

DIE BEGIN IN DIE KORTVERHAAL

Bloemhof, François
81-1314-9



Tesis goedgekeur ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleier: Prof. J.P. Smuts

Maart 1992

VERKLARING

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis ver'at, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

Handtekening



Datum: ...13/02/92.....

OPSOMMING

In 'n ondersoek na die rol wat beginne in kortverhale speel, is 'n historiese lyn 'n nuttige vertrekpunt. Dit laat blyk dat daar 'n groot verskil is tussen wat Edgar Allan Poe, die kortverhaal se eerste kritiese teoretikus, as die "prose tale" bestempel het, en 'n postmodernistiese voorbeeld soos Harry Kalmer se "Die nag steek op soos 'n seer tand". Daar is deur die jare op verskillende aspekte van die kortverhaal gelet, onder andere diegene rakende beginstrategieë, vertelrigtings en narratiewe modi. Namate teorieë verfyn is, het die neiging toegeneem om maatstawwe en voorskrifte te wil aanwend. Anton Pavlovich Tsjechov was, in teenstryd met sodanige voorskriftelikheid, van mening dat ordening en die soeke na verbandlegging nie by die kortverhaal moontlik is nie.

Soms lê die begin van 'n kortverhaal buite die grens van die teks self, en speel intertekstualiteit 'n rol in die totstandkoming van 'n nuwe teks. Edward W. Said onderskei tussen twee stellingkeersye by 'n begin, naamlik oorganklik en onoorganklik (die een met 'n vooropgestelde einde in sig, die ander nie), en 'n teks se outoriteit en

realiteitsbesef, wat 'n vergelyking tussen 'n teks en die werklikheid behels.

Die begin van 'n kortverhaal hoef nie noodwendig tot die eerste sin of paragraaf beperk te wees nie, aangesien ander elemente in die aanbieding as beginsiniale kan dien, soos die motto, opdrag en titel. Die aard en bydraes van sodanige elemente sal van teks tot teks verskil.

Alhoewel 'n uittreksel uit 'n roman nie bedoel was om op sy eie as kortverhaal te dien nie, word dit soms so aangebied. Dit lyk onvermydelik dat strukturele gebreke sal ontstaan, ook by die begin, en dit wil voorkom asof die uittreksel daarby sal baat indien 'n redakteur in dié vroeë stadium inligting ter oriëntasie van die leser beskikbaar stel. 'n Verwante geval is die vervolgverhaal, waar 'n spannende moment aan die einde van een hoofstuk meestal in die samevatting "Wat vooraf gebeur het" aan die begin van die volgende hoofstuk geëggo word, én in die eerste paragraaf.

Die sewe beginstrategieë wat in hierdie studie bespreek word, volgens my eie indeling, mag later uitgebrei word, getrou aan die ontwikkelingslyn wat die teorieë oor kortverhale vertoon. Die werklikheidsbegin, beskrywende

begin en in medias res-begin word aan die hand van Jan Sebastian Rabie se "Drie kaalkoppe eet tesame" bespreek, die aansluitingsbegin en distansiërende/betrekkenende begin na aanleiding van Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie", en die weerhoudende begin en leserbetrekkenende begin soos dit deur Breyten Breytenbach se "selfmoord 2" geïllustreer word. Die reeds genoemde Kalmer-verhaal is as 't ware uit beginne opgebou, en openbaar in dié opsig 'n unieke strategie.

SUMMARY

An historical approach is useful in a study of the role of beginnings in short stories. It shows that there is a big difference between what Edgar Allan Poe, the short story's first critical theorist, called the prose tale, and a postmodernistic example like Harry Kalmer's "Die nag steek op soos 'n seer tand". Through the years diverse aspects regarding the short story have been studied, including those concerning beginning strategies, narrative directions and narrative modes. As the theories were refined, the tendency increased to apply criteria and rules. In contrast to this stringency, Anton Pavlovich Chekhov believed that classification in the short story isn't possible.

Sometimes the beginning of a short story lies outside the boundary of the text itself, and intertextuality plays a part in the conception of a new text. Edward W. Said distinguishes between two sets of aspects concerning beginnings, namely transitive and intransitive (one has in mind a preconceived ending, the other has not) and authority and molestation, which concerns the distinction between a text and reality.

The beginning of a text need not be limited to the first sentence or paragraph, as other elements in the presentation may also serve as beginnings, for example the motto, dedication and title. The nature and contributory function of these elements will differ from text to text.

Although an extract from a novel was not intended to be a short story, it is sometimes presented as such. It seems unavoidable that structural defects will ensue, also in the beginning, and it would appear that the extract will benefit if an editor supplies information at an early stage to orientate the reader. The serial is a related instance, wherein the tense ending of a chapter is usually echoed by the summary "The story up till now" at the beginning of the next chapter, as well as in the first paragraph.

The seven beginning strategies discussed in this study according to my own classification, may well be refined later on, in keeping with the line of development displayed by the theories concerning short story beginnings. The "real" beginning, descriptive beginning and in medias res beginning are discussed in connection with Jan Sebastian Rabie's "Drie kaalkoppe eet tesame", the conjunctive beginning and distancing/non-distancing beginning as regard their roles in Hennie Aucamp's "'n Storie oor 'n storie",

while Breyten Breytenbach's "selfmoord 2" illustrates the abstaining beginning and what can best be described as a beginning whose main intention is to attract the reader's attention. The Kalmer story already referred to is virtually composed of beginnings, and in this regard employs a unique strategy.

DANKBETUIGING

Graag bedank ek die volgende persone:

Prof. J.P. Smuts, my studieleier, vir die rigtinggewende en onderskragende rol wat hy dwarsdeur die jaar gespeel het.

Dr. L. Viljoen, my mede-eksaminator, vir gewaardeerde gesigspunte wat van groot hulp was.

Skrywers en betrokkenes by die letterkunde wat bereid was om my te woord te staan.

My ouers, familie en vriende vir hul voortdurende belangstelling en aanmoediging.

Geldelike bystand van die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling vir die koste van hierdie studie word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling nie.

INHOUD

	Bladsy
HOOFSTUK 1 <u>TEORETIESE INLEIDING</u>	
1.1 DIE TOTSTANDKOMING VAN TEORIEë.....	1
1.1.1 Aristoteles, die retorika en Poe.....	1
1.1.2 Vertelrigtings en anachronieë.....	8
1.1.3 Narratiewe modi.....	12
1.1.4 Beginstrategieë.....	18
1.1.5 Maatstawwe by beginne.....	21
1.2 TEENSTRYDIGE TEORIEë.....	27
1.2.1 Tsjechov se geïntegreerde begin.....	27
1.2.2 Verdere verset teen beginne.....	30
1.3 DIE BUITETEKSTUELE BEGIN.....	32
1.3.1 Intertekstualiteit.....	32
1.3.2 Keersye by die begin.....	34
AANTEKENINGE.....	40
 HOOFSTUK 2 <u>VERSKILLENDE BEGINPUNTE BY KORTVERHALE</u>	
2.1 DIE VOORWERK EN VOORTEKS.....	43
2.2 DIE BUNDELTITEL.....	51
2.3 BIOGRAFIESE GEGEWENS.....	53
2.4 DIE RAAMVERTELLING.....	54
2.5 DIE TITEL.....	55
2.6 DIE SUBTITEL.....	59
2.7 DIE OPDRAG.....	61
2.8 DIE MOTTO.....	62
2.9 DIE AFDELING EN ONDERAFDELING.....	67
2.10 DIE EERSTE SIN/PARAGRAAF.....	71
AANTEKENINGE.....	74
 HOOFSTUK 3 <u>DIE BEGIN BY VERWANTE GEVALLE</u>	
3.1 DIE UITTREKSEL.....	75
3.2 DIE OPVOLG- EN VERVOLGVERHAAL.....	89
AANTEKENINGE.....	107

HOOFSTUK 4	<u>BEGINSTRATEGIEë</u>	IN	ENKELE	AFRIKAANSE
	<u>KORTVERHALE</u>			
4.1	DIE WERKLIKHEIDSBEGIN, BESKRYWENDE BEGIN EN			
	<u>IN MEDIAS RES</u> -BEGIN IN JAN SEBASTIAN RABIE SE			
	"DRIE KAALKOPPE EET TESAME".....			108
4.1.1	'n Werklikheidsbegin.....			108
4.1.2	'n Beskrywende begin.....			117
4.1.3	'n <u>In medias res</u> -begin.....			123
4.2	DIE AANSLUITINGSBEGIN EN DISTANSIËRENDE/BETREK-			
	KENDE BEGIN IN HENNIE AUCAMP SE "'N STORIE OOR			
	'N STORIE".....			129
4.2.1	'n Aansluitingsbegin.....			129
4.2.2	'n Distansiërende/betrekkende begin....			140
4.3	DIE WEERHOUDENDE BEGIN EN LESERBETREKKENDE			
	BEGIN IN BREYTEN BREYTENBACH SE "SELFMOORD 2".			149
4.3.1	'n Weerhoudende begin.....			149
4.3.2	'n Leserbetrekkende begin.....			159
4.4	'N UNIEKE STRATEGIE IN HARRY KALMER SE "DIE			
	NAG STEEK OP SOOS 'N SEER TAND".....			166
	AANTEKENINGE.....			189
	<u>SAMEVATTING</u>			191
	<u>BRONNELYS</u>			195
	<u>REGISTER VAN TERME</u>			207

HOOFSTUK 1 TEORETIESE INLEIDING

1.1 DIE TOTSTANDKOMING VAN TEORIEë

1.1.1 Aristoteles, die retorika en Poe

Daar is meningsverskille oor hoe "oud" die kortverhaal is. Charles Burkhart skryf:

Since it is so new a form, the study of the short story is relieved of the burden of history (Trask & Burkhart 1963: ix),

terwyl H.E. Bates aanvoer,

The history of the short story, through its phases of myth and legend, fable and parable, anecdote and pictorial essay, sketch... cannot be measured. The account in Genesis of the conflict between Cain and Abel is a short story; the parable of the Prodigal Son is a short story (1943: 13).¹

Jesus se gelykenisse vertoon ook sterk strukturele ooreenkomste met Geoffrey Chaucer se veel latere Canterbury tales, aangesien beide bronne van 'n raamvertellingstegniek gebruik maak. Daar kom selfs vroeër Egiptiese en Indiese verhale voor, waarvan "Die verhaal van Chafre", geskryf deur die Egiptiese Koning Chafre in 4800 v.C., na alle waarskynlikheid die vroegste is (Hammerton s.a.: 13).

Aristoteles se uitsprake is gedoen na aanleiding van die Griekse tragedie, maar kan ook in sekere gevalle van

toepassing gemaak word op die struktuur van die kortverhaal. Hy beskryf 'n eenheid as opgebou uit 'n begin², middel en einde, en sê voorts dat 'n begin nie noodwendig uit kousale noodsaak of iets moet volg nie, maar dat iets wel natuurlikerwys daarop volg of daaruit ontstaan (Butcher 1898: 31). Dit is duidelik dat Aristoteles nie voorsiening gemaak het vir tekste waarvan die begin aansluit by die einde van 'n vorige teks nie; Sophokles se Thebes-trilogie kan hier as voorbeeld dien. In sulke gevalle moet, indien Aristoteles se argument daarop van toepassing gemaak word, twee of meer tematies gebonde tekste saam 'n eenheid vorm.

Ook sy definisie van 'n einde is hier relevant, naamlik dat dit iets is wat natuurlikerwys op iets anders volg, maar deur niks opgevolg word nie (1898: 31). Dit blyk dus dat Aristoteles se definisie van beginne nie sonder sy uitsonderings is nie - daarvolgens kan Sophokles (1971) se Oidipus by Kolonus byvoorbeeld nie as 'n eenheid beskou word nie, aangesien die begin volg op die einde van Koning Oidipus, wat eerste in die siklus is, hoewel dit nie in daardie volgorde deur die dramaturg geskryf is nie. Daar is ook uitsonderings vir Aristoteles se definisie van eindes; daar kan nie gesê word dat niks op Koning Oidipus volg nie.

Hieruit moet nie afgelei word dat Sophokles se trilogie, waarvan Antigone die derde gedeelte uitmaak, strukturele gebreke vertoon nie. Volgens Aristoteles moet 'n goed gestruktureerde plot nie na willekeur begin of eindig nie, maar aan die genoemde beginsels voldoen (Butcher 1898: 31). Elke drama in die Thebes-trilogie is 'n eenheid met 'n begin, middel en einde. Die beginne en eindes is nie willekeurig beplan nie. Die trilogie is wel werksaam as eenheid, maar Oidipus by Kolonus moet nie slegs as die middel - dit wil sê as iewers tussen aankoms en vertrek, en dus van minder belang as die ander twee stukke - beskou word nie. Dit is 'n eenheid op sigself, soos bewys deur die talle kere wat dit al op sy eie op die planke gebring is. 'n Verdere punt ter ondersteuning van dié onderdeel se selfstandigheid, is dat die drie dramas, alhoewel elk oor 'n situasie in die Oidipus-familie handel, vars benaderings tot eiesoortige probleme openbaar.

'n Opmerking van Corbett na aanleiding van die inleiding (exordium) in die klassieke retorika sluit nou by bogenoemde voorbeeld aan:

The closing lines of the introduction should be so managed that they lead easily and naturally into the next division of the discourse. The problem of transition is basically one of coherence. We want the parts of our discourse to "hang together", and while we would like the sutures to be as unobtrusive as possible, we nevertheless want our readers to be aware that they are passing over into another division of the discourse (1971: 313).

Alhoewel die retorika met die gesproke woord te make het, kan die toepaslikheid van baie uitsprake op die geskrewe woord nie misgekyk word nie, soos ook dié een. Die laaste sin van die aanhaling moet egter vir ons gebruik aangepas word. In 'n kort, gedronge kunsvorm soos die kortverhaal, wat homself dikwels eenheid of enkelheid van effek ten doel stel, kan 'n leser se bewustheid van verskillende stadia in die vertelling steurend inwerk, en die resultaat sal waarskynlik wees dat die verhaal gemanipuleerd voorkom. Om 'n egalige vloeï te verkry, moet die eindpunt van 'n begin byvoorbeeld nie merkbaar wees nie. Dit is normaalweg nie verifieerbaar presies waar dié punt lê nie, en met reg, aangesien die oorgang dan opsigtelik sal wees. Hierdie verskynsel vorm 'n parallel met die einde, waar die slotmoment(e) nie eksplisiet aangekondig behoort te word nie, maar eerder uit die res van die gebeure moet voortvloei.

Van die verskillende begrippe wat 'n rigtinggewende rol gespeel het in die retorika ten opsigte van die opbou van 'n proloog, is die docilitas hier van belang. Ohlhoff (1984: 62) omskryf dit as die ontvanklikheid van die ontvanger, en noem dat dit gewek kon word deur 'n kort daarstelling van die hoofsaak (die summa cause).

