer hy in hierdie verhaal voorgestel word as iemand wat Afrikaanse skrywers "ontmasker en afmaai" (56). "Wat van die lewendes, just for the hell of it? Eybers? Maar wag, daar is darem haar vers oor Biko. Stockenström? Schoeman? 'Maai die hoogste are af', het daardie ou in Zaïre gesê, 'as jy 'n kultuur gou in sy moer in wil stuur'" (56), dink hy.

Aucamp word in die slot van die verhaal ingevoer om as verteenwoordiger van die ouer tradisie Prof Libby se teenspeler te wees. Prof Libby verwy's smalend daarna dat Aucamp meen Della Casa is die beste vertolker van die "Vier letzte Lieder" terwyl hy self meen dat dit tussen Gundula Janowitz en Jessye Norman lê (57). Dit is duidelik dat hy Aucamp verouderd en agterhaald vind: "Wanneer gaan daardie ou troglodiet uit die Stormberge terugklim in sy molteno-bedding? Sy feite is verkeerd en sy romantiek verouderd. Hy staan in die pad van ons jonges. En God, wanneer gaan die geswymel en geteem oor die Boer, sy Taal en sy Kultuur dan nou end kry? (By elke hoofletter krul Libby se bolip met gepaste veragting.)" (57). Die feit dat die verhaal "Die letzte Lieder-kompetisie" heet, suggereer dat die verskil van opinie oor die beste vertolker van die "Vier letzte Lieder" meer as net 'n oppervlakkige meningsverskil is. Die woord "kompetisie" suggereer dat hierdie verhaal gelees kan word as 'n manifestasie van die stryd tussen die jonger geslag (Prof Libby met sy kritiese blik op die Afrikaanse tradisie en sy simpatieë met onderdrukte) en die ouer geslag (die gevestigde Afrikaanse skrywers waarvan Aucamp verteenwoordigend is). Ook Bloom

gebruik die diskoers van stryd, konflik en kompetisie om die verhouding tussen voorgangers en opvolgers in die literêre tradisie te beskryf. In die slot van die verhaal word die skaal geswaai in die rigting van Prof Libby se teenstanders wanneer hy besef dat hy self nie danig jonk is nie.

In die daaropvolgende verhaal, “Lente is traag vanjaar”, ontstaan daar ’n verhouding tussen Prof Libby en die rooikopstudent Wynand wat hom ná die GRAU-lesing gekonfronteer het. Ook in hierdie verhaal word daar beklemtoon dat Prof Libby ’n ondermyner is van die tradisie van sy vaders en voorgangers in die Afrikaanse lettere. Wanneer sy dokter hom vermaan oor sy onverstandige leefwyse, lees ons: “Ek het nie ’n shrink nodig vir ’n diagnose nie, dink Libby opstandig. Ek is basies ’n vadermoordenaar” (60). Net soos in die vorige verhaal word Aucamp ingevoer as verteenwoordiger van dit wat vir Prof Libby ’n uitgediende tradisie is. Wanneer hy byvoorbeeld emosionele cliché-taal gebruik in verband met sy liefdesverhouding dink hy by homself: “Watter soort taaltjie praat ek nou? Sels jou Aucamp-tipe sal hom nie van soveel pseudo-literatuur bedien nie” (62). Wanneer Prof Libby kritiek uitspreek op bepaalde sentimente in ’n opstel van Wynand, reageer laasgenoemde deur Prof Libby aan te rand (64). In sy neurotiese wag op Wynand om terug te keer, dink Prof Libby dat hy hom tog in sy jong minnaar se denkwêreld moet inleef deur Gustav Preller, Jaap Steyn, Langenhoven en Van Wyk Louw te herlees sodat hy hom uiteindelik op die “valshede van sy modelle” kan wys (65). Die verhaal eindig met die vernedering van Prof Libby wanneer Wynand terugkeer met ’n swanger meisie aan sy arm (66).

Bloom se antitetiese model van die literêre tradisie waarin die voorganger in ’n oedipale stryd “vermoor” word deur sy opvolger kan ook op hierdie verhaal van toepassing gemaak word. Prof Libby is die jong kritikus wat moet afreken met ’n ouer tradisie om sy eie identiteit te verwerf. Dit doen hy deur krities te staan teenoor die nostalgie na die verlede, deur sy ondermyning van die Afrikaanse literêre tradisie en sy ontmaskering van ouer Afrikaanse skrywers. Die ouer geslag word in beide hierdie verhale verteenwoordig deur Aucamp wat deur Prof Libby as uitgedien voorgelou word. Die boeiende van hierdie gegewe is dat die verhaal waarin die konflik tussen die seuns en die vaders van die Afrikaanse literêre tradisie uitgebeeld word, deur Aucamp geskryf word wat homself in hierdie verhaal voorhou as een van die ouer geslag. As outeur van die verhaal het hy ’n bepaalde voordeel in die volvoering van die stryd: hy is die een wat kan bepaal hoe sy “teenstander”, Prof Libby, daar uitsien. Op hierdie manier kan hy as vaderfiguur in die literêre tradisie vir Prof Libby as subver-

siewe seun die stryd aansê en die self-erkende “vadermoordenaar” vernietig deur die wyse waarop hy hom uitbeeld. Alhoewel die gebeure vanuit Prof Libby se perspektief weergegee word, is dit opvallend dat hy in beide hierdie verhale as kwesbaar en verslae uitgebeeld word. In die eerste verhaal raak hy pynlik bewus van die feit dat hy nie meer jonk is nie en in die tweede verhaal word hy verneder deur die student op wie hy verlief raak. In beide hierdie verhale vervul sowel die outeur Aucamp wat die verhaal geskryf het, as die karakter Aucamp in die verhaal die rol van ’n vaderfiguur en word die vadermoord as ’t ware “omgedraai” deur die vernedering van die opvolger Prof Libby.

Die rede vir die felheid van die aanslag op Prof Libby kan dalk gevind word in die feit dat sy ondermyning van die taal vir Aucamp (sowel outeur as karakter) neerkom op ’n tweede “vadermoord”: Prof Libby se ondermyning van sy literêre voorgangers is die eerste vadermoord; die ondermyning van die taal waarin ’n voorganger soos Aucamp (weer eens sowel outeur as karakter) skuilgaan na sy eie “moord” op die biologiese vader, is die tweede vadermoord. Dit kan dan die striemende reaksie op Prof Libby verklaar.

Slotopmerking

’n Ondersoek van die Aucamp se kortverhale toon dus dat die vader-seun-verhouding ’n besonder boeiende gegewe is en dat hy hom veral bemoei met die uitbeelding van die biologiese vader en die mentor-vader. Die biologiese vader verteenwoordig meestal ’n sterk tradisionele manlike tradisie waarvan die sentrale figuur in die verhale gedwing voel om weg te breek al lei die verset tot gevoelens van skuld. Die wegbreek van die biologiese vader lei tot ’n soort vervreemding waardeur die Pa vir die seun ’n onbereikbare vreemdeling word wat herhaaldelik opgesoek word in die *vaderland* van die taal. Die ondersoek van die vader-seun-verhouding word dan met boeiende resultate verder gevoer in die fokus op die verhouding tussen leermeester en leerling, mentor en leerling, voorganger en opvolger. Die mentor-vader verskil enersyds van die biologiese vader deurdat hy toegang kan gee tot ’n wêreld waarheen die biologiese vader nie die sentrale figuur kan begelei nie. Andersyds word die oorspronklike vader-seun-verhouding in sommige van hierdie verhale omgekeer in dié sin dat die seun nou die vader word teen wie sy leerlinge en opvolgens hulle moet verset. Deur sy konsekwente en volgehoue ondersoek van hierdie gegewe lewer Aucamp nie net verbysterende insigte in die kompleksiteit van hierdie verhoudings nie, maar lê hy ook die basis vir jonger skrywers om op hulle beurt met hom in geding te tree.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1963. *Een somermiddag*. Kaapstad/Pretoria: HAUM.
- 1965. *Die hartseerwals*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
 - 1972. *Die hartseerwals*. Johannesburg: Perskor.
 - 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe.
 - 1970. *'n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1971. (red.). *'n Baksel in die more: boerestories uit die Stormberge*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1972. *Hongerblom*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1973. *Wolwedans: 'n soort revue*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1976. *Dooierus*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1978. *Enkelvlug*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1981a. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1981b. Dubbelportret. In *Standpunte* 34(2) Maart 1981:11-16.
 - 1986. *Wat bly oor van soene?* Kaapstad: Tafelberg.
 - 1992. *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1994. *Gewis is alles net 'n grap*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996. *Gekaapte tyd: 'n kladboek September 1994-Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2001. *Bly te kenne: 'n bundel portrette*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1979. Inleiding. In Aucamp, Hennie. *In een kraal: 'n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp saamgestel en ingelei deur Elize Botha*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Du Toit, P. A. 1982. Hennie Aucamp. In: Nienaber, P. J. (red.) *Perspektief en profiel* (vyfde uitgawe). Johannesburg: Perskor:699-709.
- Du Toit, P. A. 1998. Hennie Aucamp. In: Van Coller, H. P (red.). *Perspektief en profiel. Deel 1*. Pretoria: J. L. van Schaik: 219-231.
- Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Prinsloo, Koos. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Prinsloo, Koos. 1987. *Die hemel help ons*. Emmarentia: Taurus.
- Prinsloo, Koos. 1993. *Weifeling*. Emmarentia: Hond.

Erotiek in die digkuns van Hennie Aucamp

Die erotiek vorm dikwels die grondslag van die kortverhale, dramas, essays, kabarette, gedigte, fabels en aforismes wat Hennie Aucamp tot dusver geskryf het in sy lang en geseënde loopbaan as skrywer. In sy reeds klassieke kortverhaal “Vir vier stemme” uit *Volmink* (1981) is die erotiek en die mens se hunkering na liefde die sentrale gegewe waaromheen die vertelling gewef word. Ook in die vier Markies-verhale in die derde afdeling van *Wat bly oor van soene?* (1986a) is seksualiteit die impuls wat die karakters na mekaar laat uitreik, maar wanneer erotiek omslaan in wellus word dit ’n koors, “’n binnevuur wat verteer” (“Teen die Valsbaaikus”, Aucamp 1986a:81). In die Markies-verhale word die skrywer se hartstog vir stories verder voorgestel as ’n intens erotiese hunkering (Aucamp 1986a:77, 94) wat soms dreig om die perke van fatsoen en moraal te oorskry.

Die erotiek kondisioneer dus die mens in sy behoefte om sy eensaamheid te deurbreek en dit begelei ook die kunstenaar in sy kreatiewe omgang met sy medium, maar weens die wilde, irrasionele aard van die erotiek kan dit sowel die liefde as die kuns laat ontspoor en die betrokkenes in die afgrond lei. In die openingsgedig van *Hittegolf* (Aucamp 2002a), “Die beeldhouer en sy Muse”, word die beeldhouer Rodin enersyds voorgestel as ’n kunstenaar wat danksy die erotiese nabyheid van sy Muse sy kreatiwiteit tot uiting kan bring: “ek, Rodin, sál verlos, deur my Muse gelei / wat nakend haar naaktheid teen myne aanvly”. Rodin se ekstatische ervaring van die skeppingsproses word in die slotreël van die sonnet gekwalifiseer met die konstatering dat skepping “onrus, barbaars en heftig” is. Die erotiek van die kreatiewe proses is nie keurig en netjies nie. Dit is ’n drif wat ook kan afbreek en vernietig met “assault waves of crushing delight” soos dit lui in die motto uit Euripides se *Hippolitos* waarmee Aucamp sy bundel begin.

Hittegolf, Aucamp se bundel wulpse sonnette, is deur die kritici met groot waardering ontvang (sien De Wet 2002; Hugo 2002; Snyman 2002; Visagie 2002) en verteenwoordig ’n hoogtepunt in sy volgehoue verkenning van die erotiek. Aucamp (2003a:86) is tereg van mening dat hy met sy sonnette in

Hittegolf iets “van die geskakeerdheid en verwickeldheid van erotiek kon laat sien” terwyl hy sy kabarettetekste en chansons ietwat geringskattend beskryf as erotiek van die “common garden variety”. Hy gee nietemin toe dat sy bemoeienis met die kabaret en die chanson hom uiteindelik gelei het tot die meer gesofistikeerde erotiek in *Hittegolf*. In hierdie beskouing van die erotiek in Aucamp se digkuns word al sy digterlike tekste in oënskou geneem met inbegrip van sy liedtekste. Myns insiens verkry Aucamp se erotiek groter trefkrag indien dit binne die formaat van die korter teks (die gedig, die chanson, die aforisme) aangebied word. Die korter teks is ’n getrouer mimeese van die skielike, verrassende en dikwels kortstondige ontbloting van liggaamsdele in die erotiese spel, ’n aspek van die erotiek wat gereeld terugkeer in Aucamp se digkuns. Ook vir Georges Bataille (1962:25) is die poësie by uitstek geskik om die erotiese ervaring tot uitdrukking te bring aangesien dit dieselfde doelwit as die erotiek nastreef, naamlik die versmelting van afsonderlike elemente in die soektog na kontinuïteit:

Poetry leads to the same place as all forms of eroticism – to the blending and fusion of separate objects. It leads us to eternity, it leads us to death, and through death to continuity. Poetry is eternity; the sun matched with the sea.