Afhangende van die betrokke beginstrategie, word daar in kortverhale in 'n meerdere of mindere mate van hierdie aanbeveling afgewyk. Dié "kort daarstelling van die hoofsaak" sal in die meeste gevalle nie die verloop of einde van die verhaal voor die tyd verklap nie. 'n Verhaal waarvan die begin weerhoudend is ten opsigte van die beskikbaarstelling van informasie, vertoon dus die minste raakpunte met dié begrip uit die retorika. Die doel met so 'n begin is juis om op die nuuskierigheid van die leser in te speel deur nié die hoofsaak duidelik te stel nie.

Beginne wat as 't ware met die deur in die huis val, toon in 'n mate 'n ooreenkoms met weerhoudende beginne, aangesien hierdie twee tipes beginne in die klassieke retorika die geskrewe reëls sou oortree het. Corbett merk tereg op dat 'n abrupte, onmiddellike inset van 'n verhaal die leser kan verwar. 'n Leser moet in die meeste gevalle deur die begin die teks binnegelei word (1971: 303). Beginne waarin die distansiëring en betrekking van die leser oënskynlik met mekaar in stryd is, probeer die leser ontvanklik maak deur voor te gee dat hulle die teenoorgestelde toestand beoog.

Dit blyk dus dat die retorikus en die kortverhaalskrywer ooreenkomste toon in hul beskouing van die begin van 'n

rede/verhaal as middel om die gehoor/leser te betrek, maar dat hulle dié effek op verskillende maniere probeer bewerk.

Edgar Allan Poe was die kortverhaal se eerste kritiese teoretikus. Hy het wat hy as die "prose tale" bestempel het, in 1842 gedefinieer as 'n vertelling wat beperk is tot 'n enkelheid van effek, waaraan alle besonderhede ondergeskik is; geen geskrewe woord moes op direkte of indirekte wyse daarmee strydig wees nie (Bungert 1972: 2). Hoewel dié sienswyse nie op alle kortverhale van toepassing gemaak kan word nie, soos Ian Reid (1977: 55) ook opmerk, het dit tog 'n sekere algemene geldigheid.

Poe het besef dat die skrywer se afstuur op 'n einde die res van die verhaal se vorm kon beïnvloed, en dat dit vir 'n leser moontlik is, ten minste in sy onderbewuste, om die begin en einde van 'n teks by mekaar te laat aansluit (Gerlach 1985: 160). Ongelukkig kan 'n outeur se konsentrasie op die einde van 'n verhaal, tesame met faktore wat daarop inspeel, veroorsaak dat die struktuur van die res verswak word. So 'n toestand kom die algemeenste voor by spanningsverhale, wat bekend is vir hul verrassende eindes. Hennie Aucamp sê dat 'n "knalslot" dikwels 'n oneer aan die kortverhaal gedoen het, deurdat faktore soos werklike insig in 'n situasie en oortuigende

karakterisering aan bande gelê is (1988: 8). Hy stel die term "uitfaseringsoomblik" vir die einde van 'n kortverhaal voor, wat dui op die einde se onlosmaakbaarheid van die voorafgaande gedeeltes (1986: 138).

Soos reeds aangevoer, behoort 'n goed gestruktureerde kortverhaal nie maklik in 'n begin, middel en einde onderverdeel te kan word nie, aangesien dié dele dikwels op mekaar inwerk en steun, en daar elemente van elk in 'n ander aanwesig is. Michael Joseph stel dit as volg:

The short story is so essentially a single artistic unit that all its various elements are, or should be, so interwoven and dependent on each other for their efforts that they are inseparable (s.a.: 65).

Bostaande aanhaling kom ietwat rigied voor, maar bied nietemin 'n waardevolle vertrekpunt, aangesien die verfyning van 'n teorie nie moontlik is sonder voorafgaande (dikwels veralgemenende) uitsprake nie. Indien 'n uitspraak te kategoriees is, kan dit eerder probleme vir 'n teorie skep as oplossings bied, deurdat dit aanvegbaar word. Aucamp sê byvoorbeeld dat "titels, openingsinne en slotsinne nie meganies op mekaar moet inspeel nie" (1986: 141), iets wat maklik die gevolg kan wees van 'n streng navolging van Joseph se voorskrif.

1.1.2 Vertelrigtings en anachronieë

Nuwe standpunte oor die kortverhaal se begin behels 'n verfyning van vorige teorieë, maar dit beteken nie noodwendig dat dit wat vir die eerste maal gedefinieer word, nie reeds sedert Poe en Tsjechov se tyd in beginne werkzaam was nie. Daar is bloot nie destyds deur teoretici op sulke aspekte gelet nie, hoewel skrywers van die tegnieke aangewend het.

F.E.J. Malherbe, 'n vroeë Afrikaanse teoretikus, het reeds in 1929 op drie vertelrigtings gewys:

- (i) vooruit,
- (ii) vooruit-agteruit-vooruit,
- (iii) agteruit (61).

(i) is 'n streng chronologiese aanbieding wat die gebeure stap vir stap en enduit weergee, terwyl (ii) voorkom waar die begin ons midde-in die fabula³ plaas, daar dan rekursief beweeg word om onduidelikhede in verband met die begin op te klaar, en dan voort vanaf die beginmoment, tot aan die slot (1929: 62-63).

Dit spreek ten opsigte van (ii) vanself dat nie enige moment in die verhaal as opening kan dien nie. Daar moet 'n rede wees vir die vooropstelling daarvan. 'n Voorbeeld van

'n kortverhaal waarin so 'n vooropstelling gemotiveerd is, is Elsa Joubert se "Melk". Die eerste paragraaf lui as volg:

Die man met die stof in die groewe op sy gesig het stadig gepraat. Af en toe het hy met die hand oor die kop gegee, die yl hare probeer platstryk. Die tolk het vertaal, en iemand - 'n verslaggewer? - het neergeskryf (1980: 1).

Eers hierna vind die leser uit wat die man vertel, en hoe hy in dié situasie beland het. Deur aan die begin die man in bogenoemde situasie te toon, word verwagtinge by die leser geskep. Hy word ook voorberei op die einde, wanneer daar weer 'n verslaggewer, miskien dieselfde een, voorkom wat 'n storie seek, maar dan by die man se vrou.

Malherbe begaan 'n redenasiefout deurdat sy onderskeid tussen 'n vooruit-agteruit-vooruit-vertelrigting (ii) en 'n agteruit-vertelrigting (iii) ondeurdrag is. Hy beskryf 'n agteruit-vertelrigting as volg:

Die slot of slotindruk word vooropgestel, en die geskiedenis en motiewe word dan blootgelê van uit die slotgebeure of indruk uit (1929: 65).

Hy noem as voorbeeld

speurders-verhale... wat begin met die mededeling van die slot-gegewe... en dan langsaam die geheimsinnige of raaiselagtige gebied stukkie vir stukkie verken (1929: 65).

Malherbe is in der waarheid hier besig om (ii) te beskryf: al lê die invalsmoment baie na aan

die einde (en wel nader aan die einde as die begin van "Melk", met sy vooruit-agteruit-vooruit-vertelrigting), is dit nog nie die einde nie, aangesien dit met die invul van voorafgebeure ingehaal en verbygesteek word. Al volg die "ware einde" (om dit te onderskei van die foutiewe een wat Malherbe voorstel) hóé kort op die moment wat die kortverhaal se begin uitmaak, word die patroon soos vir (ii) gegee, gehandhaaf.

'n Vertelrigting kan slegs as "agteruit" beskou word wanneer dit die einde van die fabula as begin van die sjuzet aanwend, en daar nie in die res van die teks verby daardie punt in die tyd beweeg word nie. Sulke gevalle kom wel voor, byvoorbeeld in Ilse Aichinger se "Spiegelgeschichte", waarvan die Engelse titel, "Story in reverse", reeds as genoegsame bewys dien (1966: 27-51).

Gérard Genette gebruik die term anachronieë om te onderskei tussen vooruitverwysing (wat hy prolepsis noem) en terugverwysing (analepsis). Volgens hom is prolepsis enige narratiewe tegniek waardeur 'n gebeurtenis wat later sal plaasvind, vooruitgeloop word, terwyl analepsis 'n verwysing is na 'n gebeurtenis wat plaasgevind het voor

die huidige stadium in die sjuzet. Anachronieë kan dus slaan op

all forms of discordance between the two temporal orders of story and narrative (1980: 40).

Genette se omskrywings is baie meer presies as dié van Malherbe, soos blyk uit 'n vergelyking tussen eersgenoemde se omskrywing van prolepsis en Malherbe se opsomming van 'n vooruit-agteruit-vooruit-vertelrigting (waarna op bladsye 8 tot 10 verwys is); die twee teoretici verwys in der waarheid na dieselfde anachronistiese verskynsel. Genette beskou die gebruik van anachronieë as een van die tradisionele metodes by literêre vertellings (1980: 36).

Die volgende voorbeeld uit Chris Barnard se "Vrydag" (1984: 6) dui daarop dat 'n anachronie nie noodwendig uitgebreid hoef te wees nie, en ook nie spesifiek hoef te wees ten opsigte van tydsaanduiding nie:

'n Eerste kriel het begin kriel. Netnou sal die hiëna roep en 'n rukkie later die klok.

Sy was nog nooit vantevore alleen van die werf weg nie.

Die vergeet-my-nietjies is aan die doodgaan (my kurs.).

In die aangehaalde gedeelte is die verwysing na die hiëna se roep 'n voorbeeld van prolepsis, en die derde sin 'n voorbeeld van analepsis. In 'n ander verhaal in Barnard se bundel Duiwel-in-die-Bos, "Bos", is die meeste

anachronieë verskuil, aangesien verlede, hede en toekoms ineenvloei en in die teenwoordige tyd aangebied word. Die leser moet self uit Kirst se talle "verskynings" aflei watter werklik plaasvind, of dit in die hede geskied, ensovoorts.

1.1.3 Narratiewe modi

Kortverhale kan nie alleen in kategorieë verdeel word volgens die ordening van gebeure nie, maar daar kan ook, volgens Helmut Bonheim, 'n verdeling plaasvind tussen dié wat met meer en dié wat met minder eksposisie begin, waarna onderskeidelik as procatasceue en in medias res verwys word. Hierdie terme is afkomstig uit die klassieke retorika; eersgenoemde verskaf aan die leser inligting oor byvoorbeeld tyd en plek, terwyl die ander sonder uitleg is. Bonheim wys daarop dat, alhoewel 'n begin in 'n kortverhaal normaalweg korter is as dié van 'n roman, dit 'n groter persentasie van die teks beslaan. Aangesien hy minder ruimte tot sy beskikking het, poog die kortverhaalskrywer gewoonlik om sy eksposisie so kort en onopsigtelik as moontlik te hou (Bonheim 1982: 192).

Bonheim se laaste opmerking is betwisbaar: alhoewel 'n skrywer daardie doel voor oë mag hê, is dit juis vanweë 'n

kortverhaal se beperkte omvang en gekonsentreerdheid, en die manier waarop die verband(e) tussen begin, middel en einde daaruit blyk, moeilik om sy uiteensetting onopsigtelik te hou. Boonop geskied die eksposisie gewoonlik betreklik vroeg; 'n sentrale karakter maak byvoorbeeld selde die eerste keer sy verskyning wanneer die verhaal reeds half voltooi is, terwyl dit in 'n roman meer dikwels mag gebeur. Die opening van 'n kortverhaal is nie 'n losstaande eenheid nie; alhoewel verskillende tipes beginne identifiseerbaar is, en daar in die geval van 'n procatasceue-begin 'n (normaalweg onopsigtelike) oorgang is vanaf die eksposisie na die gebeure, is ook so 'n begin 'n onderafdeling van die geheel.

Bonheim onderskei tussen verskillende narratiewe modi. Volgens sy teorie bestaan alle vertellings uit twee statiese modi, naamlik kommentaar en beskrywing, en twee dinamiese modi, naamlik rapportering en dialoog (1982: 193). Daar is dikwels raakpunte tussen die verskillende afdelings, nie slegs innerlik tussen byvoorbeeld kommentaar en beskrywing nie, maar ook tussen 'n procatasceue- en 'n in medias res-begin. So kan 'n openingsparagraaf wat hoofsaaklik daarmee gemoeid is om 'n karakter te beskryf, ook dialoog bevat.

Die eerste modus wat in beginne kan voorkom, is kommentaar. Te veel voorbereiding op wat hy te wagte kan wees, mag meebring dat die res van die verhaal vir die leser sonder verrassings en dus vervelig is. Hierdie aspek herinner aan 'n tegniek wat in die retorika gebruik is, waar die voorbereidende inleiding 'n uitsonderlike benaderingswyse moes regverdig, of wanopvattinge omtrent die doel van die toespraak uit die weg moes ruim (Corbett 1971: 306). Veral die moderne kortverhale vertoon selde (lang) voorbeelde van hierdie beginmodus. Bonheim verklaar dat die eksposisionele toonaard daarop dui dat die inleidende opmerkings 'n ekstraterritoriale toevoegsel tot die verhaal self is (1982: 194); dit lê as 't ware buite die verhaal se grense. 'n Voorbeeld van 'n verhaal waarin die skrywer kommentaar lewer op haar eie teks (se totstandkoming), is Petra Müller se "Die luiperd", wat as volg begin:

Sover ek weet, het ek nog nooit by die waarheid gehou in enigiets wat ek geskryf het nie. Ek is 'n verteller van verhale: iewers neem 'n verhaal sy eie loop en glip onder jou uit, op sy eie koerse. Hy maak sy draaie en miskien kom hy, soos 'n hond wat op jag gegaan het, na jou terug en bring sy prooi saam: die nóg warm liggaam van 'n wese wat jy glad nie herken nie...

Jy bekijk dit. Dit is 'n openbaring. Waar kom dit vandaan, en wat sal jy dit noem?

Hiérdie verhaal het nie ruimte vir enigiets anders as die waarheid nie (1980: 1).

Beskrywing is die tweede modus wat Bonheim in beginne uitwys. In veral die hedendaagse kortverhaal word daar

meestal nie 'n lang beskrywing gegee tensy dit wat beskryf word 'n rol in die verhaal speel nie, hetsy ten opsigte van plek, atmosfeer, ensovoorts. Indien so 'n beskrywing aan die begin voorkom, is dit ook gewoonlik aansienlik korter as wat in ouer verhale die geval was. Bonheim maak die stelling dat die negentiende-eeuse neiging om 'n lang beskrywende passasie as opening aan te wend, in die twintigste eeu vervang is met die verskuiwing daarvan na 'n latere stadium in die verhaal (1982: 197).

Daar kan wel later uitgebrei word op dit wat aan die begin beskryf word, maar so 'n voortgesette eksposisie kan nie as deel van die begin beskou word nie, aangesien dié stadiums in die verhaal deur gebeure van mekaar geskei word. Dit kom neer op 'n voortbouing op 'n reeds gegewe onderwerp. Indien die verhaal se begin doelbewus belangrike informasie vir die verstaan daarvan verswyg, laat die weerhoudende aard daarvan dit kwalifiseer as 'n strategie, oftewel die toepassing van skryfkodes om 'n bepaalde effek by die leser tuis te bring.