Erotiek en dekadentisme

Daar is al uitvoerig geskryf oor die rol van die dekadentisme in Aucamp se werk (sien veral Grobbelaar 1991, 1994) en ’n beskouing van die erotiek in sy digkuns moet noodwendig oorweging skenk aan die invloed van die dekadentisme, al is die *fin de siècle*-literatuur sekerlik nie die enigste voedingsbron van Aucamp se erotiek nie. Jaap Goedegebuure (1987:10) se opmerking dat die dekadentisme ’n periodeverskynsel in die kunste was wat reeds teen 1914 tot ’n einde gekom het, moet ook in die geval van Aucamp verreken word: eietydse skrywers wat aansluiting soek by die dekadentisme reik immers van oor ’n afstand terug na ’n vorige era. Volgens Goedegebuure (1987:157) wend eietydse “dekadente” skrywers hulle tot ’n *camp*-agtige, postmodernistiese pastiche en parafrasering van literêre verskynsels uit die *fin de siècle*. Hulle werk besit nie dieselfde rewolusionêre inhoud as die publikasies van dekadente soos Baudelaire, Oscar Wilde, Louis Couperus en, in Suid-Afrika, Eugène N. Marais nie.

By Aucamp is daar soms tekens van ’n ironiese en soms *camp*-agtige omgang met artistieke verskynsels uit die verlede. Dit is nietemin duidelik dat

sy belangstelling in die dekadentisme voortspruit uit 'n lewensbeskoulike aangesig tot die dekadente skoonheidsideaal waarvolgens die kuns nie ondergeskik mag wees aan sosiale imperatiewe nie; estetiese oorwegings word eerste gestel (sien Steen 1985:10, 11). Aucamp staan egter nie onverskillig teenoor die samelewing waarvan hy deel is nie. Hy wys daarop dat hy die dekadente opvatting onderskryf dat “die estetiese en die etiese ondeelbaar een is” en dat die kuns uiteindelik moreel veranker moet wees (Aucamp 2003a:102). Die dekadente skrywers se besinning oor die sogenaamde aftakeling, verval en ondergang van die taal en die beskawing aan die einde van die negentiende eeu (sien Van Buuren 1985:40-45) vind ook weerklank in Aucamp se pessimisme oor die stand van taal en kultuur in Suid-Afrika soos verwoord in sy onlangse egotekste, spesifiek *Gekaapte tyd* (1996a) en *In die vroege* (2003a).

In *Hennie Aucamp as dekadent* identifiseer Mardelene Grobbelaar (1994: 92-106) enkele dekadente verskynsels in Aucamp se prosa wat verband hou met die erotiek, naamlik seksuele perversiteit (onder meer homoseksualiteit, biseksualiteit, androginie) en enkele ander afwykende seksuele praktyke soos sadisme, masochisme, nekrofilie, voyeurisme en narcissisme. Hierdie erotiese verskynsels duik ook op in Aucamp se digkuns. Die erotiek in sy liedtekste en gedigte staan dikwels in die teken van 'n dekadente kunsmatigheid wat die konvensionele uitdrukkings van seksualiteit ondermyn.

In die liedteks “Prins Raka ruk en rol” uit *Die lewe is 'n grenshotel* (1977) word Elvis Presley herdenk met 'n beskrywing van 'n rocksanger wat tydens 'n konsert sy vroulike gehoor seksueel oprui. Die kunsmatige oorheers egter die belofte van rou seksualiteit wat onder meer opgeroep word deur die verwysing na N. P. van Wyk Louw se *Raka* (1941) waarin die vroue se seksuele drifte uitgelok word na hulle kennismaking met die dierlike Raka. Anders as in die geval van Louw se *Raka*, is Aucamp se gekunstelde Prins Raka nie 'n dom primordiale wese nie. Hy is “besmet” deur kultuur net soos die Raka in Aucamp se aforisme uit *Pluk die dag*: “En uiteindelik gaan ook Raka besmet raak deur kultuur. Hy sal 'n potskerf optel en grom: ‘A, 'n vroeë Esias Bosch” (Aucamp 1994a:48). In “Prins Raka ruk en rol” is die sanger afgesny van die vroue in die gehoor: sy erotiese spel is bowenal toegespits op die kollig wat sy dye “soek” en hy “vergryp hom aan 'n snaar” van sy kitaar sodat die tevergeefs hunkerende vroue later sy bont kitaar beny en dit uiteindelik wil vervloek. Die refrein haal 'n les uit Prins Raka se egosentriese (byna narcissistiese) seksualiteit:

Die lewe is 'n speeltoneel
maar amateurs verknoei hul deel
Bely die been, beken die dy
en trek jou dan blasé opsy

Die stelling dat die lewe 'n speeltoneel is, sluit aan by die dekadente se verheerliking van die artifiisiële bo die natuurlike. Die illusie is belangriker as die onverwerkte realiteit. So ook moet die seksspel by voorkeur 'n afstand handhaaf van die rou materialiteit van seks. Wanneer daar uitdrukking aan seksualiteit gegee word, moet dit verder nie lei tot enige emosionele betrokkenheid nie. Die egosentriese dekadent trek hom “blasé opsy” van sy medemens en keer terug na sy bestaan as 'n ongebonde individu. So ook leer die Markies de Sade sy “swoel noviete” in die sonnet “Die matisis van verleiding” (*Hittegolf*) dat die “emosies moet uit” aangesien seks slegs “uit die Kop” bedien moet word. Pyn as deel van die sadomasochistiese seksspel word die middel om enige emosionele betrokkenheid by die seksdaad te oorkom.

In *Teen latenstyd* (1987) word die seksuele perversiteit wat uiting gee aan 'n dekadente sensibiteit onder meer vasgevang in die liriek “Punk-parade of Radical chic”. In hierdie teks put die modeontwerper Düvel van der Helle inspirasie uit kulturele randverskynsels. By “hoere en hulle pëlle” soek hy “na inspirasie / vir elke seksreaksie” en kom dan vorendag met modeskeppings wat beskryf word as “iets giftig pers / soos in: pervers”. Die erotiese kleur pers word soms met die dekadente tradisie geassosieer (Grobelaar 1994:66) en word hier boonop in verband gebring met gif en perversiteit. Dit wil voorkom asof die diaboliese modeontwerper in sy strewe na die estetika van 'n dekadente “anti-maatskappy” 'n essensie van boosheid distilleer uit sy reeds aangetaste inspirasiebron, naamlik prostitusie. Met hierdie liriek sinjaleer Aucamp 'n ironiese afstand tot die dekadentisme deur die kritiese toon wat aangeneem word in die refrein:

Düvel van der Helle
is anti-maatskappy –
maar o, so chic
die politiek
van Düvel van der Helle

In die slotrefrein word die woord “chic” wat die aard van sy politiek omskryf, boonop vervang met die woorde: “o, so siek, siek, siek”. Die ontwerper se model-

le, die sprekers in die liedteks, is skepties oor die waarde van sy dekadente skepings. Hulle kritiek suggereer dat ook Aucamp hom nie altyd wil voordoen as 'n belydende dekadent nie, maar eerder as 'n vryblywende kunstenaar uit 'n later era wat soms aansluiting soek by die dekadentisme. Daarby behou hy hom die reg voor om die dekadentisme ook op 'n koel en kritiese manier te beskou.

In 'n besinning oor die dekadente inslag van sy werk merk Aucamp (2003a: 136) op: “Dit is helaas so dat ons kyk na dinge, of dit nou 'n natuur- of 'n straat-toneel is, 'n skildery of 'n rolprent, vroeg in ons lewens sy paradyslike onskuld verloor. Die oog raak algaande ‘opgevoed’, maar helaas ook gekondisioneer”. Aucamp se bundel kwatryne, *Koerier* (1999a), bevat onder meer 'n aantal verse oor die natuur waarin die fokalisator se “dwalende” oog soms elemente uit die natuur erotiseer. Hierdie proses is veral duidelik in die voortreflike “Karoo-hooglied”:

Só raak 'n landskap ingelyf:
twee tepelberge teen die lug verstyf;
dan laer, waar die vlakke oopvou en ontbloot,
swart ghwarriebosse langs 'n sloot.

Die woord “ingelyf” dui op die proses waardeur die landskap geërotiseer word. Die eggo van die meer volkse woord “lyf” (teenoor die meer formele “liggaam”) plaas die erotiek onmiddellik op die voorgrond. Die woord “ingelyf” verwys egter ook na die gedeeltelike ontkenning van die landskap deur die dekadente fokalisator wat verkies om die landskap juis nie in natuurlike terme te beskryf nie, maar eerder in menslik-erotiese terme. Trouens, die kwatryn word 'n demonstrasie van hoe die natuur geannekseer of “ingelyf” kan word by 'n erotiese diskoers. Die erotisering van die landskap blyk verder uit die opmerking dat die tepelberge “verstyf” het, met ander woorde oënskynlik seksueel gestimuleer is. Die werkwoorde “oopvou” en “ontbloot” dui op handeling wat dikwels tydens die liefdespel uitgevoer word. Die swart ghwarriebosse, wat herinner aan skaamhare, word eerste ontbloot en oopgevou, maar die ontbloting bereik eers werklik 'n hoogtepunt met die slotwoord in die kwatryn, “sloot”, wat in 'n volkse konteks na die vroulike geslagsorgaan kan verwys.

Oor die duine van Sossusvlei merk die spreker op: “die ligroos welwing van hul naaktheid / laat sluwe menslikheid ontplooi” (“Sossusvlei” in *Koerier*). Die natuur word hier nie net geërotiseer nie, maar word daarvan verdink dat dit 'n sluwe verleier is. Die “kyker” word klaarblyklik die “prooi” (reël 2 van “Sossusvlei”) van die wellustige duine hoewel die leser besef dat die erotiese situasie tog sy oorsprong by die menslike waarnemer en sy erotiese verbeelding het.

“Prediker met ’n narrekap”: erotiek, moraliteit en die sewe doodsondes

Volgens Jaap Goedegebuure (1987:8) is die dekadente die grootste moraliste, al lewer hulle dan ook blyke van ’n aweregse belangstelling in moraliteit. Die dekadente se geloof in die kwaad as lewensbeginsel bevestig by verstek aan hulle dat die goeie ook bestaan. In ’n aforisme verduidelik Aucamp (1994a:20) die onderlinge afhanklikheid van goed en kwaad soos volg: “Die slang definieer die paradys; die paradys verduidelik die slang”. Die ongemaklike besef dat goed en kwaad saam bestaan, lei tot ’n sekere ambivalensie in die dekadente literatuur wat tot uitdrukking kom in teenstellings soos “siek teenoor gesond” en “amoreel teenoor implisiet moraliserend” (Goedegebuure 1987:27).

’n Opvallende strukturele beginsel in Aucamp se erotiese digkuns is die teenstelling wat hy by herhaling ontwikkel rondom die seksuele moraal: ’n spanningsverhouding ontwikkel tussen enersyds die verlokking van seksuele oordaad en andersyds die wenslikheid van ’n kuis lewenshouding. Soms word daar ten gunste van kuisheid beslis, maar die hunkering na erotiese genot gee meer gereeld die deurslag. Die slotgedig in *Hittegolf*, “Marmer en vlees”, is byvoorbeeld ’n pleidooi ten gunste van die *carpe diem*-filosofie: “O gryp, o geniet, voor vlees verwelk, / en peesters plooi tot moeë kelk”. Hierdie oproep tot seksuele oorgawe volg na ’n aantal sonnette waarin die verval van die seksuele moraal betreur word, naamlik “Manslag” waarin die liggaamlike plesier onverbiddelek nagejaag word in ’n gay-stoombad asook “Stad op hitte” wat die afwesigheid van morele besinning in Kaapstad betreur: “Seks raak ontdaan van romantiek / – dis instoot sonder voorbehoud”.

Die spanning wat ontstaan weens die teenstelling tussen die strewe na genot en sy teenhanger, die gebiedende wenslikheid van soberheid en kuisheid, word in die liedteks “Lekker is ’n vinger lank” uit *Teen latenstyd* (1987) beskou as ’n voorwaarde vir ’n volle waardering van alles wat “lekker” is. Die liedteks gee te kenne dat “lekker” eers ’n teenbeeld moet hê voordat dit hoegenaamd as genotvol ervaar kan word:

Of moet hy sy kontras hê?
Lê hierin juis sy waarde?
Dan het ons, tussen swaarkry,
ons hemel reeds op aarde!

Aucamp se moraliserende benadering tot die erotiek is veral opvallend in sy kabarettetekste. Hy beskryf die kabaretskrywer as “’n vermomde moralis, ’n prediker met ’n narrekap” (Aucamp 1994b:94). Hy vind verder aansluiting by die skilder Paul Cadmus se oortuiging dat die kunstenaar, spesifiek die kabaretskrywer as proteskunstenaar, immorele elemente by sy werk kan inkorporeer in die nastrewing van ’n morele doelwit, “naamlik om beter sosiale omstandighede te probeer skep” (Aucamp 1994b:100). In die inleiding tot sy bloemlesing van prosatekste oor die sewe doodsondes, *Sewe sondes, nee meer*, stel Aucamp (1995: 9) dit onomwonde dat die morele en intellektuele stimulering van sy lesers een van die doelwitte is wat hy met die bundel wil bereik.

Aucamp se moraliteitspel, *Van hoogmoed tot traagheid* (1996b), vertoon sterk ooreenkomste met ’n kabarettteks omdat daar onder meer soveel klem op moraliteit gelê word in hierdie speelse teks oor die sewe doodsondes. In *Van hoogmoed tot traagheid* verskyn die erotiek in die gedaante van wellus, een van die doodsondes wat ’n sentrale plek in dié moraliteitspel inneem. In ’n beskouing van representasies van die doodsondes in religieuse en artistieke tekste wys Aucamp (1995:17) daarop dat die doodsondes selde in isolasie voorkom. So ook geniet wellus as doodsonde in *Van hoogmoed tot traagheid* die “geselskap” van die ander doodsondes, spesifiek vraatsug, traagheid en selfs hebsug. In die afdeling oor vraatsug is dit byvoorbeeld opvallend dat wellus betrek word om vraatsug as doodsonde sterker in reliëf te plaas: in die versverhaal, “Die aanval”, verkrag en verorber ’n vraatsugtige, kannibalistiese egpaar ’n jong kelner na die uitgebreide maaltyd wat hy aan hulle voorgesit het.

Die afdeling oor wellus begin met ’n liedteks, “Die Hartstog Boulevard”, waarvan ’n vroeër weergawe reeds in Aucamp se kabarettteks *Slegs vir almal* (1986b) verskyn het. “Die Hartstog Boulevard” weerklink in die latere “Straatbank, Esplanade” (2002b) waarin Aucamp net soos in sy vroeër teks ook oor prostitute en ander moreel gemarginaliseerdes skryf. In die slot van die Esplanade-gedig beskou die spreker die grys kleur van die see as ’n versinnebeelding van sy melancholie oor die sedelike verwildering om hom in Seepunt: “Ek vat my boeke en skryfgoed: / die see lyk vanaand soos lood”.

In “Die Hartstog Boulevard” word die ellende van prostitute en hulle kliënte teen mekaar opgeweeg sodat dit onduidelik word watter party die werklike slagoffer is: “maar wie is die rowers / en wie is die prooi?” Die ouer kliënte smag na die jeugdige skoonheid van die “jonges” en hoop tevergeefs om ’n bietjie liefde by hulle te vind terwyl die jong prostitute verneder voel deur die “oues” wat hulle geld aanbied in ruil vir seksuele gunste. Die moralistiese inslag

van “Die Hartstog Boulevard” bring mee dat die erotiek gestroop word van enige speelse liggaamlike genot. Die “oues” se liggaamsdele word byvoorbeeld beskryf as “verskrompelde offers / wat niemand behaag”. Die spreker is egter ’n simpattieke moralis wat sensitief is vir die pyn van albei partye. Sowel die “oues” as die “jonges” word beskryf as mense “wat apart of tesaam deur behoefte geknou is” – geknou deur ’n behoefte aan geld of ’n behoefte aan menslike warmte.

Dit is moontlik dat Aucamp in *Van hoogmoed tot traagheid* die slotstrofe van “Die Hartstog Boulevard” gewysig het van die oorspronklike weergawe in *Slegs vir almal* om te voldoen aan die eise van die moraliteitspel. Die gewysigde slotstrofe is sowel ’n eksplisiet moralistiese veroordeling van die slopende effek wat prostitusie op al die betrokkenes het as ’n pleidooi tot die lesers, oftewel die gehoor, om nie die wellustiges te sterk te veroordeel nie:

O, die Hartstog Boulevard
– ’n waaghalsige Weg –
is breed vir die omgang
en jammerlik sleg:
maar wie is regskaap
en volkome normaal –
wil ú nou die Perk stel
én: ook nog die Paal?

As ’n toespeeling op die feit dat wellus ’n doodsonde is, word die Hartstog Boulevard implisiet vergelyk met die Breë Weg – vergelyk die woorde “breed vir die omgang” – wat die sondaars na dood en verdoemenis lei teenoor die Smal Weg wat die kinders van God na die hemel voer. Die prostitusie op die Hartstog Boulevard word veroordeel as “sleg”, maar tog word hierdie veroordelende woord gekwalifiseer met die bywoord “jammerlik” waardeur die meegevoel van die spreker uitgedruk word. Hy moedig die lesers aan om eers die balk in eie oog raak te sien wanneer hy vra wie volkome normaal en regskaap is. In die slotreëls word die lesers direk aangespreek: as lede van die breër samelewing word hulle daarvan verdink dat hulle diegene is wat moraliserend optree deur perk en paal te stel aan seksuele aktiwiteite. Die moraliserende spreker staan ten slotte terug van sy eie sedes en identifiseer die lesers as die ware moraliste wat dit vermoedelik sal waag om genadelose oordele te fel.

Die slotreël bring die erotiek terug in die teks met die woord “Paal” wat hier waarskynlik ’n sinspeeling op die penis is. Die lesers word op ’n verholde

manier daarvan beskuldig dat hulle bepaal watter soort seksuele begeerte vir die “Paal” of penis veroorloof is. Die vraag na wie “volkome normaal” is, is reeds ’n voorbereiding vir hierdie verwysing na die taboewaarde van homoseksuele begeerte in die samelewing. Die spreker wat reeds vroeg in “Die Hartstog Boulevard” rekening gehou het met sowel manlike as vroulike prostitusie (vergelyk die verwysings na “jockstrap en pantie” in die vyfde strofe) openbaar hom nou as ’n apologet vir homoseksualiteit. Soos ook elders in *Van hoogmoed tot traagheid* word die moralisering van die spreker gekenmerk deur ’n sterk ambivalensie waarmee daar erkenning gegee word aan die kompleksiteite wat met die sedeleer gepaard gaan.

In die ouverture tot *Van hoogmoed tot traagheid* word die sewe doodsondes as menslike figure aan die gehoor voorgestel saam met ’n agste figuur, die “misteriepakket”: “sy lyk engelagtig in haar lang wit rok en met haar lang hare wat los hang”. Na die sewe afdelings wat aan die doodsondes afgestaan word, keer hierdie figuur terug as ’n engelagtige maar nietemin begeerlike Sneeuwitjie in die afdeling “Die agste sonde?” Hierdie afdeling word van meet af aan bepaal deur ’n dekadente ambivalensie (sien ook Du Toit 1998:226): Sneeuwitjie word die beliggaming van albei die stereotipes waarvolgens vroue dikwels in die westerse kultuur voorgestel word, naamlik die hoer en die heilige. Sy verskyn op die verhoog met “ballongroot borste” en hoewel sy steeds ’n engelkleed dra en later selfs engelevlerke kry, sing sy:

My glimlag blo die soetste
waaroor ’n vrou beskik:
“Ek het ’n potjie heuning
geborge in my mik.

Wellus is dus die doodsonde wat weer ter sprake kom in die dubbelsinnige afdeling oor die onbepaalde agste sonde. In Aucamp se moraliteitspel is dit klaarblyklik nie, soos die kerkvaders dit wou hê, hoogmoed wat die grootste sonde is nie: wellus tree na vore as die vernaamste sonde en is prominent aanwesig in ten minste vier van die ag afdelings. Met die geërotiseerde Sneeuwitjie-figuur in die samevattende agste afdeling keer wellus terug as die heel verleidelikste sonde wat dreig om onskuld en deugszaamheid te oorwoeker. Op hierdie manier gee Aucamp erkenning aan die westerse samelewing se intense en dikwels gekwelde bemoeienis met die seksuele moraal in die twintigste eeu. Aucamp (1994b:100-101) hou immers daarmee rekening dat die sewe doodsondes, in

ooreenstemming met die steeds veranderende tydsgees, oor die eeue heen aan klemverskuiwings en nuwe verskyningsvorme onderworpe was. Aucamp se krietiese besinning oor wellus en seksualiteit in *Van hoogmoed tot traagheid* is sy unieke bydrae tot die voortdurende vernuwing in die representasie van die sewe doodsondes in die literatuur.

Ontbloting teenoor verdoeseling: Aucamp se homoërotiese poësie

Die meeste sonnette in *Hittegolf* (2002) is erotiese gedigte, maar nie almal is uitgesproke homoërotiese gedigte nie. Tog kan verreweg die meeste sonnette beskou word as uitdrukkings van 'n gaysensibiliteit soos Aucamp dit in “In 'n ander sleutel: die gayliedteks in kabaretverband” (2002c) uiteensit. Oor die eeue heen moes gaykunstenaars hulle wend tot 'n verskeidenheid maskerings- en verdoeselingstegnieke om uitdrukking te gee aan hulle seksuele geaardheid (sien ook Aucamp 2003a:150). Oënskynlik onskuldige gegewens het dikwels definitiewe gay-ondertone. Hierdie tegnieke is steeds deel van die gaytradisie al is daar tans 'n sterk aandrag, soos by Aucamp, om ook openlik oor homoseksualiteit te skryf. In sy artikel oor die gayliedteks laat Aucamp (2002c) hom soos volg uit oor een van die kenmerkendste uitdrukkings van gaysensibiliteit:

'n Vorm van gaysensibiliteit wat hom by talle gays aanmeld, is die identifikasie met, ironies genoeg, meesal vrouegestaltes; geen gewone vroue nie, let wel, maar vrouens wat hulle nie aan sosiale of ander afbakenings (hoef te) steur nie; sterk vroue, meer as lewensgroot of, na die negatiewe kant toe, maatskaplike verskoppeling.

Identifikasies met die prostituut en die diva is bekende voorbeelde van hierdie verskynsel. In *Hittegolf* is Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl en Zarah Leander en Hildegard Knef die divas wat met 'n deernisvolle oog beskou word. In “Sickert en die Music-Hall” vergun Aucamp hom 'n kort besinning oor die ooreenkomste tussen die diva en die prostituut: “Maar dra ook 'n diva 'n grand chapeau / moet 'n ryk klant sy sak skud: 'n grand cadeau”.

Die gemaskeerde gaysensibiliteit kom besonder treffend na vore in “Die woestynheilige”. Aucamp word uiteraard nie meer deur omstandighede gedwing om van verdoeselingstegnieke in sy homoërotiese tekste gebruik te maak nie, maar in sy selfvertroue as gayskrywer aan die begin van die een-en-twintigste eeu beskou hy dit klaarblyklik as sy prerogatief om naas openlike homo-

erotiese tekste ook hulde te bring aan skrywers wat hulle noodgedwonge moes wend tot suggestie en verdoeseling, vandaar dus tekste soos “Die woestynheilige” waarin die homoërotiese inhoud tussen die reëls gevind word.

Die woestynheilige in die sonnet herinner aan die Bybelvertaler St. Hiëronimus wat hom vir ’n tyd lank in die woestyn afgesonder het en in die Christelike ikonografie dikwels deur ’n leeu gesimboliseer word. Ook St. Gerasimus van Palestina het ’n innige verhouding met ’n leeu gehad, maar dit is waarskynlik Balzac (1997) se “Woestynliefde”, ’n verhaal oor ’n onderliggend erotiese verhouding wat in die woestyn ontwikkel tussen ’n Franse soldaat en ’n panter, wat die sterkste weerklink in “Die woestynheilige”. Aucamp het Balzac se verhaal opgeneem in sy Afrika-bloemlesing *Wys my waar is Timboektoe*, met die begeleidende kommentaar dat die verhaal beslis as ’n erotiese teks beskou kan word (Aucamp 1997:15).