Die derde modus is rapportering. Anders as wat met die vorige twee narratiewe modi die geval was, het ons hier nie met 'n modus te doen wat veral vir eksposisie gebruik word nie - die gebeure is reeds besig om plaas te

vind, en die aksie het nie as 't ware vir die leser se kennisname gestol nie. Dit wil voorkom asof tyd 'n groter rol speel in hierdie modus as in enige van die ander drie. Tyd hoef nie eksplisiet aangedui te word nie, maar word dikwels betrek in tydsgeassosieerde woorde soos "later", "terwyl" of "toe". Die eerste twee sinne van Rachelle Greeff se "Happy X mas madam" (sic) is 'n voorbeeld van hierdie verskynsel:

Sy droom nooit van kos nie. Dis altyd beelde van gesiglose mans wat haar liefkoos (my kurs., 1990: 44).

'n Kortverhaal met 'n in medias res-begin sal in die meeste gevalle in hierdie narratiewe modus wees (sien bostaande voorbeeld). Rapportering in beginne staan dikwels nie los van beskrywing en dialoog nie - laasgenoemde is die vierde en laaste modus wat hier bespreek word. Dit is moeilik om 'n gebeurtenis te rapporteer sonder om te noem hoe die betrokkenes gelyk en wat hulle gesê het.

Dialoog veroorsaak 'n probleem in gevalle waar dit in die indirekte rede weergegee word. Dit is dan moeilik onderskeibaar van rapportering, en kan ook verwar word met die sogenaamde erlepte Rede, oftewel vrye indirekte rede. André P. Brink verwys na laasgenoemde as "dinkpraat" (1987: 18), terwyl Seymour

Chatman dit omskryf as "the record of actual words passing through a character's mind" (1978: 188). Na my mening maak Bonheim se modus vir meer as een aanbiedingsvorm voorsiening. By die begin van die tweede paragraaf van Jan Sebastian Rabie se "Die padda en die maan" is dit byvoorbeeld onduidelik of die padda se gedagtes uitgespreek word (indirekte rede) of nie (erlebte Rede):

Op 'n nag is 'n padda getref deur die skoonheid van die maan.

Ek dink ek is verlief, het hy homself wysgemaak (my kurs., 1985: 29).

Indien die saak waaroor die dialoog handel aan die leser onbekend is, kan so 'n opening ook raakpunte toon met beginne wat 'n opsetlike vaagheid as strategie aanwend. Bonheim is self van mening dat dialoog dikwels een van die ander modi insluit, maar definisieprobleme veroorsaak wanneer daar probeer word om te bepaal presies watter modi betrokke is (1982: 218).

'n Ekstreme voorbeeld van 'n kortverhaal wat kommentaar, beskrywing en rapportering in die dialoogvorm inkorporeer, is Ring Lardner se "Who dealt?", wat in die vorm van 'n monoloog weergegee word. Reeds in die eerste sin,

You know, this is the first time Tom and I have been with real friends since we were married (Cochrane 1976: 295),

weerspieël die dialoog kommentaar (op Tom en die spreekster se lewenswyse) en rapportering ('n feit/mening word weergegee). Daar kan verder met sekerheid gesê word dat aangesien die spreekster vir 11 bladsye aaneen praat, haar monoloog as 'n uiterste vorm van beskrywing diens doen.

1.1.4 Beginstrategieë

Dit blyk uit 'n ondersoek na beginne in die kortverhaal dat teorieë hulle konstant leen tot uitbreiding, ook deur bronne waarvan die status verdag is. So gebruik Michael Joseph 'n invalshoek waarna geeneen van die vorige aangehaalde teoretici verwys nie. Hy maak die stelling dat daar drie maniere is om 'n kortverhaal te begin:

- (i) met 'n beskrywende inset of inleiding,
- (ii) met dialoog,
- (iii) deur direk by gebeure "in te val" (s.a.: 61).

Hy gebruik nie self die term nie, maar gee hier drie beginstrategieë weer. Sy lys van drie is egter baie onvolledig, en daar kan tot sewe geïdentifiseer word. Dié indeling is my eie, en daar word in hoofstuk 4 uitgebrei op die sewe beginstrategieë wat in die res van hierdie afdeling slegs vlugtig omskryf word, met voorbeelde.

'n Werklikheidsbegin hou verband met 'n leser se aanvaarding van 'n teks as "waar", ten spyte van die wete dat dit fiksioneel is. 'n Skrywer kan verskeie metodes inspan om sy produk geloofwaardig te laat voorkom, soos om hom op die (dikwels vals) geskiedenis te beroep, of deur 'n opeenhoping van kontroleerbare gegewens.

'n Beskrywende begin kan, in aansluiting by Helmut Bonheim se klassifisering van beskrywing as narratiewe modus, voorkom waar 'n karakter se lewe deur sy omgewing bepaal word: in so 'n geval dien 'n beskrywing van ander elemente aan die begin as informasie omtrent die karakter. Atmosfeer kan ook op dié wyse geskep word. Hierdie strategie het raakpunte met die eerste manier wat Joseph uitwys om 'n kortverhaal te begin. Sy tweede manier, dialoog, kan by enige van die ander ingesluit wees.

By 'n in medias res-begin word die leser midde-in 'n situasie geplaas. Dit is waarna Joseph hierbo in (iii) verwys, asook Bonheim in die afdeling oor narratiewe modi.

'n Aansluitingsbegin skakel met 'n leser se voorafkennis, en kan voorkom waar 'n verhaal onlosmaakbaar aan ander in 'n bundel gekoppel is, of by verhale wat 'n soortgelyke tema het, of by kaderverhale.

'n Distanasierende/betrekende begin kan as 'n weerspreking voorkom, maar die term word geregverdig deurdat 'n verhaal sy vertelelement mag beklemtoon (byvoorbeeld deur 'n titel soos "Die storie van..."), maar die leser deur die aanbiedingswyse boei. Die klem op fiktiwiteit kom ook voor waar daar byvoorbeeld onderaan 'n verhaaltitel aangeteken mag staan, "'n novelle". Dit is 'n vervreemdingstegniek, maar stem die leser in op wat hy van die teks kan verwag. 'n Teks wat kommentaar op homself of sy totstandkoming lewer, of wat op sy eie foute wys, maak van 'n soortgelyke tegniek gebruik.

In 'n weerhoudende begin word die leser se aandag verkry deurdat daar belangrike informasie van hom teruggehou word. Daar ontstaan 'n ongelykheid van kennis en die leser moet, ten einde ingelig te wees, voortlees. 'n Misleidende begin kwalifiseer ook as weerhoudend, aangesien dit wel informasie aan die leser verskaf, maar dit op onvolledige wyse geskied.

Hoewel enige van die vorige beginne beskou kan word as daarop ingestel om die leser te betrek, is so 'n oogmerk in die ware leserbetrekkende begin meer opvallend: die leser kan byvoorbeeld direk aangespreek word, of die eerste sin/paragraaf kan 'n skokkende uitspraak bevat. Indien 'n

"hy" of "sy" nie geïdentifiseer word nie, mag dit 'n mate van universaliteit aan die verhaal verleen, wat ook leserbetrokkenheid mag verseker.

Teorieë oor kortverhaalbeginne toon 'n ontwikkelingslyn, met sommige uitsprake verouderd, en ander progressief. Die teorieë moes telkens gewysig word. Daarom is dit moontlik dat 'n begin teweeggebring kan word wat nie onder een van die genoemde strategieë ressorteer nie. In so 'n geval sal die teorie aangepas - en heraangepas - moet word.

1.1.5 Maatstawwe by beginne

Die kortverhaal, soos Poe dit geskryf het, is 'n teks wat in sy strewe na enkelheid van effek dié toestand probeer bewerk met 'n inleiding wat die toon of atmosfeer aandui, asook met 'n suggestie van wat aan die einde gaan gebeur, maar sonder om dit te verklap (1916: 87). Talle hedendaagse kortverhale het nie so 'n definitiewe ontwerp nie. Dit is veiliger om te sê dat hierdie omskrywing van toepassing is slegs op Poe se verhale en dié wat sy struktuur navolg.

F.V. Lategan (1951: xvii), 'n ander vroeë Amerikaanse teoretikus, noem in 'n afdeling oor "die eise ten opsigte van die bou van die verhaal" die volge

Die kortverhaal, met sy gekonsentreerde lewensvisie, moet uit die staanspoor die volle aandag van die leser pak en sonder enige verslapping, gespanne hou. Die eerste paragraaf, of selfs sin, moet reeds die algemene toon van die verhaal aangee, en aandui op watter epiese element, (karakter, gebeure of agtergrond en atmosfeer), die hoofaksent gaan val. Vir hierdie instelling van die leser op die verhaal, is die aanvangsin en -paragraaf (in sy benadrukkende posisie) van die allergrootste belang.

Hoewel die daarstelling van eise ongewens is by 'n produk wat moet uiting gee aan die innerlike siening van sy skepper - en daarom verskil van teks tot teks in dieselfde genre, ook dié deur dieselfde skrywer - kan hierdie veralgemening op 'n groot aantal kortverhale van toepassing gemaak word. Dit moet egter bygevoeg word dat die aksent op meer as een van die genoemde epiese elemente kan val, en een nie noodwendig voorrang hoef te geniet nie.

Michael Joseph (s.a.: 60) verskaf 'n beveiligingsmeganisme waarvolgens Lategan se voorskrif getemper word. Hy redeneer dat alhoewel dit nie absoluut noodsaaklik is dat die tema van 'n verhaal in die heel eerste reëls aangedui moet word nie, dit wenslik is dat dit by die vroegste geleentheid sal geskied. So 'n uitspraak is steeds te algemeen geldend vir 'n moderne leser, veral as hy dink aan verhale wat die leser doelbewus op 'n dwaalspoor bring om die effek van die einde te verhoog - maar daar moet in gedagte gehou word dat die tema steeds in sulke verhale vroeg aan die lig gebring word.

Joseph noem nie dat daar meer as een tema in 'n kortverhaal kan voorkom nie, en dat 'n tema indirek aangedui kan word nie. In John Miles se "Gustav gaan speel" is die ooreenkoms(te) tussen die verteller en Gustav een van die temas. Dié verbandlegging is egter aanvanklik onopsigtelik, en afstand word in die tweede paragraaf behou met die beskrywing van hul eerste ontmoeting: "Dis hoe ek Pieterse leer ken het" (my kurs., 1983: 57). In paragraaf 10 (1983: 58) staan daar egter: "Só het ek Gustav Pieterse leer ken" (my kurs.). Die weg word voorberei vir die einde van die verhaal, waar die verteller 'n innerlike visie van Gustav se dood ervaar. Maar so 'n groei in die leser se besef van 'n skakeling tussen die twee mans se geestestoestande, is nie moontlik sonder die indirekte voorbereiding daarop nie.

Die laaste teoretikus wat in hierdie afdeling oor maatstawwe by kortverhale betrek word, is Sean O'Faolain. Hy is self 'n beoefenaar van die kortverhaalkuns, en noem in The short story 'n aantal algemene kenmerke van kortverhale. Hoewel sommige van sy stellings 'n sekere geldigheid het, is ander voorskriftelik en sou 'n toepassing daarvan 'n verkennende vorm soos die kortverhaal inperk.

O'Faolain is byvoorbeeld van mening dat daar nie langsame karakterontwikkeling in 'n kortverhaal kan wees nie; die uiterste wat bereik kan word, is om 'n buitelaag of masker deur een of twee insidente te verwyder (1964: 191). Karakterontwikkeling hoef egter nie noodwendig langsaam te wees nie, en is buitendien nou verwant aan karakteropenbaring. Dit is byvoorbeeld moeilik om te bepaal of dit karakterontwikkeling of -openbaring is wat voorkom in "Gustav gaan speel" en Jan Rabie se "Droogte".

Ander uitsprake deur dié skrywer is ietwat minder aanvegbaar. Hy noem byvoorbeeld dat 'n kortverhaal 'n onmiddellike en intieme kontak met die leser moet verkry (1964: 217). Dit is 'n mening wat deur al die teoretici wat in dié afdeling genoem is, gehuldig word. Die eerste sin is dikwels in so 'n geval van belang, aangesien dit gewoonlik ter sake is vir die res van die teks. O'Faolain sê:

There is something so unmistakably alert about the language of the short story that we could not often, for instance, mistake the openings of short-stories... for the openings of novels (1964: 217).

Ook hierdie uitspraak kan nie sonder meer as algemeen geldend aanvaar word nie - 'n swak skrywer mag miskien nie daarin slaag om die leser se aandag te verkry met

sy kortverhaal se begin nie, terwyl daar ook van 'n roman se begin gesê kan word dat die skrywer onmiddellike kontak met sy leser behoort te verkry.

Poe se "The fall of the House of Usher" is 'n voorbeeld van 'n teks wat strydig is met bogenoemde uitspraak. Alhoewel dit allerweë beskou word as 'n geslaagde kortverhaal, kan die begin daarvan beslis vir die begin van 'n roman aangesien word. Gemeet aan O'Faolain se kenmerke, is dié begin langdradig en swaarwigtig: die eerste paragraaf is 37 reëls lank, langer as 'n bladsy, terwyl die verhaal self 20 bladsye lank is. Die eerste sin lui as volg:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew in, within view of the melancholy House of Usher (Poe s.a.: 56).

Die gevolg van so 'n lang sin is dat die laaste woord klem dra en resoneer. Daarom, ondanks die feit dat een van O'Faolain se kenmerke nie in dié begin voorkom nie, dui dit wel die algemene toon van die verhaal aan, en dra by tot 'n enkelheidseffek deurdat die atmosfeer van melancholie en terneergedruktheid nou reeds merkbaar is.

Hoewel die kenmerke wat O'Faolain identifiseer nie vir alle kortverhale geldig is nie, is dit interessant om daarop te let dat sy eie dit meestal vertoon. In sy bundel The heat of the sun het 'n verhaal soos "In the bosom of the country" byvoorbeeld wel 'n uiterste onmiddellikheid in sy eerste sin:

Then, suddenly, after all their years of love, ten of them, five a-growing and five a-dying, death came (1969: 9).

Die verhaal is met opset hierbo nie as 'n kortverhaal bestempel nie, aangesien O'Faolain in hierdie bundel tussen sommige van sy tekste as "tales" en ander as "short stories" onderskei. Sy onderskeid is eenvoudig: 'n kortverhaal is gekonsentreerd en het dié benaming omdat dit kort is. Dit is kuns wat slegs uit die essensiële opgebou is (1969: 7). Die "tales" is dus die tekste wat langer is. O'Faolain noem egter nie waar die oorgangspunt vir hom lê wat lengte betref nie. Die tekste wat hy "tales" noem, is aan hul uitgebreidheid herkenbaar en 30 of meer bladsye lank, terwyl sy kortverhale ongeveer 10 tot 15 bladsye beslaan. Die leser wonder dan in watter kategorie 'n verhaal soos "One man, one boat, one girl" (1969: 100-122) val - sy lengte van 23 bladsye is volgens O'Faolain se redenasie te lank vir 'n kortverhaal, te kort vir 'n "tale".

H₂ sê vervolgens:

A Tale is quite different. Like a small plane it is much more free, carries a bit more cargo, roves further, has time and space for more complex characterization, more changes of mood, more incidents and scenes, even more plot (1969: 7).

Hoe dit ook al sy, daar is geen wesenlike verskille tussen die beginne van dié twee tipes in O'Faolain se bundel nie.