Aucamp se woestynheilige het in ’n grot sy visioene opgeskryf en is deur ’n “maanhaarleeu” opgepas. Die leeu het die heilige egter gewond en na hierdie vergryp op die vlug geslaan. Tog het die heilige steeds bly hunker na die dier wat beskryf word as “heraldies en pragtig”. Die leeu keer uiteindelik terug, “sy droefheid en rou ’n waas rondom hom”. Die konvensies van die gaysensibiliteit maak dit vir die leser moontlik om sadomasochisme raak te sien in die verhouding tussen die heilige en die vermenslikte maanhaarleeu:

Die woestynheilige

Gewond deur sy hoeder, die maanhaarleeu, het die heilige weke in sy grot gekwyn en hom moeisaam getrek tot by die fontein en daarvandaan terug, en hoop hy gewaar

heraldies en pragtig, die dier wat moes waak terwyl hy gewyd op perkamentrolle kras en visioene beskryf van die menslike ras; sy dagtaak eers oor as die skemer genaak

met ougoud op duine, en dan ametis.
Op ’n aand, teen dié lig, het die leeu gekom sy droefheid en rou ’n waas rondom hom; en die heilige voel dat hy sterwend is –

maar agter sy voorkop, agter sy oë die mitiese landskap van mededoë.

“Die woestynheilige” is ’n sonnet waarin die homoërotiese net een van die digter se invalshoeke verteenwoordig. Die erotiek word opgeneem in die visioenêre religieuse diskoers waarmee die heilige hom intensief besig gehou het tydens sy verblyf in die woestyn (strofe 2). Wanneer die leeu uiteindelik weer sy opwagting maak na sy aanval op die heilige, word hy omhul met ’n lig van “ougoud” en “amētis”, die soort woordeskat wat ook Johannes in Openbaring gebruik het om sy visioene te beskryf. Die leeu word sowel ’n mitiese dier (soos wat dikwels in visioenêre tekste gevind word, ook in Openbaring) as ’n objek van erotiese verlange. Die dood van die heilige wat gepaard gaan met liefde en “mededoë” wek ook assosiasies met die genadedood van Christus wat uiteraard bydra tot die toenadering tussen erotiek, dood en religie in die gedig.

Volgens Georges Bataille (1962:21, 31) is dood en religie dikwels betrokke by die erotiese ervaring. Hy is van mening dat die erotiese toenadering tussen individue neerkom op ’n poging om die kontinuïteit met ander en met die bestaan te bevestig en om sodoende te ontsnap uit die afgebakende, individuele bestaan wat ’n bevestiging van diskontinuïteit is. Ware kontinuïteit is egter net te vinde in die dood waar daar geen voorsiening gemaak word vir eksistensie nie – die bestaan is as sodanig ’n diskontinuïteit binne die kontinue eendersheid van die dood (Bataille 1962:13). Die erotiek bied aan die mens die geleentheid om tydelik deel te hê aan ’n ervaring van kontinuïteit wat uiteindelik slegs deur die dood verwesenlik kan word. God word ook gesien as ’n saamgestelde wese wat beskik oor kontinuïteit. Die hunkering na God is dus gelyksoortig aan die erotiese hunkering wat mense vir mekaar het – sowel die erotiese as die religieuse strewe is gerig op die herstel van dieselfde kontinuïteit. Bataille (1962:22) huiwer dan ook nie om te praat van ’n religieuse erotiek nie.

Bataille merk verder op dat die erotiese ervaring waardeur die individu opgelos word om saam te vloei in ’n kontinue vereniging met ’n ander, ’n gewelddadige proses is, aangesien die integriteit van die individuele bestaan afgebreek word:

Not only do we find in the uneasy transitions of organisms engaged in reproduction the same basic violence which in physical eroticism leaves us gasping, but we also catch the inner meaning of that violence. What does physical eroticism signify if not a violation of the very being of its practitioners? – a violation bordering on death, bordering on murder?” (Bataille 1962:17).

In die lig van Bataille se opmerkings blyk Aucamp se vervlegting van erotiek,

geweld, dood en godsdiens in “Die woestynheilige” ’n gekonsentreerde weer-gawe te wees van die strewe na kontinuïteit op verskillende maniere – deur middel van die erotiek en deur middel van die godsdiens. Die opname van die erotiek by die religieuse diskoers in die gedig korrespondeer met die heilige se waarneming van die leeu as beide ’n lusobjek en ’n Christelik-visioenêre verskyning (strofe 3).

Die heilige se gevoel “dat hy sterwend is” (strofe 4), juis wanneer hy die simpatieke leeu weer ’n keer sien, verwys nie bloot na die heilige se naderende dood as gevolg van die dier se verwonding nie. Dit kan ook beskou word as ’n orgasmiese ervaring wat volgens Bataille (1962:17) vergelykbaar is met die geweld van die dood (wat net soos die erotiek die belofte inhou van volmaakte kontinuïteit). In ’n artikel oor die tango en die kabaret wys Aucamp (2003b: 132) ook daarop dat dit soms moeilik is om te bepaal of ’n kabaretlied aan seks of die dood gewy is. Die woestynheilige in *Hittegolf* ervaar dat hy ’n ekstatische eenheid bereik met die leeu as lusobjek én as mities-religieuse verskyning. Die intense ervaring word vermoedelik versterk deur die feit dat die erotiese eenheid met die leeu ’n radikale herstel van kontinuïteit is, aangesien die erotiese band die grens tussen spesies oorskry. Die afstand tussen mens en dier is beslis groter as die afstand tussen twee mense wat mekaar eroties benader.

Binne die konteks van die homoërotiek in *Hittegolf* is dit nouliks verbasend dat die ontbloting van die penis dikwels voorgehou word as die oomblik van volle waarheid. In “Die swemgat”, ’n besinning na aanleiding van die Amerikaanse skilder Thomas Eakins se skildery van manlike swemmers, word die skilder gekritiseer vir sy onwilligheid om die naakte swemmers se penisse uit te beeld: “Nou is *Die swemgat* nog ’n doek / wat na sy eie waarheid soek”.

Die oordeel in “Jean Cocteau” oor dié Franse skrywer en visuele kunstenaar se eksplisiete sketse van “saterseuns” is veel gunstiger. Die kyker kan hom verlustig aan die “speelding” wat Cocteau hom aanbied: “in beddings krulle kwyl die piel”. Aucamp se keuse vir die onbeskroomde volkse woord “piel” ondersteun hier die aandrang op spel en die afwesigheid van verhulling by Cocteau.

Die ontbloting van die penis as gebiedende waarheidsmoment word in die skitterende “Sint Sebastian (1934)” gestel teenoor die gekunstelde toneelspel van Sebastian wat deur die spreker as ’n manlike prostituut beskou word:

Sint Sebastian (1934)

by 'n skildery van Alfred Courmes

Hy staan soos hoeveel male afgebeeld
in tempera, olie, houtskool, ink;
maar hier, opsetlik kru gedink,
word hy poseur; en skynverveeld

wag hy, geplaas teen 'n marinewerf –
die volmaan as sy lamp en aura –
op die ultieme klant of laura
vir wie hy elke nag moet sterf.

Sy vak eis kwistig rekwisiete:
van kousophouers tot tricot,
en speelgoedpyltjies vir 'n rite
geënseneer deur Jean Cocteau.

Maar Basjan mag nooit end-uit kul:
hy móét hom wys – sy boerelul.



Saint-Sebastian 1934 deur Alfred Courmes

In die eindkoeplet wil die spreker met sy plat taal en die onpretensieuse volkse naam “Basjan” ’n einde maak aan die veelvoudige gekul in die gedig.

Courmes se gekunstelde voorstelling van die Heilige Sebastian as matroos en poseur, die spreker se fantasie oor Sebastian as prostituut en uiteindelik ook Sebastian se gekunstelde “rekwisiete” moet (letterlik) aan die man gebring word. Die “boerelul” is die naakte waarheid. Soos elders in die bundel is daar in hierdie sonnet ook ’n profanering van religieuse gegewens; godsdiens, dood en erotiek tree net soos in “Die woestynheilige” opnuut in gesprek. Die heilige word in “Sint Sebastian (1934)” geprofaneer tot ’n prostituut; die godsdienstige “rite” word ’n seksuele verleidingstruuk en anders as in die geval van Sint Sebastian, die heilige martelaar, sterf Basjan nie vir God nie, maar vir “die ultieme klant of laura” (Die woord *laura* is ’n gayterm vir “minnaar”).

Die ontbloting van die geslagsorgane is ’n belangrike kode binne die *cruising*-kultuur in die gay-gemeenskap. In “Pistrog-ballade” (*Lyflied* 1999b) en in “Pissoir” (*Die blou uur* 1984) besin Aucamp oor die gebruik onder sommige mans om seksmaats te soek in openbare toilette. In albei tekste lê dood en

geweld op die loer wanneer die erotiese ontmoeting voor die pistrog voltrek word: in “Pistrog-ballade” word die prikkelende beskrywing van die seksuele uitlokking in die openbare toilet na elke strofe in die refrein gekontrasteer met die verwysing na die dood: “Ek kyk en kyk hoe lyk hy nou: / Geheg aan ’n geraamte / geheg aan ’n skelet”. Die erotiese ontmoeting tussen die twee mans lei uiteindelik tot ’n tragiese dood aan vigs.

Volgens Bataille (1962:17) is die ontbloting van die liggaam binne die erotiek ’n beslissende handeling. Naaktheid kom as kontras te staan voor die individu in sy diskontinue bestaan waarin soewereiniteit oor die eie ek die norm is. Naaktheid is ’n kommunikatiewe toestand waardeur die strewe na ’n moontlike voortsetting van die bestaan buite die perke van die eie self, dit wil sê die moontlikheid van ’n kontinue saambestaan met die ander, tot uiting gebring word. In “Pissoir” (*Die blou uur* 1984) beskryf die spreker juis die deurstreping van die moontlikheid om saam met “Mister Bliss” deur die voortsetting van die erotiese “beswyming” ’n toestand van kontinuïteit te bereik, al is dit ook net vlugtig:

Pissoir

Soet beswyming van die jag:
word Mister Bliss my lankverwag?
Hy rits hom toe, onaangetas,
asof sy knuppel toeval was.

Hierdie kwatryn bestaan uit twee kontrasterende koeplette: in die eerste koeplet word die spreker se reikhalsende verwagting van seksuele bevrediging verwoord waarna die tweede koeplet beskryf hoe hierdie verwagting gefnuik word wanneer “Mister Bliss” sy ereksie op ’n nonchanlante manier uit die sig van die spreker onttrek. Die woorde “jag” en “knuppel” suggereer dat die cruising-ervaring met ’n sekere geweld gepaard gaan. Die spreker as jagter en “Mister Bliss” met sy knuppel is albei gewapen in die soektog na seksuele plesier. Die geweld wat vereis word om deur erotiese ekstase die toestand van diskontinuïteit te deurbreek, is ook hier implisiet aanwesig. Die spreker se potensiële seksmaat onttrek hom egter, skynbaar “onaangetas” deur die ingehoue erotiese geweld wat gereed is om die streng afsonderlikheid wat die twee mans van mekaar skei, te deurbreek. Hy verkies om hom terug te trek in sy bestaan as ’n outonome individu en wend hom af van die vooruitsig op seksuele kontak wat die einde van sy outonomie tot gevolg kan hê.

Ten slotte

Aucamp (2003a:192) waak doelbewus daarteen dat sy homoërotiese tekste nie dieselfde situasie oor en oor verken om uiteindelik in 'n soort eenselwigheid te verval nie. Tekste oor homoseksualiteit moet na sy mening ook kommentaar lewer oor aspekte van die menslike bestaan wat nie beperk is tot die wêreld van die homoërotiek nie: “Die menslike kondisie is die skrywer se blywendste tema. Neem nou maar gay fiksie. As gay fiksie nie die mens voorop stel nie, krimp die gay spoedig tot sosiologiese fenomeen of gevallestudie; word hy kleiner as sy somtotaal” (Aucamp 1994:29). Aucamp se erotiek is dan ook nie beperk tot 'n verkenning van die homoërotiek nie. Vroue word gereeld betrek in sy erotiese tekste – Aucamp se erotiek minag begrensings en kan daarom beswaarlik beperk word tot die erotiek van 'n enkele groep.

Uiteindelik gaan dit vir Aucamp in sy erotiese gedigte oor die mens en sy behoefte om sy eensaamheid – oftewel die diskontinuiteit waarvan Bataille (1962) praat – te deurbreek. Seksuele begeerte is meestal die aanleiding tot hierdie behoefte, maar dit is ook gereeld seks wat verantwoordelik is vir die mislukking van die individu se poging om uit te reik na sy medemens. Aucamp se erotiese gedigte besin dikwels oor die ongelukkige liefde en die onbevredigende seksuele ervaring wat die eensame enkeling weer laat terugkeer na sy isolasie as 'n bolwerk teen die emosionele geweld van die erotiese liefde. Tog is daar steeds weer die speelse genot van die erotiese ervaring wat Aucamp keer op keer onder woorde bring. In 'n persoonlike brief vat hy sy belangstelling in die erotiek soos volg saam: “Erotiek was altyd 'n lewewegende element in my lewe, en ek glo my lewensinstelling en my werk getuig daarvan.” Gehalte en verskeidenheid het van meet af aan Hennie Aucamp se erotiese poësie gekenmerk; hy het die erotiese literatuur in Afrikaans aansienlik verryk en sal hopelik voortgaan om uitdrukking te gee aan hierdie intrigerende aspek van die menslike kondisie.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1977. *Die lewe is 'n grenshotel*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1984. *Die blou uur: 50 cocktail-kwatryne*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1986a. *Wat bly oor van soene?* Kaapstad: Tafelberg.
 - 1986b. *Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug*. Pretoria: HAUM-Literêr.
 - 1987. *Teen latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1994a. *Pluk die dag: aforismes en ander puntighede*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1994b. *Dubbeldop: kabarettekste en -opstelle*. Kaapstad, Johannesburg, Pretoria: Human & Rousseau.

- 1995. Inleiding. Aan jou dade grens 'n ewigheid. In: Aucamp, Hennie. (samest.). *Sewe sondes, nee meer: verhale en essays oor dood- en ander sondes*. Kaapstad, Johannesburg, Pretoria: Human & Rousseau. 9-25.
 - 1996a. *Gekaapte tyd: 'n kladboek*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 1996b. *Van hoogmoed tot traagheid*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
 - 1997. Woestyne. In: Aucamp, Hennie. (samest.). *Wys my waar is Timboektoe: 'n persoonlike reis deur Afrika*. Kaapstad: Tafelberg. 14-16.
 - 1999a. *Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
 - 1999b. *Lyflied*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2002a. *Hittegolf: wulpse sonnette met 'n nawoord*. Kaapstad: Homeros.
 - 2002b. Seepunt-blues. *Gay @ LitNet*: <http://www.mweb.co.za/litnet/gay/haseepunt.asp>.
 - 2002c. In 'n ander sleutel: die gayliedteks in kabaretverband. *Gay @ LitNet*: <http://www.mweb.co.za/litnet/gay/aucamp.asp>.
 - 2003a. *In die vroegte: herinneringe en refleksies*. Kaapstad: Tafelberg.
 - 2003b. Muses van die modder: die tango en die kabaret. In: *Tydskrif vir letterkunde* 40 (1): 121-138.
- Balzac, Honoré de. 1997 (1832). Woestynliefde. In: Aucamp, Hennie. (samest.). *Wys my waar is Timboektoe: 'n persoonlike reis deur Afrika*. Kaapstad: Tafelberg. 17-28.
- Bataille, Georges. 1962 (1957). *Eroticism*. London, New York: Marion Boyars.
- De Wet, Karen. 2002. Aucamp se wulpse sonnette waardevol én bied leesplezier. In: *Beeld*. 21 Oktober.
- Du Toit, P. A. 1998. Hennie Aucamp (1934-). In: Van Coller, H. P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria: J. L. van Schaik. 219-231.
- Goedegebuure, Jaap. 1987. *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers (Synthese).
- Grobbelaar, Mardelene. 1991. *Die "bose" skoonheid: verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp*. Doktorale proefskrif: Universiteit van Suid-Afrika.
- 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Hugo, Daniel. 2002. Wulpse sonnette nie vir preutses of puriteine. In: *Rapport*. 24 Augustus.
- Louw, N. P. van Wyk. 1941. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.
- Snyman, Henning. 2002. Dié wulpsheid is ook fyn dink. In: *Die Burger*. 14 Oktober.
- Steen, Gerard. 1985. Ten geleide. In: Ruppert, Christiaan & Gerard Steen. (reds.). *Decadentie*. Utrecht: Stichting Grafiet. 8-17.
- Van Buuren, Maarten. 1985. Décadence als literair begrip. In: Ruppert, Christiaan & Gerard Steen. (reds.). *Decadentie*. Utrecht: Stichting Grafiet. 40-48.
- Visagie, Andries. 2002. Sonnette oor kuns en erotiek. *Gay@LitNet*: <http://www.mweb.co.za/litnet/gay/visagie.asp>.

Die lewe as literatuur, die literatuur as lewe

Deur sy skryfwerk en deur sy menswees is Hennie Aucamp – hy wat self so erkentlik oor gewers skryf in *Bly te kenne* (2001) – vir my die toonbeeld van die onbaatsugtige gewer.

Só het ek hom op twee somermiddae leer ken – jare uit mekaar. Albei dié kere het hy, wetend of onwetend, aan my iets gegee wat ek in daardie stadium nie gehad het nie. Daarna het dit nog dosyne kere gebeur.

Die “iets” waarvan ek praat, is die herkenning van waardes wat alte maklik as vanselfsprekend aanvaar word, of wat selfs, met kwade of goeie bedoeulings, gering geskat of misverstaan kan word. Daardie waardes het te make met dit wat hy later in ’n huldiging aan sy gestorwe vader die lewe as literatuur noem. Dit loop hand aan hand: die lewe met sy werklike waardes en die letterkunde as draer van daardie waardes.

Toe ek as matrikseun een middag deur tannie Piet (Springbok se dorpsbibliotekaresse; haar man was die afgetrede skoolhoof, oom Piet van Heerden) nader geroep word om na die nuutste aanwinste te kom loer, het *Een somermiddag* (1963) bo-op die stapeltjie gelê. “Gaan lees dit. Jy sal nie spyt wees nie,” het sy, terughoudend soos altyd, in haar sagte stem gesê. Ook sy was ’n gewer.

Ek was nog nooit spyt dat sy my aan Hennie Aucamp bekend gestel het nie.

Reeds in *Een somermiddag* het Hennie my oë oopgemaak vir ’n gedeelde grootwordwêreld (tot my tiende jaar, in elk geval): Rust-mijn-ziel en Jamestown was tog nie só anders as of só vêr van De Novo en Cradock nie. Die “ooms van die Poort” nié soveel vreemder of bekender as ons buurooms onder die Spekboomberg, langs die Visrivier en later in die Noord-Kaap nie. Ook met Wimpie se alleen-grootword kon ek my as laatlam vereenselwig.

Deur die jare het Hennie se respek vir sy landelike herkoms, maar veral ook die ambivalensie van sy verhouding met sy vertroude Karoo en Stormbergse mense, my bygebly: “En soos jy sekere dinge sien en hul name sê, herbevestig

jy jousef: kapokbossie, swartstorm, krimpsiekbos, bloubos (hy met die “goue pit”). En geleidelik begin jy ontdooi en glo: en ek is nog hy. Maar jy glo dit nie regtig nie.” So heet dit in “Matjiesfontein, ’n vakansiejoernaal” uit *Dalk gaan niks verlore nie* (1992).

Hieruit is dan ’n ander gawe gebore: die vermoë om eensaamheid én mense se aangewesenheid op mekaar te teken: Wimpie se klavierles waarvoor hy nie voorberei het nie, word ’n lewensles. Onaansienlike, obsessief dromende Hetta in *Die hartseerwals* (1965) het my só met afgryse en jammerte vervul dat ek daarna nooit weer na boeremusiek sou luister sonder om vir ’n oomblik aan haar te dink nie: “Onse, maar die kind is dik. ’n Mens kan dink sy is opgestop vir ’n konsert.” Vir die jong leser maak literêre verdienstes minder saak as emosionele raakpunte: ek het iemand soos Hetta geken, en dié verhaal het vir my feitlik ’n skryfmodel geword. En deurdat baie Aucamp-verhale met mekaar gesprekke voer, het dit perspektiewe verruim – soos Miss Amy in “Plaisir d’Amour” uit *Wat bly oor van soene?* (1986) wat met Hetta in “Die hartseerwals” praat; of soos die vele gestaltes van tant Nonnie (uit ’n *Bruidsbed vir tant Nonnie* 1970) wat later opduik: La Divina (“La Divina en die cowboy” uit *Volmink* 1981) en in die vele verhoogkunstenaars. Die dekadente as masker vir die deemoed.

Reeds so vroeg as 1967 (en die verhaal is ouer) laat sit “Ma petite négresse” uit *Spitsuur* (1967) my regop, en aan die dink. Vir Hennie Aucamp het dit nog nooit gegaan oor politieke geseglikheid nie. Wel oor die mens, soos wat ook sou blyk uit “Wie dan is my naaste?” (*Wolwedans* 1973), waar “domheid” behoortlik omgedop word.

In later jare – veral in artikels en essays in die negentigerjare – het Hennie toenemend sy kommer uitgespreek oor vervlakking in die samelewing, oor die verbrokkeling van waardes. Sy kommer is uiteraard iets wat spruit uit sy eie beleë opvoeding én sy loopbaan as opvoedkundige. Dit is onbillik om sy besorgdheid af te maak as ’n hunkering na die verlede – iets wat, by implikasie, altyd gesien word as ’n hunkering na apartheid. Dis gewoon dom om kultuurkritiek soos syne as iets reaksionêrs te gaan beskou. Van vroeg af loop daar ’n breë stroom sosiale deernis deur Aucamp-verhale. My kennismaking met die talle vereensaamde Aucamp-figure was vir my van *Een somermiddag* en *Die hartseerwals* af al ’n noodsaaklike korrektief – dit wat hy in *Windperd* (1992) self so netjies “’n bewustheid van onvervuldheid en onvoldooidheid” en ’n “strewe na vervulling en voltooiing” noem.

Dit bring my by die gawe van deernis. By die waarde van gasvryheid, van landelike, ouwêreldse hoflikheid en medemenslikheid sonder om ooit iets terug

te verwag. “Steven en Fay” (*’n Bruidsbed vir tant Nonnie*) word gereken as Hennie se eerste verhaal met ’n homofiele tema; ek onthou dit tot vandag toe as ’n aangrypende verhaal oor menswees, oor gee en neem en – andermaal – oor eenzaamheid.

’n Wêreld wyer as die Stormberge en groter as die dorpsmeent van Wimpie vou voor ’n mens oop wanneer jy Aucamp lees en herlees: die tante in Chelsea, die ongelooflike wêreld van San Francisco, talle plekke op die Kontinent. Maar dis nie net die spel tussen die kleinwêreldse en die geografies verruimende wat boei nie: ook die waarde van randverskynsels, hoe die aweregse die “prop-perser” definieer, hoe waardevol dit is dat daar paradokse en ironieë en diskrepansies bestaan – ook dit is ’n skryfgawe wat Hennie Aucamp met ander deel. En ja, Oscar Wilde was reg: die lewe boots die kuns na. ’n Somermiddag in Springbok kon ’n leeftyd word.