Ten spyte daarvan dat die aangehaalde teoretici in hul uitsprake fouteer, bly die teorieë wat daaruit ontstaan het van groot waarde in die soeke na verbandlegging en ordening in die literatuur.

1.2 TEENSTRYDIGE TEORIEë

1.2.1 Tsjechov se geïntegreerde begin

Die postmoderniste en teoretici van verwante bewegings is van mening dat verbandlegging en ordening nie moontlik is nie. Anton Pavlovich Tsjechov was 'n voorloper van hierdie opvatting, en sy invloed op die kortverhaal kan nie gering geskat word nie. Charles Burkhart redeneer dat dit dikwels lyk asof Tsjechov se voorgangers die literêre wêreld op 'n voorberei het, terwyl hy vir sy opvolgers 'n byna Homeriese

posisie beklee as beide skepper en meester van die kortverhaal se struktuur (Trask & Burkhart 1963: ix).

Tsjechov het in opstand gekom teen die tradisionele begin-middel-einde-vorm van die kortverhaal. Sy sogenaamde snitverhale vorm 'n kontras met Poe se lynvertellings. Katherine Mansfield meen dat Tsjechov slegs een punt met sy pen aangeraak het (.-----.) en dan 'n ander, en sodoende iets ingesluit het wat nog altyd bestaan het (1986: 130-131). Maar om daardie eerste punt as 'n begin te bestempel, kan nie vermy word nie, soos blyk wanneer 'n Tsjechov-kortverhaal, "A doctor's visit", bestudeer word. In die geraaopleegde teks (Checkov 1975: 69-78) verskyn dit onder die meer gebruiklike titel, "A case history". Alfred C. Ward redeneer dat die verhaallyn volledig in een kort sin saamgevat kan word, naamlik "A doctor visits a hysterical girl-patient," en dat Tsjechov se enigste oogmerk was om een dag in die lewe van daardie meisie weer te gee (1924: 277). Tsjechov se begin is egter nie arbitrêr in die teks geplaas nie, en dit is duidelik dat hy nie die verhaal geskryf en toe die begin geskrap het, soos hy voorgestel het nie. Indien hy het, sou daar bloot 'n nuwe begin ontstaan. Hy moes een vertrekpunt bo die ander moontlike beginne kies, want so 'n keuse kan nie vermy word nie. Het die verhaal nie met die ontvangs

van 'n telegram begin nie, was dit met die dokter se aankoms op die dorp, of sy eerste ontmoeting met die meisie, ensovoorts.

Tsjechhof het skrywers daaraan herinner dat indien hulle op die eerste bladsy 'n geweer beskryf wat teen die muur hang, daardie geweer vroeër of later afgevuur moet word (Bates 1943: 16). Dit is nie weg te redeneer nie dat die beskrywing van 'n motoriese moment dikwels die kortverhaal se begin is: in "A doctor's visit" is dit die dokter se vertrek na die Lyalikov-wewery. Die leser verwag dat die gebeurtenis uiteindelik ontknoop gaan word - wat wel gebeur. Indien Tsjechhof slegs 'n dag in die meisie se lewe wou weergee, waarom dan 'n dag waarop die dokter haar besoek, met ander woorde wanneer iets gebeur en sy nie slegs in die bed lê nie? Boonop moet enige handeling 'n invalsmoment hê.

Gerald Prince merk tereg op dat 'n vertelling waarin daar nóg 'n deurlopende onderwerp, nóg 'n verwantskap tussen begin en einde, nóg 'n beskrywing van 'n verandering in 'n gegewe situasie voorkom, en wat dus slegs uit middelpunte opgebou is, bykans geen narratiwiteit het nie (1982: 151). Daar sal dus weinig in die verhaal gebeur, of die gebeure sal los van mekaar staan. Dit is waarop Tsjechhof se verhale sou neerkom indien hy werklik 'n begin en einde kon

vermy. In "A doctor's visit" is daar wel 'n deurlopende onderwerp, en die blote aanbieding daarvan veronderstel 'n begin en einde. Die dokter is die eerste om die meisie se "kwaal" reg te diagnoseer - sy wil nie die erfgenaam van die wewery wees nie. Aan die einde van die verhaal is daar subtiele veranderinge by beide die meisie en die dokter sigbaar; die meisie is steeds "pale and languid" (1975: 78), maar het 'n blom in haar hare, terwyl die dokter 'n meer optimistiese lewensuitkyk het as toe hy op die dorp aangekom het.

Tsjechov se konsentrasie op eenheid het veroorsaak dat sy beginne nie los van die ander gedeeltes in sy verhale staan nie, maar onlosmaakbaar déél daarvan is.

1.2.2 Verder: verset teen beginne

Die Yale-dekonstruktivis J. Hillis Miller spreek hom as volg uit:

No one thread (character, realism, interpersonal relation, or whatever) can be followed to a central point where it provides a means of overseeing, controlling, and understanding the whole (1976: 72).

Volgens dieselfde denkpatoon, wat terugwerkende strukturering⁴ ontken, kan strukturering in die begin ('n mens sou van vooruitverwysende strukturering kon praat) ook nie plaasvind nie. Tog is van dié drade ("character,

realism, interpersonal relation, or whatever") reeds in die begin aanwesig, en wel omdat die outeur 'n doel daarmee het.

Etienne Bloemhof werk die kritiek op sluiting teen deur te verklaar dat die einde by selfs postmodernistiese verhale wat 'n veelheid van elemente in hul struktuur vertoon, immers 'n sentrale punt in die teks is waarvandaan die struktuur van veelheid uitgewys kan word (1991: 40). Hierdie argument kan ook op beginne van toepassing gemaak word - terwyl daar aan die einde van 'n teks drade bymekaargetrek word, word die drade aan die begin ontplooi. Terugwerkende strukturering sal wel nutteloos wees in die geval van 'n verhaal waarin daar geen verbande gelê is nie - maar dit is moeilik om so 'n toestand teweeg te bring.

Edward W. Said is van mening dat 'n begin se betekenisvolheid dikwels deur sy optrede in die teks beïnvloed word:

(A) beginning intends meaning, but the continuities and methods developing from it are generally orders of dispersion, of adjacency, and of complementarity... (T)he beginning (especially the modern beginning)... encourages nonlinear development (1985: 373).

Said sê ook dat die begin 'n doelbewuste, produktiewe aktiwiteit is, waarvan die omstandighede verliese meebring;

aangesien gebeure nie tot die begin beperk is nie, kom ons later agter dat 'n groot verandering ten opsigte van perspektief en kennis plaasgevind het (1985: 372). Hierdie stelling is egter meer van toepassing op 'n roman as op 'n kortverhaal, waar 'n strewe na enkelheid van effek meestal onversoenbaar is met 'n perspektiefverandering, en die "sade" van latere gebeure reeds in die begin geplant is.

Die omvang van hierdie studie is te beperk om verder in te gaan op die voor- en nadele van 'n strukturalistiese en poststrukturalistiese literatuurbeskouing. Dit moet egter duidelik gestel word dat daar hier 'n oorwegend strukturalistiese oogpunt gehuldig, en daar van dié teorieë uitgegaan word.

1.3 DIE BUITETEKSTUELE BEGIN

1.3.1 Intertekstualiteit

Die begin van 'n kortverhaal kan soms buite die grens van die teks self lê. In so 'n geval speel intertekstualiteit 'n rol by die totstandkoming van 'n nuwe teks. 'n Teoretiese ondersoek hierna is van belang wanneer beginne se oorsprong ondersoek

word, aangesien dit die eerste stadium van so 'n opening uitmaak. Die lees van een verhaal mag 'n outeur byvoorbeeld tot die skryf van 'n ander inspireer. Die nuwe verhaal se begin lê dan buite homself, in 'n ander.

Bostaande siening is in ooreenstemming met Michael Riffaterre se beskouing van intertekstualiteit. Die begrip is vir hom beperk tot interaksie tussen verskillende literêre tekste, en woorde in poëtiese tekste verwys volgens hom na ander poëtiese tekste oftewel talige konsepte, eerder as na konsepte in die nie-talige werklikheid (1981: 5-6). Riffaterre se siening van intertekstualiteit is in teenstryd met dié van Julia Kristeva, wat die term geskep het en van mening is dat die begrip teks nie tot talige tekens beperk is nie, maar ook tot nie-taliges soos die samelewing en geskiedenis (1980: 37).

Hermina E. Janse van Vuuren som in haar proefskrif, Die gesprek tussen literêre kunswerke met spesifieke verwysing na Tristia en Komas uit 'n bamboesstok, Riffaterre se bevinding as volg op:

Literêre tekste kry hul 'sin' dus volgens Riffaterre uit hul verwysing na die talige universum; dié universum is 'bevolk' met komplekse talige gehele, dit wil sê ander bestaande literêre tekste (1985: 21).

Janse van Vuuren merk tereg op dat alhoewel Riffaterre voorgee om "semioties" te werk te gaan, hy eintlik veel nader staan aan die New Critics en die strukturaliste (1985: 22). Die begrip intertekstualiteit word ook in hierdie studie vanuit 'n strukturalistiese oogpunt beskou. In aansluiting hiermee is sommige teoretici van mening dat 'n teks beskryf kan word as 'n weergawe van vroeëre tekste (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 1987: 97).

Dit kan gebeur dat 'n kortverhaal se begin so sterk geanker is in 'n vorige teks, dat dit nie daarvan geskei kan word en met 'n afsonderlike lees sin uitmaak nie. In so 'n geval huiwer 'n mens om die verhaal as 'n eenheid te bestempel, en vorm dit eerder op intertekstuele wyse tesame met die ander teks(te) 'n groter geheel.

1.3.2 Keersye by die begin

Daar kan ook ander faktore meewerk om die leser op die teks voor te berei. In sy boek Beginnings. Intention and method trek Edward W. Said die tradisionele teorieë oor beginne in twyfel. Hy stel twee verskillende stappe keersye aan die lig wat in beginne werksaam kan wees. Alhoewel hy hom op beginne in die roman toespits, kan sy standpunte ook op kortverhale van toepassing gemaak word.⁵

Die eerste stel keersye wat Said noem, is "transitive" (oorganklik) en "intransitive" (onoorganklik). Die oorganklike begin open met 'n vooropgestelde einde in sig, of ten minste 'n verwagting van samehang, terwyl die onoorganklike begin sy identiteit as radikale vertrekpunt behou - met geen mikpunt nie behalwe sy eie voortdurende verduideliking. Die onoorganklike begin bestaan buite die taal, as 'n onbekende faktor (1985: 72-73). Die onoorganklike begin is moeiliker waarneembaar as die oorganklike, aangesien eersgenoemde nie vatbaar is vir analise nie. Said meen dat dit 'n paradoksale breinproduk - "a creature of the mind" - is, maar ook 'n denkwyse wat die aandag op homself vestig. Die onoorganklike begin se bestaan kan nie betwyfel word nie, maar sy relevansie is tot homself beperk (1985: 77).

Alhoewel Said sy terme anders benoem, het die onoorganklike begin betrekking op beginne wat deur intertekstuele faktore (faktore buite die teks onder bespreking, maar steeds deel van 'n teks) beïnvloed of veroorsaak is, hetsy doelbewus of onbewustelik. Indien die onderbewussyn 'n rol in die totstandkoming van 'n teks gespeel het, en dus die begin daarvan uitmaak, kan daardie gedagte-begin na aanleiding van die onderskeid wat Said tref as onoorganklik beskou word. Dit is moeilik om te

bepaal hoe 'n groot aandeel die onderbewussyn in 'n skeppingsproses het. Dit kan aangevoer word dat inspirasie en selfs die besluit om 'n teks te skep, uit die onderbewuste kom. Die gedagte-begin kan egter, wanneer dit eers op papier is, as 'n oorganklike begin op die geskrewe woord af geanaliseer word op grond van die verhouding wat dit met die res van die teks toon.

Dit is ter sake om op die verskil tussen oorganklikheid en onoorganklikheid te let, alhoewel daar in hierdie studie se latere hoofstukke slegs ingegaan word op faktore wat hulself leen tot analise. Said erken self (1985: 77) dat die onoorganklike begin meer raakpunte met stilte het as met taal. Om daardie rede bepaal die bespreking hom in hoofstuk 2, wat handel oor die verskillende moontlike beginpunte van 'n kortverhaal, by die oorganklike begin.

'n Faktor wat reeds by die inset van 'n teks ter sprake kom, is die geloofwaardigheid daarvan al dan nie. Said stel in dié verband 'n tweede stel keersye voor, en tref 'n onderskeid tussen "authority" en "molestation". Hy vat outoriteit as volg saam:

- (1) that of the power of an individual to initiate, institute, establish - in short, to begin; (2) that this power and its product are an increase over what had been there previously; (3) that the individual

wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; (4) that authority maintains the continuity of its course (1985: 83).

Said beskou outoriteit as 'n eienskap van die outeur, maar die teks word deur middel van die skeppingsproses die draer van hierdie eienskap, en dus deur sy voortbestaan in afwesigheid van die skrywer ook die besitter daarvan.

Daar ontstaan konflik tussen die teks se outoriteit en sy "molestation". Dié term kan die toepaslikste vertaal word met realiteitsbesef, aangesien Said dit omskryf as die verskynsel dat outeurs en teoretici hulself tradisioneel daaraan herinner dat die roman altyd onderhewig is aan 'n vergelyking met die werklikheid, en so as illusie gekenmerk word (1985: 84). So 'n besef kan ook by die leser voorkom.

Dit gaan dus hier om die fiksionaliteit van 'n teks, en die mate waarin daardie fiksionaliteit as 't ware indruis teen die opvatting daarvan as werklikheidsgetrou en "waar" - aanhalingstekens, want daar kan nie so iets wees soos 'n volkome ware verhaal nie; al is die gebeure op feite gegrond, het die outeur steeds inspraak gelewer ten opsigte van perspektief, herskepte dialoog, die vooropstelling van sekere handelingsmomente,

ensovoorts. Hierdie onderskeid, waarop reeds gewys is in afdeling 1.1.4, tussen die aanbieding van 'n teks as 'n ware gegewe en die outeur/teoretikus/leser se besef van die skepping se beperking tot 'n fiktiewe wêreld, is veral van belang by 'n bespreking van tekste wat 'n strewe na werklikheid as beginstrategie inspan, en tekste wat 'n vervreemdingstegniek gebruik.

Ten einde te glo wat vir hom aangebied word, moet die leser hom onderwerp aan die teks se outoriteit, en probeer om sy realiteitsbesef daaraan ondergeskik te stel. Dit sal van leser tot leser afhang hoe doelbewus dié keuse uitgeoefen word, aangesien verskillende lesers op uiteenlopende wyses op 'n gegewe teks sal reageer, en sekere tegnieke sommige lesers sal oortuig, en ander nie. Wat aanvanklik 'n eienskap van die outeur was (sy vermoë om 'n produk te vervaardig teenoor sy onvermoë om kuns tot werklikheid te omskep, en sy besef van sy tekortkoming), word dus myns insiens in sy skepping vergestalt, asook, nog belangriker, in die leser van die teks: daardie tweestryd word op die leser oorgedra, wanneer hy 'n oordeel moet vel betreffende die geloofwaardigheid van die teks.

'n "Willing suspension of disbelief"⁶ kom hier ter sprake. Die outeur moet die aanname maak dat die leser daarop ingestel is om te glo wat hy gaan lees, reeds by die begin van 'n teks.

AANTEKENINGE

1. In hierdie studie word daar in enkele gevalle bronne gebruik wat verouderd is, soos dié van Bates, of wat deur 'n onbekende persoon geskryf is. Die bepalende faktor by die keuse van bronne is die tersaaklikheid van die argumente wat hulle aanvoer, al moet dit aangepas word; ook voorskriftelikheid skep soms 'n nuttige vertrekpunt. Die onvolkomenheid van die bron word, indien nodig, uitgewys.

2. Daar word eerder van beginne as van openinge gepraat, aangesien laasgenoemde term mag slaan op nie-relevante kwessies soos oopheid/geslotenheid, en selfs gapings in die teks. Waar misverstande kan voorkom, of 'n aangehaalde teoretikus of skrywer van 'n "opening" praat, word dié term wel gebruik.

3. André P. Brink (1987: 15) onderskei as volg tussen dié terme van Boris Tomasjewski: die fabula is "die gegewe waarmee die skrywer begin en die leser eindig", terwyl die sjuzet die fabula is "presies soos wat hy in die teks vervorm word". Eenvoudiger gestel, is die fabula die storie en die sjuzet die teks.

4. Volgens Barbara Herrnstein Smith se opsomming van terugwerkende strukturering, is dit 'n proses waardeur daar met 'n terugblik vanaf die eindpunt verbande gelê kan word tussen tematiese elemente in die teks. Elemente wat eers as toevallig beskou is, kan sodoende hul ware betekenis vertoon, en ooreenkomste kan uitgewys word (1970: 119).

5. So 'n uitgangspunt - dat uitsprake omtrent die beginne van romans dikwels ook op die beginne van kortverhale betrekking het - word dwarsdeur hierdie studie gehuldig.

6. Samuel Taylor Coleridge (Beckson & Ganz 1989: 301-302) het die begrip geskep, en dit omskryf as

(t)hat illusion, contradistinguished from delusion, that negative faith, which simply permits the images presented to work by their own force, without either denial or affirmation of their real existence by the judgment, is rendered impossible by their immediate neighborhood to words and facts of known and absolute truth.

Daniel Defoe se roman Robinson Crusoe is 'n geskikte voorbeeld. Defoe neem in sy aanbieding die gedaante van sy karakter aan, aangesien die woorde "Written by himself (Robinson Crusoe - F.B.)" op die oorspronklike titelblad verskyn het (1965: 23), terwyl Defoe glad nie vermeld is nie. Voorts spreek die redakteur homself in die voorwoord as volg uit:

If ever the story of any private man's adventures in the world were worth making publick (sic), and were acceptable when published, the editor of this account thinks this will be so... The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it (1965: 25).

Aangesien die naam van die redakteur nie (meer?) gegee word nie, is dit 'n interessante moontlikheid dat Defoe ook dié rol as inleidende segsman op homself geneem het.

HOOFSTUK 2 VERSILLENE BEGINPUNTE BY KORTVERHALE

2.1 DIE VOORWERK EN VOORTEKS

In 'n ondersoek na waar die kortverhaal se beginpunt moontlik kan lê, moet verskeie faktore in aanmerking geneem word wat in die aanbieding as beginsiniale mag dien.

J.P. Smuts maak in "Teksgrens en verhaalgrens: 'n Onderzoek van die begin van Sewe dae by die Silbersteins" die stelling dat onderdele van die voorwerk soos die titel, skadeloosstelling, opdrag, inhoudsopgawe en motto op 'n kreatiewe manier gebruik kan word om nie bloot neutraal-informatief te bly nie, maar 'n veelseggende deel van die teks te word (1982: 115). Dieselfde kan by 'n kortverhaalbundel gebeur. Die term "voorteks" word in hierdie studie gebruik om te verwys na faktore wat inwerk op afsonderlike verhale, eerder as op die bundel as geheel. Die onderafdelings van 'n voorteks wat vervolgens genoem word, kan soms nie van die verhaal losgemaak word nie, maar dien om die leser ten opsigte daarvan te oriënteer. Elkeen is dus in 'n mate potensieel die begin van 'n spesifieke kortverhaal.

Die voorwerk en voorteks mag oorvleuel wat die illustrasie op die voorblad betref, aangesien dit effektief gebruik kan word om lig te werp op die inhoud van die bundel, maar ook op spesifieke verhale daarbinne. Hier kan op Hennie Aucamp se Volmink (1981) gewys word - benewens die titel, dui ook die skets van 'n half gemutileerde mansliggaam op die tema volmaak/vermink. Die lettertipe is groot en opvallend. Zirk van den Berg se titel Eksstra dun vir meer gevoel (1989) sou waarskynlik nie so lank in die geheue bly vassteek het, as dit nie was vir die illustrasie op die voorblad, wat by die titel aansluit en aan die vorm van 'n kondoom herinner nie. Dié titel berei die leser ook voor op kort tekste, en is 'n beveiligingsmaatreël daarteen dat hul kortheid as oppervlakkigheid beskou word.

Die voorblad mag ook ander aanduidings bevat van wat in 'n boek aangetref kan word. Soms word die name van vroeëre boeke deur dieselfde skrywer vermeld, om die leser voor te berei op die strekking van die teks. Dit dien ook as advertensiemiddel, maar word selde so by Afrikaanse boeke gebruik. Gevalle soos die volgende kom ook voor: regs onder op die voorblad van Milde Burger se Die sagte klou (1991) verskyn die woorde "Humoristiese roman", waarskynlik omdat die titel ander verwagtinge mag meebring.

Alvorens hy die boek oopslaan, mag 'n leser na die agterblad of skutblad kyk. Hier word dikwels biografiese gegewens oor die skrywer verskaf. Dit kom veral by romans dikwels voor dat 'n gedeelte van die verhaal in dié spasie weergegee of opgesom word (dit kan ook op die eerste bladsy verskyn). Die ideaal is dat net genoeg informasie gegee sal word om die leser nuuskierig te maak, maar nie soveel dat daardie gedeelte van die teks min verrassings sal inhou nie. By kortverhale is die flapteks egter gewoonlik op die bundel as geheel van toepassing, en daarom gebeur dit selde dat 'n spesifieke verhaal as 't ware sy begin in hierdie ruimte het. Indien daar wel op die agterblad of skutblad van 'n kortverhaalbundel verwys word na tekste wat daarbinne aangetref word, is dit uiters bondig, en soms in die vorm van 'n aanhaling uit die betrokke verhaal, soos by dié voorbeeld van Algernon Blackwood:

A Case of Eavesdropping

"Like a thick worm, it crawled into the room. He stretched out his hand to touch it... It was sluggish - and it was warm - and he saw that his fingers were stained with living crimson!" (1971)

Die leser sal nou ingestel wees op die aanhaling, en sal met die lees van die verhaal wag of uitsien dat dit herhaal moet word, met die daaropvolgende verklaring.

Hierdie advertensie-effek kom veel meer prominent voor by tydskrifverhale, soos gesien kan word in dié prikkels, 'n

amper woordelike aanhaling uit die derde paragraaf van Frans Bruwer se "Simpelgas" in Huisgenoot van 30 Maart 1989:

Daardie besondere môre het die son opgekom en die rustige Karoodorpie Mooidraai bereik deur 'n netwerk van kareebome, witgepleisterde grafte en, natuurlik, Karoobossies. 'n Dag, dus, net soos elke ander dag tot nou toe. Wel, amper... (30).

Dit kan gebeur dat 'n prikkel nie op die agterblad of skutblad ingespan word nie, omdat daar ruimte afgestaan is aan byvoorbeeld 'n illustrasie of biografiese besonderhede van die skrywer, maar op die eerste bladsy. 'n Bundel van Victor Munnik (1987) kan as voorbeeld dien:

In Oog van die Nyl kan u lees oor

- * die terugkeer van 'n Bosveldseun
- * 'n onderwyser wat verstrik raak in 'n jag-opstel
- * die sonde wat net begeerte bly
- * 'n porseleinpoppie wat breek
- * 'n stoomman wat verlief raak op 'n prikkelfoto...

Die opsommings (daar is altesame elf) is soos 'n reeks lokfilms wat die leser laat wag vir die verhaal waarna die prikkel verwys, maar dit is nie altyd uit die titels van die verhale afleibaar of dit die "regte" verhaal is al dan nie.

Die titelblad verskaf die naam van die skrywer en die bundeltitel, asook die naam van die uitgewer. Dit is informasie wat in hierdie stadium reeds aan die leser bekend behoort te wees. Die datum en plek van uitgawe mag

ook daarmee saam verskyn. Op hierdie blad mag die titel egter 'n subtitel hê wat, ter wille van bondigheid en impak, op die omslag verswyg is. Hierdie tegniek is soortgelyk aan die toevoeging van subtitels by kortverhaaltitels, maar het betrekking op die meeste verhale in die bundel. Hennie Aucamp maak by uitstek gebruik van die geleenthede wat hierdie ruimte skep, en stel telkemale in sy bundels die leser in op hoe hy die inhoud moet benader. Hy noem die kortverhale in Hongerblom (1972) "vyf elegieë", dié in 'n Bruidsbéd vir tant Nonnie (1975) "kortkuns" en dié in Die hartseerwals (1972) "verhale en sketse", terwyl hy Wolwedans (1973) "'n soort revue" noem. 'n Baksel in die môre (1973), 'n bundel wat hy saam met Margaret Bakkes opgestel het, word omskryf as "Boerestories uit die Stormberge".

Die kolofon word gewoonlik aan die agterkant van die titelblad aangetref, en verskaf inligting rakende die naam van die drukker, die datum van die manuskrip se voltooiing, die lettertype wat gebruik is, die soort papier, en so meer. By die aanskoue van die kolofon word die leser implisiet daaraan herinner dat die teks(te) wat daarop volg nie deel van die werklikheid is nie, maar fiktiek. Indien die teks(te) biografies of outobiografies van aard is, is ware gegewens aangepas.

'n Skadeloosstelling mag volgende voorkom. Daar is soms 'n tendens om dit te ironiseer, soos die spel met die segswyse "heilige waarheid" voor in Zirk van den Berg se bundel: "Hierdie verhale is die onheilige waarheid" (1989). Dit is die teenoorgestelde van wat normaalweg met 'n skadeloosstelling beoog word. Dié ironisering is moontlik toe te skryf aan die outeur se reaksie teen die afmaak van sy werk as "onwerklik", en die werklikheidsillusie in 'n verhaal in Ekstra dun vir meer gevoel mag dus reeds hier sy ontstaan hê. Van den Berg sê self, in 'n persoonlike onderhoud op 10 Julie 1991, dat baie van sy tekste op ware gebeurtenisse gegrond is. Die "onheiligheid" daarvan verwys dus na sy verwerking van die waarheid, of na die aard van die waarheid. Soms is die skadeloosstelling ook nie heeltemal waar nie: voor in Hennie Aucamp (1978a) se bundel staan daar "Die karakters in Enkelvlug is denkbeeldig", terwyl een van die verhale daarin, "'n Storie oor 'n storie", 'n ander indruk skep (sien die bespreking in 4.2).

Indien 'n opdrag voor in 'n bundel verskyn, kan daar onderskei word tussen 'n persoonlike opdrag, en een wat deur die implisiete outeur as deel van die teks aangebied word. Eersgenoemde is van minder waarde vir die leser by 'n oriëntering van wat hy in die teks te wagte kan wees.

Ook die inhoudsopgawe kan 'n oriënteringsmiddel wees. Net soos 'n titel bo-aan 'n verhaal reeds die strekking van die verhaal mag oordra, kan die inhoudsopgawe 'n aanduiding gee van temas wat in die bundel voorkom. In Jan Sebastian Rabie se Een-en-twintig (1985) verskyn die inhoudsopgawe aan die einde van die bundel. J.P. Smuts sê in 'n persoonlike gesprek op 5 Augustus 1991 dat dit by die eerste druk ontbreek het, en later aan die einde bygelas is. Myns insiens het dié vreemdsoortige aanbieding die gevolg dat die leser se gedagtes teruggedwing word na wat hy gelees het. Met die voltooiing van die laaste verhaal, "Ek het jou gemaak", kan die leser nie die boek toemaak en van die inhoud vergeet nie, maar word hy genoop om opnuut daaroor te besin.

Dié sameloop van omstandighede blyk gunstig te gewees het, aangesien Uys Krige se voorwoord lesers genoegsame oriëntering bied, en hulle nie té goed op die verhale voorberei word nie. Krige se voorwoord is 'n lesersreaksie, maar weliswaar een wat as van genoegsame waarde geskat is om in die bundel opgeneem te word. Die strekking van die verhale in Een-en-twintig word meestal in die titels saamgevat, en die leser sou dus vooraf gedeeltes van die verhale kon konstrueer indien die inhoudsopgawe

op die normale plek was. Die ordening in Een-en-twintig is in pas met die destydse vernuwing wat in dié tekste gestalte gekry het.

Soos in Rabie se bundel die geval is, kan 'n inleiding deur 'n bekende kritikus of skrywer by 'n kortverhaal as oriëntering vir die leser dien. Die skrywer kan ook self 'n voorwoord aanbied. J.P. Smuts merk op:

Bloot dat persone met die statuur van Louw en Antonissen hulle uitspraak oor Leroux se geskifte, impliseer al feitlik outomaties 'n sekere gehalte en gevolglik die moontlikheid op kwaliteitswerk in 'n nuwe roman (1982: 118).

Smuts praat van die flapteks, maar dieselfde geld vir 'n voorwoord of inleiding. Uys Krige verwys in sy voorwoord tot Een-en-twintig, "'n Eie stem", na Parys se invloed op die skrywer (1985: 5), die "strakheid en bondigheid" van Rabie se uitbeelding (1985: 6), en gee ook 'n omskrywing van die poëme en prose (1985: 9). Hierdie kortverhale het 'n nuwe skryfterrein in Afrikaans ontgin, waarmee lesers nog nie gekonfronteer was nie. Hulle moes dus daarop voorberei word, tot dié uiterste dat Krige kortliks kommentaar op al die verhale lewer. Hierdie voorwoord verskil van ander wat soms voor in kortverhaalbundels voorkom, deurdat Krige nie negatiewe kommentaar agterweë laat nie: "'Voor die muur' kom my as die mins geslaagde skets voor" (1985: 12).

2.2 DIE BUNDELTITEL

'n Bundel se titel bevat dikwels 'n aanduiding van watter soort tekste die leser daarin kan aantref. Dit hoef nie eksplisiet aangedui te word nie. André le Roux se Sleep vir jou 'n stoel nader (1987) dui alreeds op die kommunikatiewe aard van die verhale, en skep die verwagting van die vooropstelling van tegnieke wat die leser moet betrek. Hennie Aucamp se Volmink (1981), waar die titel 'n kontaminasie en verwording van die woorde "volmaak" en "vermink" is, dui op 'n ingesteldheid wat dwarsdeur dié bundel merkbaar is, naamlik 'n preokkupasie met liggaamlike cf geestelike verval.