Maar wat het van die tweede somermiddag geword? Lank ná *Een somermiddag* en *Die hartseerwals* – dit was 1978 en ek het toe al kennis gemaak met die nooit volprese tant Nonnie, met *Spitsuur*, met die dubbelbodemverhale van *Volmink* – beland ek op ’n middag in Hennie se woonstelsitkamer op Stellenbosch. Oor my verhaal “’n Tuin van optelglas” gaan dit, want Hennie het pas begin om ná *Bolder* (1973) andermaal verspreide prosatekste in opdrag van Tafelberg byeen te bring, nóg ’n “bewaringsonderneming”. Dié keer onder die titel *Blommetjie gedenk aan my* (1978). Ek was indertyd tydelik dosent in die Paarl en stadigaan besig om verhale vir my eerstelingbundel, *Tuin van klip en vuur* (1983), agtermekaar te kry. En beslis, soos nou nog, aan die léér verhale skryf. Ek weet nie hoe Hennie van my belangstelling in kortverhale te wete gekom het nie; sou hy wis dat my eerste gepubliseerde tekste (as student) kortverhale – of pogings tot kortverhale – was? Dalk het Stephan Bouwer, my mede-Tukkie, hom vertel? Of was dit maar Aucamp die snuffelaar wat ’n enkele verhaal van my in *Tydskrif vir letterkunde* raakgesien het? Of was dit Coenie Rudolph, toenmalige redakteur van *Tydskrif vir letterkunde*, wat hom dit in die oor gefluister het? Tog jammer Coenie het hom nie naaldgesteek oor my berugte adjektivitis nie: brief op vermanende brief moes Coenie destyds aan my stuur, totdat hy, raadop, geskryf het: *Verstaan nou goed: die byvoeglike naamwoorde moet almal uit!* Enige voornemende én gesoute skrywer weet hoe verknog ’n mens aan beskrywende woorde kan raak. Tog het Coenie seker nie hard genoeg geroskam nie; met die skryf van “’n Tuin van optelglas” moes Hennie ook ernstig vermaan oor adjektiewe en die onderskatting van die leser. En selfs daarna het dit nog baie

gebeur. Hennie se vermanings het daaruit voortgespruit dat hy hom opreg bemoei het met my ongebreidelde skryfwyer.

En dis dan nóg 'n faset van Hennie Aucamp waaroor 'n mens nie genoeg kan sê nie: sy onbaatsugtige diens aan medeskrywers, aan lesers; sy vermoë om boeke raak te sien en aan te beveel wat jou oor skryf en die lewe, oor kuns en kultuur, oor kultuur en natuur, oor oer-dinge en vervlietende dinge aan die dink moet sit.

So is daar *Die blote storie 1* (1986) en *Die blote storie 2* (1994) – watter inspirerende en prikkelende skryfhandleidings – werkboeke – is dié tweeluik nie! Byna opsommend van wat ek hier oor Hennie skryf, is sy eie woord in die “vooraf”: “Wat ek veral met *Die blote storie* beoog, is die stimulering van emosionele en tegniese groei van die skrywer van literêre verhale; en mag ek byvoeg: die morele?”

Die gewoonte om iets “saam te gee” is – nee, miskien wás dit – tipies van die Karoo-plaassamelewing wat ek en Hennie geken het. Lank voor *ubuntu* 'n politieke modewoord geword het.

Hennie het dit – dié vrygewigheid – behou. Hy weet baie goed ek het 'n belangstelling in die Oos-Europese letterkunde. Dis hy wat my aan die Roemeense skrywer Popescu (die meesleurende *The Royal Hunt*) bekend gestel het. Onlangs weer besorg hy aan my 'n feitelike verslag oor wat wêrklik in die negentigerjare tussen Serwiërs en Kroatse gebeur het: Stover en Peress se ontstellende *The Graves*, met 'n sinvolle voorwoord deur regter Richard Goldstone.

Terwyl ek die boek gelees het, het die volgende gedig, wat ek graag aan Hennie opdra, by my begin vorm aanneem:

Wie sal weet

Vir Hennie Aucamp

Wie sal weet
waar Dusan is en Milko en Ibrahim
die vaders en die seuns die ooms en die neefs
hulle wat gister en eergister nog
pruime gepluk en mielies geoes het
Ons kan nie rus nie
Ons kan nie huil nie
Wie sal weet

Net die bure sal weet
ons bure hier in Vukovar
die bure wat laasjaar fluks
gehelp het om die dakteëls te pak
net Goran en Marja sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
Maar Goran is skielik stokdoof
en Marja kyk anderpad

Nee –
Net die ploë sal weet
die trekkers pruimrooi van die roes
die ploë en die trekkers gelaat
langs modderige paaie
net die mieliestropers sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
Want alles is net so gelaat
hier sit Milko se hoedjie nog

Nee –
Net die bome sal weet
die blare wat als toemaak buiten verdriet
die kreupelhout waar die sampioenplukkers
vroeër geloop het
net die akasias sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
Want hulle het hierlangs gevlug
Hier het Dusan sy skoene verloor

Nee –
Net die Tiere sal weet
die wakker Sluipers van Arkan
hulle wat die dood saai
of dit mielies is
net die Tiere van Arkan sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
Die Tiere het Ray-Bans en vingers
wat gladde sommetjies maak

Nee –
Net Jasminka sal weet
die meisie wat in die nag wegraak
 sy met die wange soos pruime
 wat verkleur
net Jasminka van Vukovar sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
Maar haar oë is dof
en sy staar en staar in die niet
aanhoudend wring sy haar hande

Nee –
Net die kewers en die torre en die vlieë sal weet
net hulle sal weet
van Dusan van Milko van Ibrahim
 van sonderlinge ronde sampioene
 groot soos skedels
tussen die vallende blare in die woud
van trekkers en stopers en laaigrawe
rooi in hul roes

Wie sal weet
waar Dusan is en Milko en Ibrahim
die vaders en die seuns die ooms en die neefs
hulle wat gister en eergister nog
pruime gepluk en mielies goes het

Sal die herfsblare weet?
En die sneeu wat sif oor die mostapyt?
Sal die verweerde doeke weet?
die blinddoeke in die bruin bry
tussen arms en bene wat hophie-hopie lê

Sal die maaiers weet?
die maaifoeries wat soos skuim uitkook
om 'n pot pruimkonfyt
uitkook uit die aarde
– sal hulle weet?

Dankie, Hennie.
September 2003

III

Publikasielys van Hennie Aucamp

PROSABUNDELS

<i>Een somermiddag</i>	1963	Kaapstad: HAUM
<i>Die hartseerwals</i>	1965	Johannesburg: APB (later Perskor)
Spitsuur	1967	Kaapstad: John Malherbe (oorgeneem deur Tafelberg)
<i>Karnaattjie: reisskette en essays</i>	1968	Kaapstad: HAUM
<i>'n Bruidsbed vir Tant Nonnie</i>	1970	Kaapstad: Tafelberg
<i>Hongerblom</i>	1972	Kaapstad: Tafelberg
<i>'n Baksel in die more</i> (saam met Margaret Bakkes)	1972	Kaapstad: Tafelberg
<i>Wolwedans</i>	1973	Kaapstad: Tafelberg
<i>Dooierus</i>	1976	Kaapstad: Tafelberg
<i>Enkelvlug</i>	1978	Kaapstad: Tafelberg
<i>Volmink</i>	1981	Kaapstad: Tafelberg
<i>Wat bly oor van soene?</i>	1986	Kaapstad: Tafelberg
<i>Kommerkrale</i>	1989	Kaapstad: Tafelberg
<i>Dalk gaan niks verlore nie</i>	1992	Kaapstad: Tafelberg
<i>Pluk die dag</i>	1994	Kaapstad: Tafelberg
<i>Gewis is alles net 'n grap</i>	1995	Kaapstad: Tafelberg
<i>Rampe in die ruigte</i>	1996	Kaapstad: Queillerie
<i>Gekaapte tyd: 'n kladboek</i>	1996	Kaapstad: Tafelberg
<i>Allersiele: 'n dagboek</i>	1997	Kaapstad: Tafelberg
<i>Ook skaduwees laat spore</i> (Populêre verhale)	2000	Kaapstad: Tafelberg
<i>Bly te kenne: 'n bundel portrette</i>	2001	Kaapstad: Tafelberg
<i>In lande ver vandaan</i>	2001	Pretoria: Lapa Uitgewers
<i>In die vroege</i>	2003	Kaapstad: Tafelberg
<i>Skuinslig</i>	2003	Pretoria: Lapa

BLOEMLESINGS UIT EIE WERK

<i>In een kraal</i> – Elize Botha (Red.)	1979/1990	Kaapstad: Tafelberg
<i>Brandglas</i> – Charles Fryer (Red.)	1987	Kaapstad: Tafelberg
<i>House visits</i> – vertaal en saamgestel deur Ian Ferguson	1983	Kaapstad: Tafelberg

LIRIEKE & KWATRYNE

<i>Die lewe is 'n grenshotel</i>	1977	Kaapstad: Tafelberg
<i>Die blou uur</i>	1984	Kaapstad: Tafelberg
<i>Teen latenstyd</i>	1987	Kaapstad: Tafelberg

<i>Brecht sing Afrikaans</i> (saam met Arnold Blumer & ander)	1989	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Koerier</i> : 69 opdrag- en ander kwatryne	1997	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Lyflied</i> : 'n keuse uit die liedtekste van Hennie Aucamp, saamgestel deur Daniel Hugo	1999	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>

BLOEMLESINGS WAARIN GEDIGTE VAN HENNIE AUCAMP OPGENEEM IS

“Eindelik” in <i>Die braambos brand</i> , saamgestel deur C.J.M. Nienaber & M. Nienaber-Luitingh	1987	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Blanchie en Omo”, “Eva”, “Adam en Eva”, “Bitterbek”, “Brosjyre”, “Reeperbahn”, “Teeparty”, “Prulaktrise”, “Danseur ignoble”, “Jan Tuisbly se probleem” in <i>Speelse verse</i> , saamgestel deur Daniel Hugo.	1988	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Drinklied van 'n digter”, “Die waterman en die vis”, “Die lewe is 'n grenshotel”, “Die lyflied van 'n loner”, “Lachaim” en “Teen latenstyd” in <i>Miskien sal ek die wingerd prys</i> , saamgestel deur Daniel Hugo	1989	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Skyfie-les” in <i>Groen</i> , saamgestel deur Johann Lodewyk Marais	1990	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
“Allerheiligeaand”, “Memento mori 1 & 2” in <i>Verse vir Ernst</i> , saamgestel deur Lucas Malan en Gerrit Oliver	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Geld is ook nie alles” in <i>Nuwe verseboek vir seniors</i> , saamgestel deur Henning Snyman & Jan Vosloo	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Guns are free in Angola”, “Prins Raka ruk en rol”, “Eva aan Adam”, “Boemel-blues” in <i>Poskaarte</i> , saamgestel deur Ronel Foster en Louise Viljoen	1997	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Wat maak Oom Kalie daar?”, “Die beenbek het gepraat”, “'n B.A.-student sit te Kloos”, “'n Dokwerker Doorsie du B**l”, “Tafelgebed. Voor overdaad mij hoeden”, “Hestertjie Haarnaald hoog in Tibet”, “Treurlied vir 'n vroetelpappie of <i>Crime passionel</i> ”, “Verknoeide mirakel”, “Die aanval” in <i>Die dye trek die dye aan</i> , saamgestel deur Johann de Lange en Antjie Krog	1998	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“'n Laaste versoek”, “Blanchie en Oumou: 'n reine liefde”, “Polderwyk blues”, “Rit deur die lang Karoo”, “Ou ballerina”, “Danseur noble”, “Pissoir”, “Voëlvyr”, “Dieselfde dorpie, jare later”, “Die waterman en die Vis”, “'n Buurman digteby” in <i>De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten</i> , saamgestel deur Gerrit Komrij	1999	Amsterdam: <i>Uitgeverij Bert Bakker</i>
“Die lewe is 'n grenshotel”, “Slotsom”, “'n Student skryf aan sy meisie”, “vir Elize Botha”, “Die amber, die omber”, in <i>Groot Verseboek 2000</i> , saamgestel deur André P. Brink	2000	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>

BLOEMLESINGS SAAMGESTEL & GEREDIGEER DEUR HENNIE AUCAMP

<i>Op die Stormberge: 'n vertolking van 'n streek</i>	1971	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Bolder</i>	1973	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Die sneeu van anderjare</i>		
– 'n Keuse uit die prosa van C.G.S. de Villiers	1976	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Blommetjie gedenk aan my</i>	1978	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Met ander oë</i>		
– 'n Keuse uit die prosa van Uys Krige	1980	Pretoria: <i>Van Schaik</i>
<i>Kinders van die wind</i>		
– 'n Keuse uit die lirieke van Koos du Plessis	1981	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Mense wat maar eenmaal liefhet</i>		
– 'n Keuse uit die liefdesverhale van J. van Melle	1983	Pretoria: <i>Van Schaik</i>
<i>As die maan oor die lug loop</i>		
– 'n Keuse uit die Sotho-verhale van Minnie Postma	1986	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Elise Muller: verhale en essays 1942-1981</i>	1989	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Wisselstroom: homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns</i>	1990	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Na die Maluti's – Ingelei deur Hennie Aucamp</i>	1990	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Vuurslag: kortkortverhale in die Afrikaanse letterkunde</i>	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Sewe sondes, nee meer: verhale en essays oor dood- en ander sondes</i>	1995	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Wys my waar is Timboektoe</i>	1997	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Borde borde boordevol</i>	1998	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>