Soos reeds gesê, kan die bundel en 'n kortverhaal daarin dieselfde titel hê. In so 'n geval is daar wisselwerking tussen dié twee vorme: deurdat dit die naam van die groter geheel dra, word prominensie aan die kortverhaal verleen, terwyl die bundel moontlik baat vind by 'n opvallende titel. Die leser behoort bewus te wees van die moontlikheid dat daardie besondere verhaal 'n sleutel tot die res van die bundel mag wees. In hierdie verband kan Alexis Retief se "Die mense wat nooit vergeet het nie" (1986) as voorbeeld dien. Ná die verhaal klaar gelees is, is dit vir die leser duidelik dat die aanhaling voor in die bundel,

Die einde van 'n storie
is die begin van 'n storie.
Ou gesege,

relevant was, en hy hier met 'n eiesoortige ingesteldheid te make het. Indien dit later in 'n bundel verskyn, is die aanwending van 'n verhaal se titel as bundeltitel nie 'n opdrag om dié verhaal eerste te lees nie. Dit kan aanvaar word dat die skrywer om bepaalde redes sy verhale in 'n sekere volgorde gerangskik het. In Alexander Strachan se 'n Wêreld sonder grense (1984) volg die tekste mekaar chronologies op, en steun in sommige gevalle so sterk op mekaar dat die lees daarvan in 'n verkeerde volgorde die verhale aan trefkrag sal laat inboet. Dié verhale vertoon dus meestal aansluitingsbeginne.

'n Verhaaltitel hoef egter nie slegs bundeltitel te word omdat dit 'n sleutel verskaf of 'n ingesteldheid verteenwoordig nie, en daarom moet die leser nie sonder meer aanvaar dat dit die geval is nie. Ander faktore kon in berekening gekom het by die keuse van 'n bundeltitel, soos dat die outeur moontlik die betrokke verhaal as die beste in die bundel beskou. Dit mag dalk bloot wees dat verhaal X eerste in die bundel staan, en die skrywer daarom die bundel X en ander verhale noem. Indien 'n kortverhaal 'n besonder suggestieryke titel het, kan dit ook vir die bundel aangewend word. Of dit kan gebeur dat die verhaal

wat aan die einde van die bundel geplaas is, en wat 'n hoogtepunt uitmaak waarop die ander verhale afstuur, hetsy tematies of chronologies, die titel verskaf. So 'n voorbeeld is Freek Swart se 'n Sirkus in die Steppe (1987).

Skrywers en redakteurs misbruik soms die verkoopkrag wat in 'n boek se titel opgesluit is. David Case se novelle "Fengriffen", wat oorspronklik in Fengriffen and other stories opgeneem is, is ná verfilming op sy eie heruitgereik onder die rolprenttitel And now the screaming starts... (1973). Hierdie titel, hoewel meer dinamies, is misleidend, aangesien dit slegs die rillerelement in die novelle beklemtoon. Die strukturele eienskappe van die titel as begin gaan dus met die vervanging van die oorspronklike titel verlore - Fengriffen is beide die familienaam en naam van die betrokke landgoed, en die nuwe titel belig een van die hooftemas, naamlike erfsonde, nie so goed soos die oorspronklike nie.

2.3 BIOGRAFIESE GEGEWENS

Wanneer 'n bundel saamgestel is uit tekste van verskillende outeurs, word die kortverhale soms ingelui deur skrywers se persoonlike besonderhede. Dit dien as oriënteringsmiddel.

In die geval van verhale wat lank gelede geskryf is, mag die skrywer se geboorte- en sterfdatum aangedui word, sodat die leser weet in watter konteks hy die verhaal moet lees. Die volgende voorbeeld is geneem uit Great British tales of terror. Gothic stories of horror and romance (1973: 49):

The haunted chamber
Mrs Ann Radcliffe
(1764-1823)

Die redakteur sê in sy voorwoord: "As a literary milestone it (the Gothic novel - F.B.) has few chroniclers and even fewer supporters" (Heining 1973: 11). Dieselfde geld vir die Gotiese kortverhaal, en die leser moet daarop voorberei word dat hy nie tekste in dié genre met dieselfde verwagtinge moet benader as hedendaagse verhale nie.

2.4 DIE RAAMVERTELLING

Volgens Linda Dittmar raak rame belangrik wanneer hulle die leser opskerp vir die leesbenadering wat vir 'n besondere verhaal benodig word, en wanneer hulle die teenwoordige verteltyd laat kontrasteer met gebeure wat in die verlede plaasgevind het (1983: 192). Die kwessie van 'n raamvertelling word uitvoerig betrek by die bespreking van Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie" in die vierde hoofstuk van hierdie studie.

2.5 DIE TITEL

Dit is te betwyfel of die titel en die openingsin los van mekaar kan staan wanneer daar besluit moet word waar die eintlike begin van die kortverhaal lê. Selfs al is daar geen oënskynlike verband tussen die twee nie, word hulle gekoppel deur die leser se poging om hulle met mekaar in verband te bring. Roger Allen merk op dat wanneer die titel sekere indrukke, beelde, verwagtinge en vrae oproep, dit noodwendig die leser betrek in die ironiese spel wat die outeur skep ten opsigte van die verhouding tussen die titel en die openingsinne van die verhaal self (1986: 201). Dikwels is die eerste paar paragrawe 'n uitbreiding op wat in die titel genoem is. Dit kan kwalik beter geïllustreer word as aan die hand van 'n kortverhaal van Abraham H. de Vries, waar die titel déél is van die eerste sin:

"dit was 'n voor gevoel"

...begin dié wat nog weet (1973: 61).

Wanneer die toonaard van die titel en die openingsparagraaf mekaar teengaan, kan daar aangeneem word dat die titel in die meeste gevalle die ware aanduiding van die verhaal se strekking is. Gegew die Poe-teorie dat enkelheid van effek een van die vernaamste kenmerke van die kortverhaal is, volg dit logies dat 'n geheelindruk by kortverhale wat die Poe-patroon volg, reeds deur die titel voorafgegaan word.

'n Stelling deur André P. Brink sluit hierby aan:

(D)ie hele verteltekst wat daarop volg, is 'n "invul" van die titel, 'n vervulling van die beloftes daarvan (of 'n ironiseer daarvan; of 'n verkeerd-bewys daarvan) (1987: 124).

Die moontlikheid bestaan egter ook dat 'n titel kan mislei (Aucamp 1986: 129). J.P. Smuts sê dat dit veral geld vir ironiserende titels (in 'n persoonlike gesprek op 6 Desember 1991). Voorbeelde van misleidende titels is P.J. Haasbroek se "Aardrykskundeles" (1975: 9) en "Anatomieles" (1975: 29). In dié verhale is die lesse wat geleer word, veel meer omvattend en universeel as wat die titels in die vooruitsig stel. Indien John Miles se "Voorgevoel" (1983: 13) titelloos was, sou die vae, onomlynde emosie wat die "ek" daarin beskryf vir ander interpretasies vatbaar wees. Titels soos "Herinnering" of "Verbeelding" sou die leser se denke en assosiatiewe vermoëns in 'n totaal ander rigting stuur.

By 'n voorbeeld soos Guy de Maupassant se "Die halssnoer" (1955) bestaan die moontlikheid dat alternatiewe titels soos "Madame Loisel" of "Tien jaar later" nie so maklik herken of onthou sou word nie, aangesien hulle verwys na faktore wat deur die aktiverende instansie, die halssnoer, beïnvloed word. Wanneer die leser die verhaal voltooi het en daaroor nadink, mag sy herinneringe

nie genoegsaam vanaf die kousale faktor herlei word om 'n fokusverskuiwing ewe onvergeetlik te laat voorkom nie. Vooropstelling deur die titel verseker ook die leser se verwagting dat die halssnoer 'n belangrike rol in die verhaal gaan speel, en mag meebring dat hy sy aandag opskerp wanneer die halssnoer die eerste maal ter sprake kom.

Hennie Aucamp wys daarop dat elke verhaal blootstaan aan die gevaar dat sy titel by voorbaat die uitkoms mag verklap (1986: 130). Hy noem in dié verband "Regret" van Kate Chopin en "Terminus" van George Weideman as voorbeelde. In hierdie opsig mag daar egter skynvoorbeelde voorkom, soos Zirk van den Berg se "Voor dooimansdeur" (1989: 22), waarin dit vanweë die titel nie verrassend is wanneer die ek-verteller 'n halfgevrete lyk voor sy agterdeur kry nie. Die titel word egter by nabetragting meer verreikend, aangesien dié term gewoonlik eerder beskrywend is van die persoon binne die huis as die een daarbuite. Die leser tref dus 'n lyk aan die verkeerde kant van die deur aan, en vrae ontstaan oor die lewe van die "ek". Daarom bewerk die titel in dié geval eerder besinning oor die menslike bestaan en verhoudings, as wat dit die einde verrai en sodoende spanning ophef.

Die keersy van 'n te verklarende titel, kom voor deurdat daar verhale bestaan wat verklarings vir hul eie titels is. 'n Aantal sulke opsetlik duister titels is Elsa Joubert se "'Beyondness' in parke", P.J. Haasbroek se "Gabriël, Koning van Suid-Afrika" en Casper Schmidt se "Wilhelmina in die Wildernis, en die Wildernis in Wilhelmina". Hierdie titels is daarop gemik om deur hul vreemdsoortigheid die belangstelling te prikkel.

'n Uiterste voorbeeld van 'n verhaal waarvan die titel deur die res van die teks verklaar word, is Eben Venter se "Plakboek" (1986: 91). Die titel is enersyds 'n sleutel wat alles wat gaan volg, saambind, en is andersyds by 'n eerste aanblik diffuus. Die eerste afdeling lui as volg:

Die lied wat Kapenaars op massaprotesvergaderings sing:

Die boeties - (waarop die gehoor antwoord)
die sussies

Die mummies -
die pappies,

Die oumas -
die oupas,

Die hondjies -
die katjies, (almal saam)

IS ALMAL TESAME IN DIE STRUGGLE

.....

Telkens verskyn daar ná 'n stippellyn 'n ander berig oor politieke gebeure in die land. Hierdie is knipsels uit

koerante van ware gebeure. Die name van sprekers en plekke verleen geloofwaardigheid aan die rapportering. Die skrywer se taak was dus die versamel en ordening van berigte, en dit maak hom die outeur van dié letterlike plakboek. Aangesien elke nuwe berig nie steun op die vorige nie, en wissel van 1879 tot 1985, is elkeen 'n volwaardig nuwe begin, en dui dit op die kompleksiteit van die rasseprobleem. Die eerste sin van die verhaal is ter inligting van die leser wat nie met die lied vertrou is nie; die aanduidings is soos dié vir 'n dirigent. Die eensydige ingesteldheid wat blyk uit die versamel van slegs berigte wat 'n sekere politieke toonaard openbaar, maak die geheel(stem) dié van die outeur.

2.6 DIE SUBTITEL

Die subtitel verskyn direk onder die titel van die verhaal. Dit poog dikwels om 'n wyer resonansie aan die titel of verhaal te verleen, of om die verband tussen die titel en die res van die teks te verduidelik. Die doel met die subtitel is daarom soortgelyk aan dié met 'n motto, alhoewel die subopskrif meestal meer verduidelikend van aard is. Dit skerp ook die leser op oor wat hy van die teks kan verwag.

Die Bybel kan hier as bron van voorbeelde dien. Dit is in die vorige hoofstuk genoem dat H.E. Bates (sommige?) tekste in die Bybel as kortverhale beskou (1943: 13). Die volgende is 'n voorbeeld van 'n Bybelteks waarin subtitels werkzaam is, hoewel toegevoeg lank ná die teks se ontstaan:

DIE HFILIGE EVANGELIE VOLGENS
MARKUS¹

Voorrede

1 Aangesien baie onderneem het om 'n verhaal op te stel...

Die vertelling word telkens verder in dié hoofstuk onderbreek deur subtitels soos "Geboorte van Jesus aangekondig" en "Maria besoek Elisabet" (1954: 66-67).

Die opskrifte by "Vir vier stemme" (Aucamp 1981), 'n uitsonderlike voorbeeld, dra by om die leser op te skerp vir verskuiwings in die teks, byvoorbeeld van tyd, atmosfeer, verteller, ensovoorts. Indien die afdelings slegs deur 'n wit spasie van mekaar geskei was, sou die leser minder voorbereid gewees het op 'n nuwe verteller wat aan die woord gaan wees, en die nuwe perspektief.

Indien die subtitel as aansluitingspunt moet dien by 'n vorige gegewe, toon dit sterk ooreenkomste met 'n motto, soos by dié André Letoit-verhaal (1986: 47):

Soenoffer
(voortsetting van Somer II)

Laasgenoemde is 'n roman deur dieselfde skrywer/verteller.

2.7 DIE OPDRAG

Deur 'n kortverhaal aan 'n spesifieke persoon op te dra, gee 'n skrywer nie noodwendig informasie weer wat relevant is by die lees van die teks nie, maar dit kan wel die geval wees. Abraham H. de Vries se "Die uur van die idiote" (1980: 9) het die opdrag

(vir Sue)

terwyl "Die bruid" (1989: 37) die opdrag het,

(vir Wopko).

De Vries maak in 'n telefoniese gesprek op 13 Julie 1991 bekend dat "Sue" verwys na Sue van Waart, wat die historiese feite waarop "Die uur van die idiote" berus, aan hom oorvertel het. Alhoewel die verhaal sy ontstaan aan Sue te danke het, is die opdrag persoonlik van aard, en nie bedoel om rigtinggewend op te tree by die lees van die teks nie. Die algemeenheid van die naam verminder ook die kans dat dit as sodanig opgeneem sal word.

Die leser het egter ander verwagtinge wanneer hy die opdrag "vir Wopko" by 'n verhaal aantref. Dit is 'n seldsame naam, en boonop gekoppel aan 'n verhaal wat De Kat se eerste kortverhaalwedstryd gewen het; die leser verwag dat die naam nie sonder rede daar staan nie. Dit verwys na die grafiese kunstenaar Wopko Jensma. Jensma se lewensgeskiedenis pas besonder goed aan by dié van Alter,

een van die hoofkarakters in "Die bruid", alhoewel Jensma nooit dosent was nie. De Vries maak egter in die gesprek bekend dat hy bloot die verhaal aan Wopko bemaak het as 'n soort terugbetaling vir 'n linosnee wat hy van hom ontvang het.

Alhoewel dit nie in hierdie geval so bedoel was nie, kan die opdrag, gegee die ooreenkomste tussen die kunstenaar en die karakter in die verhaal, as aanduiding beskou word dat hier van biografiese elemente sprake is. Hennie Aucamp is volgens De Vries wel van mening dat dit (deels) die geval is. Die gevaar van 'n opdrag is dus dat 'n leser irrelevante assosiasies aan 'n verhaal mag koppel; sy taak is om te verifieer, maar dit is nie altyd moontlik nie. Kennis oor die persoon aan wie 'n verhaal opgedra is - indien die leser daaroor beskik - kan die interpretasie van die verhaal in 'n bepaalde rigting stuur, veral by 'n komplekse verhaal soos "Die bruid", wat oop is vir verskeie interpretasiemoontlikhede.

2.8 DIE MOTTO

'n Sinspreuk of aanhaling word soms onmiddellik onder die titel van 'n verhaal weergegee. Dit word aangewend omdat

die skrywer meen dit het betrekking op sy verhaal, of kan ook dien as beligtingsmiddel om die gebeure in die verhaal meer verstaanbaar te maak, of 'n groter relevansie daaraan te gee.

Elodie Antoinette van Wyk sê in haar M.A.-tesis Ironie in die prosatekste van Hennie Aucamp dat die motto's "waarvan die abstrakte outeur gebruik maak om sy intensies te seën" (1989: 13) 'n opvallende kenmerk van dié skrywer se bundels is. Net soos die titel of subtitel, kan 'n motto die aandag vestig op 'n aspek van die verhaal wat andersins verlore kon geraak het, of moontlik na die skrywer se mening nie die verlangde prominensie geniet het nie.

André P. Brink noem dat motto's as rigtinggewers, raamskeppers of prefigurasies van die storie kan optree (1987: 125). So dui die motto by "'n Storie oor 'n storie" (1978a: 24), naamlik "Another story about a writer writing a story!" ('n aanhaling van John Barth) daarop dat die verhaal handel oor 'n skrywer wat 'n verhaal skryf. Dit is informasie waarvan die leser andersins nie in so 'n vroeë stadium seker sou wees nie. Die aanname word bevestig wanneer dit blyk dat 'n kortverhaal waarna verwys word, "Die kluisenaarkrap", wel in Contrast van '63-'64 verskyn het, en die skrywer daarvan wel Aucamp was.

Brink onderskei tussen motto's wat "van buite" aangehaal word, dit wil sê uit ander tekste, wat die moontlikheid bied van intertekstuele perspektiewe, en motto's vanuit die betrokke verteltekste self. Dit kan 'n meta-verhouding tussen motto en verteltekste laat ontstaan, "asof die teks 'n mate van afstand van homself neem en as 't ware na homself kyk, kommentaar op homself lewer" (1987: 125).

Brink se eie "Dertien" (1973: 86) het benewens die subtitel,

(variasie op 'n tema van Grass),

die volgende motto van Rilke: "Du, Nachbar Gott... Nur eine schmale Wand ist zwischen uns." Vryelik vertaal, beteken dit die volgende: "U, buurman God... slegs 'n dun muur skei ons." Hier word dus op meer as een wyse op voorafgaande tekste gesteun, en so 'n verwikkeldheid kan probleme vir die leser veroorsaak. Indien die leser nie vertrouwd is met Grass se werk nie, sal hy "Dertien" nie as 'n variasie herken nie, of dit selfs nie verstaan nie. Boonop sal 'n leser wat nie Duits magtig is nie, nie die aanhaling verstaan nie. Indien wel, is dit nog nie seker dat hy die toepassing daarvan op die verhaal sal insien nie. Met "Dertien" se voortekste gee die outeur dus aan die leser die opdrag om kennis in te win vóór hy met die verhaal begin. Die gedagte-wêreld wat geaktiveer word, is die agtergrond

waarteen die gebeure in die teks die grootste toepaslikheid sal verkry.

Benewens die probleme wat hierbo uitgewys is, is Edward W. Said van mening dat aanhalings in 'n teks verplasing in die hand werk:

For although quotation can take many forms, in every one the quoted passage symbolizes other writing as encroachment, as a disturbing force moving potentially to take over what is presently being written (1985: 22).

Aangesien Said se mening geïnterpreteer kan word as synde dat 'n teks nie aanvulling nie, maar sy eie verbrokkeling bewerk deur op ander tekste te steun, is dit vanuit 'n strukturalistiese uitgangspunt veiliger om te sê dat so 'n verbrokkeling slegs sal voorkom waar die skrywer onversigtig met sy bronne te werk gaan, en 'n motto kies wat nie by sy teks aansluit nie. 'n Verdere moontlikheid is dat 'n middelmatige teks se swakhede des te meer sal blyk indien die motto uit 'n toonaangewende werk kom. Dit kan maklik gebeur dat, indien die motto eise aan die leser stel, soos met Brink se "Dertien", só 'n voorspelling van probleme wat in die teks voorlê, die leesbaarheid daarvan mag beïnvloed, en die leser beweeg om 'n eenvoudiger verhaal aan te pak.

'n Motto hoef nie slegs aan die begin van 'n kortverhaal gegee te word om daarop van toepassing te wees nie. Indien

dit as deel van die voorwerk aan die begin van 'n bundel geplaas is, verwag die leser dat dit nie slegs op enkele verhale sal inspeel nie, maar op die meerderheid, of almal.

In Alexis Retief se bundel Die mense wat nooit vergeet het nie, word die leser deur die aanhaling aan die begin,

Die einde van 'n storie
is die begin van 'n storie.
Ou gesegde,

daarop voorberei dat hy die verhale in hierdie bundel anders moet benader, en nie 'n tradisionele slot (lees geslotenheid) moet verwag nie. In die titelverhaal, waarmee die bundel open (1986: 9), is dit dan ook nie die geval nie. Die verhaal van die mense met hul unieke gawe en die alternatiewe lewenstyl wat dit meebring, word op half mitologiese wyse aangebied. Daar word vermeld dat hierdie mense nie kan vergeet dat hulle die "geheueloses" se breine gedissekteer het ten einde die geluk wat vergeetagtigheid meebring, te bekom nie. Aan die einde (1986: 14), ná 'n waarskuwing dat hy moet weggaan en vergeet, gaan die ek-verteller tog loop "in die volmaakte strate van die Land van die Mense wat Nooit Vergeet nie". En daarmee begin 'n storie, want die leser word met onopgeloste probleme gelaat, naamlik wat met die ek-verteller in dié land gaan gebeur, hoe hy gaan aanpas, of hy soos die vroeëre geheueloses gedissekteer gaan word, of hy self gaan aanleer

om nie te vergeet nie, ensovoorts. Kortom, die verhaal is 'n illustrasie van die motto voorin die bundel, terwyl die motto dit geprefigureer het. Motto's hoef dus nie noodwendig tot verbrokkeling in 'n verhaal se struktuur te lei nie.

2.9 DIE AFDELING EN ONDERAFDELING

Indien daar in 'n teks ná 'n titel 'n syfer verskyn, is dit 'n aanduiding dat die verhaal in afdelings aangebied gaan word. Die leser word daarop voorberei dat die afdeling waaraan hy nou begin lees, nog nie 'n afsluiting of finale gevolgtrekking gaan bereik nie. J.P. Smuts wys in 'n persoonlike gesprek op 5 Augustus 1991 daarop dat hierdie 'n meervoudige begin is, byvoorbeeld van 'n paragraaf, afdeling, verhaal - soms ook van 'n bundel of selfs 'n oeuvre.

Hierdie opening kan as 'n aanvanklike begin beskou word, aangesien die eerste sin/paragraaf van die tweede afdeling ook aanspraak, hoewel nie gelykwaardig nie, op dié benaming het. Die "eerste" begin is dus beide die begin (van die aangebode teks) en 'n begin (van die betrokke afdeling). Die leser verwag dat die eerste begin 'n belangriker rol by

die interpretasie van die verhaal sal speel as die lateres, aangesien dit faktore soos die strekking, atmosfeer of plot van die verhaal aan die orde moet stel. Die ander is in 'n geval soos Hennie Aucamp se "Vir vier stemme" (1981) herbeginne, in aanvulling tot of kontras met die eerste. Alhoewel die vier afdelings mekaar aanvul, is dit die eerste wat die gebeure skets. Die waarheid van sekere stellings al dan nie blyk uit die verdere rapporterings, maar dien steeds as riglyn van hoe die gebeure opgeneem moet/kan word.

Daar vind dikwels 'n taamlike tydsprong tussen twee sulke afdelings plaas, soos gesien kan word in die oorgang vanaf die tweede na die derde "stem" (66-67):

Ure later kry Beimen hom. Wydsbeen sit hy, met sy kop tussen sy bene, asof hy naar is, en wanneer hy uiteindelik opkyk, is sy oë leeg, sonder hoop of herkenning of liefde.

EN HADDE DE LIEFDE I

Op pad huis toe dink Beimen Botes met stygende skaamte: Ek het te ver gegaan. Ek moes dit nie gedoen het nie. Ek moet omdraai en gaan kyk.

Aangesien dit in hierdie stadium onduidelik is wat gebeur het, blyk dit dat daar ongerapporteerde tyd tussen die twee afdelings verbygegaan het.

Die verteller in "'n Grap is 'n grap", die eerste afdeling in "Vir vier stemme", is Toon Lourens. Aucamp het reeds in

Met permissie gesê (1980) 'n verteller genaamd oom Toon Lourens aan die woord gehad. Hy is in die kabaret 'n "erfgenaam van èr Toon Prens en Schalk Lourens" (16) genoem. Toon Prens is 'n spekskieter, en dié assosiasie is 'n aanduiding dat die leser nie vir Toon Lourens sonder meer moet glo nie. Die teenwoordigheid van 'n ordenende instansie, oftewel implisiete outeur, blyk daaruit dat die verhaal in vier dele opgedeel is, en die vertellers geredigeer word. Toon Lourens se weergawe van die gebeure moet nie as die enigste, ware vertelling aanvaar word nie. Sy onbetroubaarheid as informant blyk uit die verswyging van dinge wat vir hom onaangenaam is, soos Freddy se verkragting en selfmoord. Van eersgenoemde het hy waarskynlik nie geweet nie, maar sekerlik van die tweede.

In die daaropvolgende drie afdelings van die verhaal word die ontbrekende gedeeltes in Toon Lourens se vertelling ingevul deur ander "stemme", alhoewel geeneen van die vertellers 'n volledige verslag van die gebeure gee nie. P.A. du Toit wys byvoorbeeld daarop dat omdat Beimen se bewussyn die vertelsentrum in "En hadde de liefde I" is, die plan vir die poëse en die voorbereidings, waarvan hy nie weet nie, er sprake kom nie (1986: 180).

Dit is hier nodig om te let op die aanwending van tydspronge, soos dit in 'n roman voorkom. In Fiela se kind, deur Dalene Matthee (1986: 82), word die sin "Maar die magistraat het hom nie geglo nie" deur die aanbreek van 'n volgende hoofstuk geskei van die enkele woord-as-paragraaf "Vrydag". Daar is 'n duidelike oorgang wat die tyd betref, en dié twee aanhalings maak dus onderskeidelik die einde en begin van hul onderskeie afdelings/hoofstukke uit. Boonop het die hoofstukke in dié roman nie titels nie, maar word hulle slegs numeries van mekaar onderskei. Dus kan die gebruik van hoofstukke by 'n roman ooreenstem met die aanwending van afdelings in 'n kortverhaal.

In 'n teks met afdelings dui wit spasies óf op verskuiwings wat nie so 'n radikale aanpassing meebring ten opsigte van tyd, karakterisering, ensovoorts soos afdelings nie, óf op weglatings in die tyd. Dié wit spasies wat in verhale voorkom om onderafdelings in die gebeure van mekaar te onderskei, kan dus ook herbeginne teweegbring: hulle is nie so eksplisiet soos afdelings aangedui nie, en is daarom ondergeskik in die opsig dat hulle meestal nie sulke groot veranderinge veroorsaak nie. Indien hulle egter gebruik word in 'n verhaal wat nie opsigtelik in afdelings verdeel is nie, kom daar dikwels net so 'n groot tydsprong voor as wanneer 'n syfer die volgende gedeelte aandui - vir alle

praktiese doeleindes is elke gedeelte wat op 'n wit spasie volg dan 'n nuwe afdeling.

2.10 DIE EERSTE SIN/PARAGRAAF

Dit is uit die volgende aanhaling duidelik dat Hennie Aucamp die eerste sin as primêre beginpunt beskou:

Van kardinale belang vir die kortverhaal is die begin; nie net die impak van die eerste sin nie, maar die presiese oomblik in die tyd waarop die skrywer sy leser ontmoet, die "point of entry". Want 'n verhaal kan te vroeg of te laat begin (1978b: 136).

Aucamp noem voorbeelde van verhale wat na sy mening voortduur nadat die mees treffende einde reeds bereik is - maar hy verskaf nie voorbeelde van verhale wat te vroeg of te laat begin nie.

Voorbeelde van sulke verhale sal in die praktyk moeilik wees om op te spoor, aangesien hulle óf met oorbodigheid óf met onvolledigheid gepaard sal gaan. In eersgenoemde geval sal voorbeelde waarskynlik in sogenaamde populêre publikasies verskyn, waar die verhale se te vroeë, oorverduidelikende begin moontlik juis nodig mag wees, en 'n kortverhaal met 'n in medias res-begin 'n voorbeeld mag wees van 'n teks wat te laat begin. Laasgenoemde soort beginne sal waarskynlik nie dikwels in populêre publikasies

aangetref word nie, aangesien dit vir hul leserspubliek duister kan wees. In meer intellektueel gevorderde kringe weer, sal 'n in medias res-begin, indien daar nie in die loop van die verhaal inligting verskaf word om die half duister begin meer verstaanbaar te maak nie, as struktureel swak beskou word, en waarskynlik nie gepubliseer word nie. 'n Soortgelyke geval sal voorkom waar 'n uittreksel uit 'n roman onsamehangend of onverstaanbaar is buite die konteks van die geheel.

Dit wil voorkom asof Aucamp sy vorige stelling weerspreek in 'n latere werk, Die blote storie. 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers:

Die kortverhaal begin nie met die openingsin of titel nie; 'n groot gedeelte van die storie het al klaar gebeur wanneer die skrywer "insny" op die handeling... (1986: 131).

Aucamp verwys egter na faktore wat buite die sjuzet lê. Die chronologiese opening van die gebeure wat verhaal word, hoef nie aan die begin van die teks weergegee te word nie. 'n Voorbeeld van presies die omgekeerde tegniek, is Ilse Aichinger se "Spiegelgeschichte", oftewel "Story in reverse", waarna reeds verwys is (1966: 27-51).

Die eerste sin maak soms die eerste paragraaf uit. Deurdat hy op sy eie staan, word hy uitgelig. Voorbeelde hiervan is Aucamp se "'n Boer sé tot siens", waarvan die eerste sin

die volgende is: "A, hoe koel is dit hier!" (1970: 11), asook "Miss Hannah lui die klokke", wat begin met "Daar was eenmaal" (1970: 61), 'n aansluiting by die geykte sprokiesbegin, wat ook die verhaal se vertelelement verhoog. Dit is 'n leserbetrekkende tegniek.

Indien die leser nie reeds deur die ander moontlike beginne in 'n gegewe kortverhaal betrek is nie, is die verwagting dat dit in die eerste sin of paragraaf behoort te geskied, of andersins so gou as moontlik.

AANTEKENINGE

1. Waar 'n verhaal se titel in 'n voorbeeld aangehaal word, word dit so ver as moontlik geskryf soos dit in die betrokke bundel voorkom. Daarom is hierdie titel in hoofletters, terwyl die Letoit-voorbeeld in gewone letters is. Die De Vries-voorbeeld in 2.5 se titel was oorspronklik in klein letters, maar groter en dikker gedruk as die res van die teks.