KRITIESE PROSA

<i>Kort voor lank: opstelle oor kortprosatekste</i>	1978	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur</i>	1984	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Die blote storie</i>	1986	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Dagblad</i>	1987	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
<i>'n Boekreis ver</i>	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Windperd: opstelle oor kreatiewe skryfwerk</i>	1992	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
<i>Die blote storie 2</i>	1994	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Beeltenis verbode</i>	1998	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>

TONEELTEKSTE: IN BOEKVORM**Monobundels**

<i>Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog</i>	1980	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Met permissie gesê: 'n kabaret</i>	1980	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug</i>	1986	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
<i>By Felix en Madame</i>	1987	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe</i>	1988	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Punt in die wind: 'n komedie met drie bedrywe en 'n nadraai</i>	1989	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
<i>'n Brommer in die boord: 'n Boereklug met musiek</i>	1990	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Dubbeldop: kabarettetekste en -essays</i>	1994	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
<i>Van hoogsmoed tot traagheid</i>	1996	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>

Tekste opgeneem in versamelbundels

“Die appel” in <i>Die Junior akteur: Standerd 5</i>	1954	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel
“Die appel” in <i>Die storm en ander eenbedrywe</i> , saamgestel deur P.G. Nel	Onvermeld	Johannesburg: Perskor
“Op ’n kaal eiland” (’n radiodrama), in <i>Die kleiner kosmos</i> , saamgestel deur P.P.B. Breytenbach & Temple Hauptfleisch	1980	Kaapstad: Academica
“Wolf, wolf, hoe laat is dit?” in <i>Tema en tegniek</i> , ingelei deur P.J. du Toit & A. Kloppers	1980	Kaapstad: Academica
“Die dood van ’n matador” (’n radiodrama), in <i>Hoorspelkeur</i> , ingelei deur L.B. Odendaal	1983	Kaapstad: Tafelberg
“Die volgende ronde” in <i>Rostrum: verhoogtekste</i>	1984	Kaapstad: Tafelberg
“Op ’n kaal eiland” (verhoogbewerking van gelyknamige radiodrama), in <i>Fasette: verhoog-, radio- en televisiedramas</i> , saamgestel deur P.J. du Toit	1986	Kaapstad: Academica
“Op ’n kaal eiland” (verhoogweergawe), in <i>Spel en spelers: vyf kortpele vir die verhoog en studie</i>	Onvermeld	Pretoria: Van Schaik
“Wolf, wolf, hoe laat is dit?” en “Die nagwag” in <i>Teks en tegniek: ’n inleiding tot aspekte van die drama</i> , deur P.J. du Toit, met medewerking van A. Kloppers	1989	Kaapstad: Academica
“Die rooi bal” en “Die silwer arende” in <i>Alles op die spel</i> , ’n kortspelkeur saamgestel deur George Weideman	1991	Durbanville: Klipbok
“Vyf blikkies boeliebief – ’n Stormbergse Kersherinnering” in <i>Die magiese kring</i> , eenbedrywe saamgestel deur Temple Hauptfleisch	1991	Kenwyn: Jutalit
“Jan Blom dans ’n masurka” in <i>Skouspel</i> , ’n versameling kortdramas saamgestel deur Jan B. Vermaak	1992	Kaapstad: Tafelberg

Vertalings

<i>Ou Ramon</i> deur Jack Schaefer	1963	Kaapstad: John Malherbe
------------------------------------	------	-------------------------

BUNDELS WAARIN PROSAWERKE OPGENEEM IS

Juvenalia

“Die misgissing” (onder H. Aucamp) in <i>Ons laaste skof</i> , boek 6 in die Protea-reeks	1954	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel
“Die wors”(onder H. Aucamp) in <i>Broeder Johannick en sy klok</i>	1954	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel
“In die kerk” (onder H. Aucamp) in <i>Die skoenmaker</i>	1954	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel
“Arme Japie” (onder H. Aucamp) in <i>Die vreemdeling</i>	1956	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel
“Die vlermuis” (onder H. Aucamp) in <i>Die spokery</i>	1956	Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel

Latere Werk

“Au clair de la lune” in <i>Windroos</i>	1964	Johannesburg: <i>Afrikaanse Pers Boekhandel</i>
“Onder ’n oop hemel” en “Die staking” in <i>Kompas</i> , onder redaksie van J.P. Smuts	1965	Johannesburg: <i>Afrikaanse Pers Boekhandel</i>
“Sy naam moet hy nog kry”, “Die handskoen”, “’n Verdwaalde somerdag” en “Die vals noot in die herinnering” in <i>Rooi</i>	1965	Kaapstad: <i>John Malherbe</i>
“Die les” in <i>Mosātek</i> , onder redaksie van J.P. Smuts en R. van Rensburg	1965	Kaapstad: <i>HAUM</i>
“Au clair de la lune” in <i>Zuidafrikaanse Letterkunde</i> , onder redaksie van F.E.J. Malherbe	1968	Pretoria: <i>Departement Kultuursake</i>
“My tante wat in Chelsea woon” in <i>Trekvoëls</i> , onder redaksie van A.P. Grové	1969	Johannesburg: <i>Voortrekkerpers</i>
“Au clair de la lune” in <i>Modern Afrikaans Short Stories</i> , onder redaksie van F.V. Lategan e.a.	1969	Kaapstad: <i>Nasionale Boekhandel</i>
“Tennis om drie” in <i>Seismograph: best South African writing from Contrast</i> , compiled and introduced by Jack Cope	1970	Cape Town: <i>Reijger Publishers</i>
“’n Bruidsbed vir Tante Nonnie”, “Rust-mijn-ziel: ’n aandgesang”, “Nagasiel” in <i>Hoogtepunte van die Afrikaanse verhaalkuns</i> , onder redaksie van A.P. Grové	1971/1985	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die wors”, “Want kyk, die bruidegom is hier” in <i>Jangroentjie</i> , onder redaksie van J.P. en Ria Smuts	1972	Kaapstad: <i>HAUM</i>
“’n Ruiker vir TaMiem: verslag van ’n opvoeding” in <i>M.E.R.: 100</i>	1975	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Ein Brautbett für Tante Nonnie” in <i>Moderne Erzähler der Welt</i> , gekies en vertaal deur Peter Sulzer	1977	Tubingen und Basil: <i>Horst Erdmann Verlag</i>
“’n Bruidsbed vir Tante Nonnie” en “My tante wat in Chelsea woon” in <i>Kort keur</i> , onder redaksie van Abraham H. de Vries	1977	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“Bokveld toe en terug” in <i>Oggendlied</i> , saamgestel deur André P. Brink	1977	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“’n Bruidsbed vir Tante Nonnie”, “Armed vision”, “Die nag van die ooms”, “Georgie”, “Swart ys” en “Vir vier stemme” in <i>Die Afrikaanse kortverhaalboek</i> , onder redaksie van Abraham H. de Vries	1978/1985	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“Hoe ry die Boere sit-sit so” en “’n Bars loop deur die wasbak” in <i>Japtrap</i> , onder redaksie van J.P. en Ria Smuts	1979	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die les” en “Poffertjie” in <i>Allegaartjie</i> , onder		

redaksie van Johan de Jager	1980	Pretoria: <i>De Jager-HAUM</i>
“Die wors” in <i>Kleinbegin in die prosa</i> , onder redaksie van Charles Malan	1983	Pretoria: <i>De Jager-HAUM</i>
“Die Caledonner” en “Ek groet jou, Bertien” in <i>Pylvak</i> , onder redaksie van J.P. en Ria Smuts	1983	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die les” in <i>My mense</i> , onder redaksie van P.J. du Toit	1985	Kaapstad: <i>Academica</i>
“Wolf, wolf, hoe laat is dit?” in <i>Op die Afrikaanse werf</i> , saamgestel deur N.J. Snyman	1985	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die rooi deur” in <i>Kortverhale vir verkenning</i> , onder redaksie van J.N.S. du Plessis	1986	Johannesburg: <i>Perskor-uitgewery</i>
“Die Caledonner” in <i>Verhaal en student</i> , onder redaksie van Koos Meij e.a.	1986	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
“Goodbye, Bertien”, “A shrine by the wayside”, “Bread in the morning” and “The stranger at your gate” in <i>Storyflight</i> , compiled by H.S. Houghton-Hawksley	1986	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
“For four voices” in <i>A land apart</i> , edited by André Brink and J.M. Coetzee	1986	London: <i>Faber & Faber</i>
“Dagboekfragment” in <i>Perskor Literêre Dagboek</i> , onder redaksie van Abraham H. de Vries	1987	Johannesburg: <i>Perskor-uitgewery</i>
“Still life with flowers” and “For four voices” in <i>Armed vision: Afrikaans writers in English</i> , edited by Martin Trump	1987	Craighall: <i>Ad Donker</i>
“Die les” in <i>Die middernagfees en ander verhale</i> , saamgestel deur Johan Anker	1987	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“De la soupe pour la malade” in <i>Europe: revue littéraire mensuelle – Littératures d’Afrique du Sud</i>	1988	Paris
“’n Bruidsbed vir Tant Nonnie”, “Armed vision”, “Vir vier stemme” in <i>Koker</i> , saamgestel deur J.P. Smuts	1989	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Agter die heining” in <i>Steekbaard</i> , onder redaksie van Abraham H. de Vries	1989	Durbanville: <i>Klipbok Uitgewery</i>
“Deur ’n spieël in ’n raaisel”, “Wind in die bome” en “Onder ’n oop hemel” in <i>Verlore paradys</i> , onder redaksie van N.J. Snyman	1989	Pretoria: <i>HAUM-Literêr</i>
“’n Bars loop deur die wasbak” in <i>Spektrum</i> , saamgestel deur Helena B. de Swardt	1989	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die Caledonner”, “Wolf, wolf, hoe laat is dit?”, “Steven en Fay”, “My tante wat in Chelsea woon” en “Die 1948-Buick Convertible” in <i>Vertellers 1</i> , saamgestel deur Merwe Scholtz	1990	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Die les” in <i>Skoollstories</i> , saamgestel deur H. en M. Hamman	1990	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“’n Queen abdikeer”, “Pou in die nag”, “Oor ’n koppie tee” in <i>Kort-kort</i> , onder redaksie van Tom Gouws en P.H. Roodt	1990	Pretoria: <i>J.P. van der Walt</i>

“’n Storie oor ’n storie” in <i>Vertellers 2</i> , saamgestel deur Merwe Scholtz	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Soup for the sick” in <i>Vital signs: international stories on aging</i> , edited by Dorothy Sennett	1991	Saint Paul: <i>Gray Wolf Press</i>
“Waar Tafelberg begin” in <i>In ons goeie boekies</i>	1991	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Dubbelportret” in <i>Granaat: 50 eietydse essays</i> , saamgestel deur Tom Gouws en P.H. Roodt	1992	Kenwyn: <i>Jutalit</i>
“Die benefiet-voorstelling” in <i>Voetpad: stories vir Afrika</i> , saamgestel deur Elsabe Steenberg	1993	Pretoria: <i>Out of Africa</i>
“On despondency square” in <i>The invisible ghetto: lesbian and gay writing from South Africa</i>	1993	Johannesburg: <i>COSAW</i>
“For four voices” in <i>South African short stories from 1945 to the present</i>	1994	Oxford: <i>Heinemann</i>
“Matryse” in <i>S.A. April 1994</i> , onder redaksie van André P. Brink	1994	Pretoria: <i>Queillerie</i>
“When the saints go marching in” in <i>Willekeur: ’n willekeurige keur</i> deur Koos Human	1994	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“’n Preek op versoek” in <i>Ligvoets: 50 humoristiese verhale</i> , ’n keur saamgestel deur P.G. du Plessis en Marga Stoffer	1994	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
“Een eindeloos jasje” in <i>Kort Afrikaans: verhalen uit Zuid-Afrika</i> , saamgestel en vertaal deur Riet de Jong-Goossens	1995	Amsterdam: <i>Nijgh & Van Ditmar</i>
“O, my tyd: drie briewe aan die pers” in <i>Een jaar later</i> , onder redaksie van André P. Brink	1995	Pretoria: <i>Queillerie</i>
“’n Queen abdikeer” in <i>Bloudruk</i> , onder redaksie van Tom Gouws	1995	Pretoria: <i>J.P. van der Walt</i>
“Die baadjie sonder einde” in <i>Taxi</i> , onder redaksie van G.A. Jooste	1996	Pretoria: <i>J.L. van Schaik</i>
“Maar eenmaal in die lewe” in <i>Indaba</i>	1996	Pretoria: <i>Kagiso</i>
“Sop vir die sieke”, “Steven en Fay”, “Die goue vlies”, “Met pers en groen geteken”, “Gewis is alles net ’n grap” in <i>Soort soek soort</i> , saamgestel deur Johann de Lange	1997	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
“Op die plek rus” in <i>So op jou gemak</i>	1998	Pretoria: <i>J.P. van der Walt</i>
“Ijdelheid”, “Hartzeer wals”, “Emma September” in <i>Dochters van Afrika</i> , saamgestel en ingelei deur Riana Scheepers	1998	Amsterdam: <i>Prometheus</i>
“Die brons-kat op die plein”, “Die rooi kat”, “Tobie en Blessie het saam gelewe” in <i>Majesteit, die kat</i> , verhale en gedigte oor katte byeengebring deur Lina Spies	1998	Kaapstad: <i>Queillerie</i>
“In die leegte” in <i>Douspoor</i> , saamgestel deur Rudi Daniels en Gordon Julies	2000	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>

STANDPUNTE-PUBLIKASIES

Essays en Resensies

Die belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar	23 (1): 15-23, Oktober 1969
Staalkaart	26 (1): 1-25, Oktober 1972
Die verskuilde redakteur: 'n voorlopige verkenning van die ek-verteller in die "Brood"-verhale van Abraham H. de Vries	29 (6): 1-12, Desember 1976
Londen	30 (5): 30-33, Oktober 1977
<i>Keerkring</i> deur Welma Odendaal	32 (1): 52-55, Februarie 1979
Die digter en die liedjieskrywer	34 (1): 4-15, Februarie 1981
Dubbelportret	34 (2): 11-16, Maart 1981
Die mitologisering van Dirk Ligter	34 (5): 19-27, Oktober 1981
Liedjie: 'n kwatryn (in <i>Groot Verseboek</i> van Opperman) met 'n geskiedenis	35 (3): 54-60, Junie 1982
'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie	35 (6): 15-21, Desember 1982
Regstelling en aanvulling	36 (4): 63-64, Augustus 1983
Poesie in die verbygaan	36 (6): 5-13, Desember 1983
Die intensiteit van die kortverhaal	37 (3): 5-14, Junie 1984
Theunie van der Merwe se <i>Tipering van die Afrikaanse kortverhaal</i>	39 (3): 59-61, Junie 1986

Gedigte

Ritteltits; Treurlied vir 'n vroetelpappie, of <i>Crime passionel</i> ; 'n Student skryf aan sy meisie	32 (2): 2-3, April 1979
Drinklied van 'n digter; Sigeunerverdriet;	
Die Kaap was eens Hollands: hoesee hoesee;	
'n Winterreis; 'n Vroeër see; 'n Laaste walsie voor die winter	34 (1): 15-18, Februarie 1981
Eindelik / Hemingway; Lana, Rika, Mae en ander;	
Leedvermaak; Teeparty	37 (3): 50, Junie 1984

Kortkuns

Portret van 'n ouma	20 (2): 57-62, Desember 1966
Kafee aan die straat	20 (4): 18-22, April 1967
'n Bruidsbed vir Tant Nonnie	21 (6): 17-22, Augustus 1968
Die terras	22 (6): 22-24, Augustus 1969
Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang	23 (4): 1-6, April 1970
Voor die winter kom	25 (3): 1-13, Februarie 1972
Georgie	26 (5): 14-19, Junie 1973
Om te wees	28 (3): 1-7, Februarie 1975
Smilin' through	29 (2): 13-15, April 1976
Op moederloer se pleine	34 (3): 24-27, Junie 1981
Die vreemdeling in jou poorte	37 (4): 8-10, Augustus 1984
In memoriam: Guy de Maupassant	38 (5): 45-48, Oktober 1985

Dramatekste

Vier wit magriete		<i>Sestiger</i> 1(1), November 1963
Die volgende ronde		32 (3): Junie 1979
Die nagapie		38 (4): 47-56, Augustus 1985

BESPREKINGS VAN HENNIE AUCAMP SE WERK IN STANDPUNTE

Boekbespreking (<i>Spitsuur</i>)	Ernst van Heerden	21 (5): 48-50, Junie 1968
Oor boeke. (<i>'n Bruidsbed vir Tant Nonnie</i>)	T.T. Cloete	24 (2): 43-45, Desember 1970
Staalkaart ("Portret van 'n ouma")	Hennie Aucamp	26 (1): 1-25, Oktober 1972
Hongerblom: hooglied en elegie (<i>Hongerblom</i>)	Lina Spies	26 (3): 54-59, Februarie 1973
Drie bundels kortkuns (<i>Dooierus</i>)	Louise Viljoen	32 (1): 23-30, Februarie 1979
Hennie Aucamp se <i>Kort voor lank</i>	Elize Botha	32 (3): 34-36, Junie 1979
Van knoeiwerk tot kwaliteit (<i>Enkelvlug</i>)	Gerrit Olivier	32 (4): 47-49, Augustus 1979
Van knoeiwerk tot kwaliteit (<i>Bloppetjie gedenk aan my</i>)	Gerrit Olivier	32 (4): 43-51, Augustus 1979
Op die grense van die drama (<i>Met permissie gesê/ Papawerwyn</i>)	P.J. Conradie	35 (2): 67-75, April 1982
Die kuns van Hennie Aucamp	J.C. Kannemeyer	35 (6): 22-29, Desember 1982
Gedagtes om Hennie Aucamp se nuwe werke (<i>Die blou uur / Woorde wat wond</i>)	R. Johl	37 (6): 51-57, Desember 1984

KABARETVERWANTE WERK

Eie opstelle

Inleiding tot <i>Die lewe is 'n grenshotel</i>	1977	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Woorde wat wond</i>	1984	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
<i>Dubbeldop: kabarettetekste en -opstelle</i>	1994	Kaapstad: <i>Human & Rousseau</i>
"Die Sewe Doodsondes in Kabaretverband"	1994	<i>South African Theatre Journal</i> 8 (2)
"Die skryf van kabaret- en liedtekste: enkele praktiese wenke" (verwerk en opgeneem in <i>Literator</i> 21(2), Augustus 2000)	1995	<i>Klasgids</i> : 7-9, Oktober
"In 'n ander sleutel: die gay liedteks in kabaretverband"	2002	<i>Litnet</i> , onder redaksie van Danie Botha en Janie Smit http://www.litnet.co.za/gay/aucamp.asp Desember
<i>In die vroege: herinneringe en refleksies</i>	2003	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
"Muses van die modder: die tango in die kabaret"	2003	<i>Tydskrif vir letterkunde</i> 40

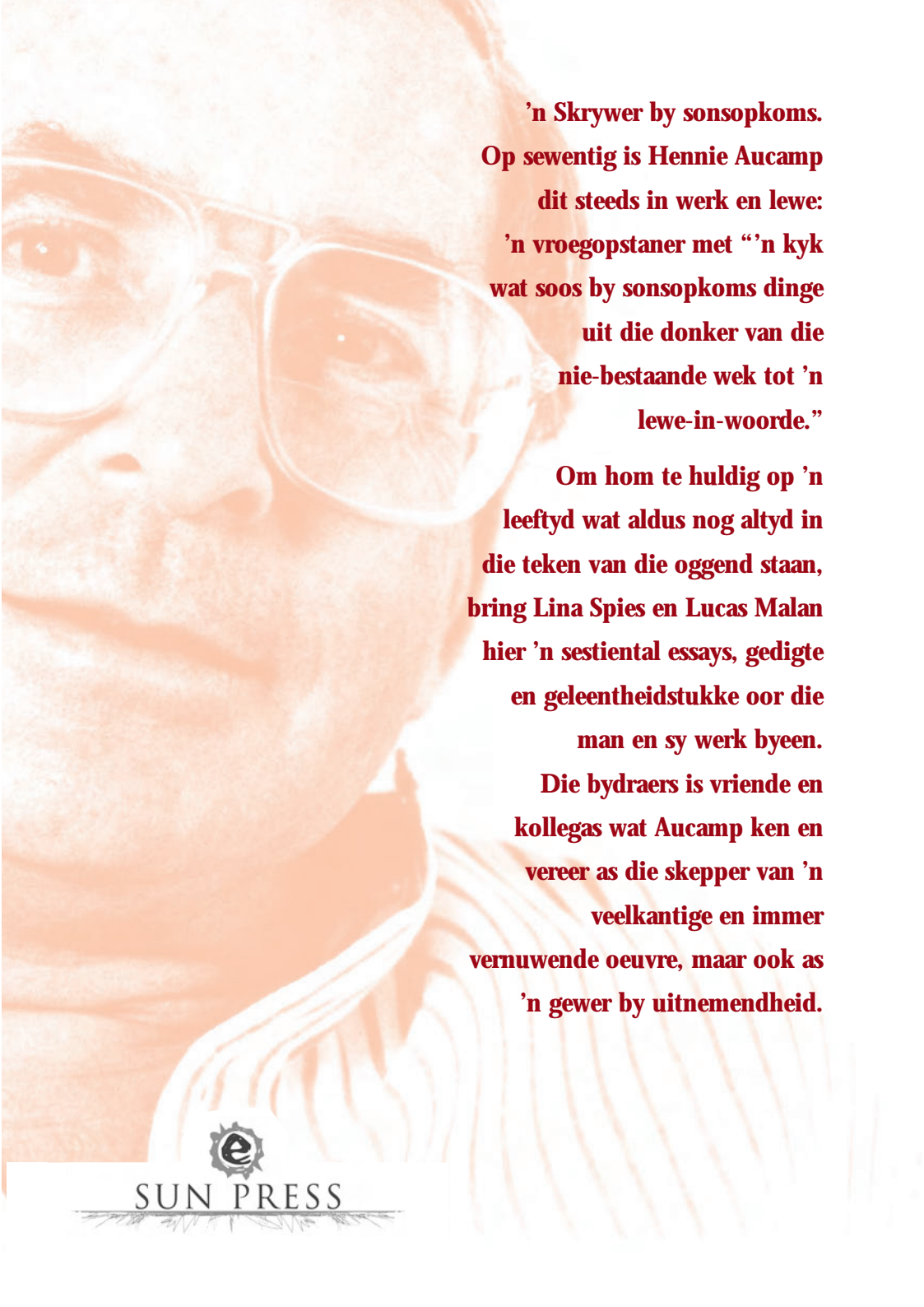
Eie kortverhale wat op die kabaret- en liedtekswêreld slaan

"Die benefiet-voorstelling" in <i>Gewis is alles net 'n grap</i>	1995	Kaapstad: <i>Tafelberg</i>
"'n Vreemdeling op deurtog"	2003	<i>Rooi Rose</i> , Januarie

Besprekings van Hennie Aucamp se kabaretwerk

Inleiding tot <i>Teen Latenstyd</i>	Stephan Bouwer	Kaapstad: <i>Tafelberg</i> , 1987
"Kabaret: 'n literêre grensgeval"	Henning Snyman	<i>SATJ</i> 8(2), September 1994

“Die soldaat as metafoor in twee van Hennie Aucamp se Kabaretekste”	Amanda Swart	<i>SATJ</i> 8(2), September 1994
“Hennie Aucamp: Die Afrika-konneksie in kabaretverband”	Herman Pretorius	<i>SATJ</i> 8(2), September 1994
Inleiding tot <i>Lyflied</i>	Daniel Hugo	Kaapstad: <i>Tafelberg</i> , 1999
“Met permissie gesê: Is dit slegs vir almal? Hennie Aucamp en die kabaret”	Dorothea van Zyl	<i>Stilet</i> XI(1): 77-86, Maart 1999



**'n Skrywer by sonsopkoms.
Op sewentig is Hennie Aucamp
dit steeds in werk en lewe:
'n vroegopstaner met "'n kyk
wat soos by sonsopkoms dinge
uit die donker van die
nie-bestaande wek tot 'n
lewe-in-woorde."**

**Om hom te huldig op 'n
leeftyd wat aldus nog altyd in
die teken van die oggend staan,
bring Lina Spies en Lucas Malan
hier 'n sestiental essays, gedigte
en geleentheidstukke oor die
man en sy werk byeen.**

**Die bydraers is vriende en
kollegas wat Aucamp ken en
vereer as die skepper van 'n
veelkantige en immer
vernuwende oeuvre, maar ook as
'n gewer by uitnemendheid.**



SUN PRESS