HOOFSTUK 3 DIE BEGIN BY VERWANTE GEVALLE

3.1 DIE UITTREKSEL

Brander Matthews sê in "The philosophy of the short-story" dat 'n kortverhaal nie alleen nie 'n hoofstuk uit 'n roman, of 'n insident of episode is wat uit 'n langer verhaal geneem is nie, maar dat 'n geslaagde kortverhaal die verwagting mag skep dat dit bederf sal word indien dit uitgebrei of in 'n meer omvangryke teks opgeneem word (1974: 33). Volgens dieselfde redenasiepatroon lyk dit dus onwaarskynlik dat die begin van die uittreksel, en inderdaad die uittreksel as geheel, aan die verwagtinge sal voldoen wat die leser tradisioneel omtrent kortverhale het. Indien Matthews se stelling korrek sou wees, kan afgelei word dat 'n onderdeel van die geheel nie op sy eie kan staan nie; as die skrywer dit as 'n volwaardige, voltooide stuk werk beskou het, sou hy dit as kortverhaal aangebied het.

Daar kom 'n gelyknamige uittreksel van André Malraux se Man's fate (1968)¹ voor in A world of great stories. 115 stories, the best of modern literature (s.a.). Een van die bundel se redakteurs, Hiram Haydn, regverdig in die

voorwoord die aanwending van 'n uittreksel as kort verhaal² as volg:

(I)n a literature where the short story as such has not flourished in the twentieth century (France, for example), most of the selections are excerpts from novels, but excerpts that make complete and effective units in themselves (s.a: ix).

Sy beskouing is direk teenstrydig met dié van Matthews. Haydn se uitspraak is slegs gedeeltelik regverdigbaar, aangesien die uittreksels wat in sy bundel voorkom oortuigende gehele mag wees, maar nie in alle gevalle volledig is nie.

'n Kortverhaal wat 'n in medias res-begin vertoon, bevredig meestal die leser se nuuskierigheid deur die invul van detail wat tot die bepaalde situasie aanleiding gee het. In 'n geval soos "Man's fate" gebeur dit nie, omdat sodanige inligting reeds vroeër in die roman verstrekkend is - buite die grense van die uittreksel. Dit word byvoorbeeld nooit duidelik watter rol Hemmelrich (s.a: 302, 304) en Pei (s.a.: 305) in die verhaal speel nie, terwyl die enkele verwysing na May, Kuo se vrou, op bladsy 303 die verwagting skep dat daar op haar aard en hul huwelikslawe uitgebrei sal word. Dit gebeur nie. Die outeur kon nie die aanwending van 'n uittreksel as kort verhaal voorsien het nie, en daarom sou herhaling van gegewens in sy roman ongemotiveerd voorgekom het. 'n Leser wat met die roman se inhoud

vertroud is, behoort geen probleme te hê met die agtergrond waarteen die uittreksel hom afspêel nie, maar diegene wat vir die eerste maal Malraux se werk in die uittreksel teenkom, sal bes moontlik die gegewens as onvolledig ervaar. Sulke "probleme" moet egter aan die ~~aanwysing~~ van 'n redakteur toegeskryf word, en nie aan dié ~~van die~~ skrywer nie. Dit kan as kritiek teen die teks gebruik word, maar uiteraard slegs in sy verwerkte vorm, aangesien die probleme in die oorspronklik groter geheel óf afwesig óf minder opsigtelik behoort te wees.

Die eerste paar sinne van "Man's fate" lees as volg:

Six o'clock in the evening

In the large hall - formerly a schoolyard - two hundred wounded Communists were waiting to be taken out and shot. Katov, among the last ones brought in, was propped up on one elbow, looking (s.a.: 299).

Aangesien 'n redelike mate van midde-in-situasieplasing in dié openingsgedeelte voorkom, behoort die leser nie probleme te ondervind om die omstandighede van die karakters te snap nie. Indien 'n uittreksel se begin weerhoudend is, verwag die leser, net soos by 'n kortverhaal, dat onvolledige besonderhede later ingevul sal word. Indien dit die skrywer se bedoeling was dat daar verwarrende situasies in sy roman moes voorkom, is onvolledigheid en 'n ongelykheid van kennis tussen skrywer en leser in die uittreksel verantwoordbaar.

Soos in "Man's fate" die geval is, kan die bedagmaking, reeds vóór die eerste paragraaf, daarop dui dat die leser nie te make het met 'n kortverhaal wat bedoel was om as sodanig aangebied te word nie, en hom sekere toegewings laat maak. Benewens die verontskuldiging wat Haydn in die voorwoord aanbied, word die verhale in sy versamelbundel telkens voorafgegaan deur biografiese besonderhede omtrent die betrokke skrywer. In die geval van André Malraux word daar onder andere gesê: "His most acclaimed novels are Man's fate and Man's hope" (s.a.: 299). So 'n besonderheid behoort die leser se weerstand teen die lees van die teks as kort verhaal te verminder: ten spyte van die toegewings wat gemaak moet word, bly dit deel van 'n hoog aangeskrewe werk. Indien die oorspronklike titel vir 'n uittreksel behou word, dra dit in 'n mate die grootsheid van die oorspronklike teks aan dié gedeelte daarvan oor, of dit die redakteur se oogmerk was of nie. Die beroep op 'n toegewing aan die kant van die leser, tesame met die titel, beïnvloed die leser se persepsie van die teks, veral van die begin.

Die openingsparagraaf is van uiterste belang om die leser in te stel op wat hy in die uittreksel kan verwag. Indien die uittreksel se begin met dié van die roman oorvleuel, is die bundelsamesteller verseker daarvan dat sy keuse van 'n begin nie in twyfel getrek sal word nie, aangesien dit ook

dié van die outeur was, hoewel by laasgenoemde in 'n veel uitgebreider teks. Die verskil in uitgebreidheid mag egter meebring dat die uittreksel se begin langer voorkom as wat by 'n betreklik kort teks verwag word, en dat sake aan die lig gebring word wat nie verder vermeld word nie, aangesien dit eers later in die roman verdere aandag geniet.

"Man's fate" kan in 'n mate as verteenwoordigend van Man's estate beskou word, aangesien die doodsmotief 'n belangrike tema in die roman is, en in die uittreksel sentraal staan. Dié motief word reeds in die eerste sin van die uittreksel gesuggereer, asook in die titel en die laaste paragraaf,

A sound of deep breathing, the same as that of sleep, began to rise from the ground: breathing through their noses, their jaws clenched with anguish, motionless now, all those who were not yet dead were waiting for the whistle (s.a.: 308).

Indien die begin- en sluitingsparagrafe van 'n uittreksel by mekaar aansluit wat ingesteldheid en tema betref, mag sluiting sodoende bewerkstellig word. Die keuse van 'n slotparagraaf mag daarom net so moeilik wees as dié van 'n begin, as dit wel die redakteur se oogmerk is om sluiting teweeg te bring.

'n Faktor wat bydra om die Malraux-uittreksel se begin ooreenkomste met 'n kortverhaalbegin te laat vertoon, is

dat dit die begin van 'n nuwe afdeling in die roman uitmaak. Bo-aan bladsy 247 in die roman dui die tydsaanduiding "6 P.M." daarop dat 'n tydsverskuiwing plaasgevind het, en die leser 'n verandering in die situasie te wagte kan wees. In hierdie geval is daar ook 'n toneel- en karakterwisseling.

Die aanwending van 'n hoofstukopening as uittrekselbegin, is waarskynlik 'n meer voor die hand liggende keuse as 'n gedeelte wat nie tipografies van die voorafgaande gebeure geskei is nie. Die begin van 'n nuwe hoofstuk of afdeling bring dikwels 'n fokusverskuiwing mee, of die gewysigde benadering is in 'n mate 'n nuwe begin in die roman. Indien 'n uittreksel uit 'n gedeelte in die roman geneem is waar daar nie 'n oorskakeling plaasvind nie, lyk dit onafwendbaar dat dit 'n in medias res-begin sal hê. In so 'n geval behoort dit ooreenkomste te vertoon met die begin van 'n vervolghoofstuk, maar sonder die inleidende, verklarende gedeelte wat vertel wat vooraf gebeur het.

Daar is een beduidende verskil tussen die begin van "Man's fate" en die begin van die betrokke afdeling in Man's estate, wat nie daaraan toegeskryf kan word dat twee verskillende vertalers twee weergawes van die teks gegenereer het nie: in die romanweergawe speel die toneel

hom "(i)n the great hall of the prison" (my kurs.) af, terwyl dit in die uittreksel slegs "the large hall" genoem word. Die leser sou eerder verwag om aanvullende detail by die uittreksel aan te tref, om dit meer selfstandig te laat vertoon, as by die roman. Die weglating het waarskynlik plaasgevind om 'n indruk van universaliteit te skep - die ruimte kan aanvanklik enige groot saal wees, en deur nie die gebeure te koppel aan die tronksaal wat in Man's estate figureer nie, wen die uittreksel se begin aan outonomie.

'n Afrikaanse voorbeeld van 'n roman waarvan daar 'n uittreksel verskyn het, is Alexander Strachan se Die jakkalsjagter (1990a). In De Kat van Desember in dieselfde jaar word die roman se titel ook as die titel van die uittreksel aangewend, hoewel met die subtitel "'n Fragment uit die roman" (1990b: 94) daarby. Hierdie verklarende gedeelte is nodig, omdat die leser vergeefs sal soek na 'n jakkalsjagter tussen die karakters wat in die uittreksel voorkom. Dit is wel in die roman duidelik dat Lenka/die man deur sy jag van 'n hond op 'n weduwee se plaas 'n ooreenkoms toon met 'n jakkalsjagter wat in sy kinderjare op sy pa se plaas aangekom het. Hierdie feite kan egter nie uit die uittreksel afgelei word nie, en dit is 'n gemis dat die leser deur die titel daarop voorberei word dat die jakkalsjagter in een of ander stadium sy opwagting gaan maak - en dit gebeur nie.

Die uittreksel het, behalwe die subtitel, die volgende inleidende gedeelte:

Die roman Die jakkalsjagter deur Alexander Strachan, waaruit die uittreksel gepubliseer word, het De Kat, Antenne en Saambou se romanwedstryd vanjaar gewen. Die jakkalsjagter het pas by Tafelberg-Uitgewers verskyn (1990b: 94).

Hierdie voorbeeld toon dus 'n ooreenkoms met die verontskuldiging wat Haydn in sy bundel se voorwoord aanbied. Dit wil voorkom asof die tydskrif se publisierders bewus is van die beperkings of gebreke van die uittreksel, en hulle daarom beroep op die sukses van die geheel; die leser word indirek gevra om die teks te lees teen die agtergrond van die roman se bekroning. Dit is in 'n mate 'n beveiliging - "Die jakkalsjagter" is waarskynlik nie, soos met "Man's fate" die geval is, bedoel om as kort verhaal gelees te word nie. Tog is albei uittreksels; in die geval van die Strachan-verhaal word dit pertinent as sodanig bestempel in die inleidende gedeelte (1990b: 94), asook reeds in die inhoudsopgawe (1990b: 5).

"Die jakkalsjagter" dien as advertensie vir die roman, en daarom moes die oorspronklike naam behoue bly. 'n Resensie deur Tom Gouws verskyn dan ook op bladsye 84-85 van dieselfde uitgawe van die tydskrif. As parallel vir die moontlike beginpunte by kortverhale wat in hoofstuk 2 van hierdie studie uitgewys is, kwalifiseer die uittreksel dus

as 'n moontlike beginpunt vir 'n roman: die lees van die uittreksel mag in herinnering geroep word wanneer die leser later met die roman te make kry. In die geval van "Man's fate" is die uittreksel afkomstig uit 'n teks wat lank vantevore die eerste maal gepubliseer is, en sal die lees daarvan waarskynlik 'n beperkte aantal lesers vir die omvangryker teks werf, maar Die jakkalsjagter was ten tyde van die uittreksel se publikasie 'n nuwe roman. Hierdie advertensietegniek is ook in De Kat van Julie 1990 aangewend, met 'n ongeredigeerde uittreksel uit Etienne Leroux se Die suiwerste Hugenoet is Jan Schoeman. Die gebreke ten opsigte van verbandlegging pla nie so baie in die geval van die Leroux-uittreksel nie, aangesien die leser daarvan bewus is dat die roman self onvoltooid is.

Myns insiens is "Die jakkalsjagter" 'n minder geslaagde uittreksel as "Man's fate", ten spyte daarvan dat dit korter is en daar dus minder verwysings is na elemente wat buite dié afdeling val. Gillian, Lenka se (gewese) vrou in die roman, figureer prominent in paragrawe 3 en 4, maar word daarna nie weer vermeld nie. Dit veroorsaak dat die fokus net ná die begin weg van Lenka en die biologie-onderwyseres verskuif, en die leser eers later, deur die teks se volgehoue konsentrasie op dié twee figure, besef dat hulle die hoofkarakters in die uittreksel is.

Gillian is as karakter nodig vir die roman, maar nie vir die uittreksel nie; haar verskyning word nie ontgin nie en werk verwarring in die hand. Dit is ook nie duidelik wie Hendrik is na wie in die agtste paragraaf verwys word nie, en dié paragraaf oor Lenka se pa se bedrywighede op die ou werf kon met vrug uit die uittreksel gelaat gewees het. Die uittreksel word dus bevolk deur 'n oormaat karakters waarvan sommige geen funksie vervul nie. In die roman is die veelvoudige fokusverskuiwings na 'n ander tyd, karakter of omgewing funksioneel, maar nie in die uittreksel nie, aangesien die betrokke karakters eenmalig vermeld word en die verband onduidelik is. Kruisverwysings wat in 'n roman groter hegtheid meebring, is in 'n geval soos hierdie verwysings na buite, los drade wat teen die leser se verwagtinge in nie opgetel word nie.

In die openingsparagraaf van "Die jakkalsjagter" vra die onderwyseres vir Lenka of hy ook in haar vak 'n onderskeiding gaan behaal. Dit is 'n vooruitverwysing na die einde, wanneer hulle langs die rivier seks het. Dit is letterlik 'n biologieles:

Haar hande het in sy hare gevat en oor sy sterk rug - die son het wit spatsels in haar oë geskiet. Tussen hul lywe het die sweet warm en glad geword (1990b: 96).

Die verband tussen begin en laaste paragraaf bewerk sluiting in die uittreksel. Dit is 'n soortgelyke geval as

die tematiese verband (die dood) tussen die begin- en laaste paragraaf van "Man's fate". Anders as met "Man's fate", beliggaam "Die jakkalsjagter" egter nie 'n sentrale idee wat in die roman uitgebou word nie. As 'n roman soveel betekenislae het, lyk dit ongewens om 'n ondergeskikte een, soos die seksuele, as verteenwoordigend te aanvaar.

'n Moontlike rede waarom juis hierdie begin gekies is, is dat twee karakters duidelik daarin geïdentifiseer word - een, die onderwyseres, spreek die ander, Lenka, op die naam aan. Die keuse van hierdie paragraaf as beginpunt is geregverdig, aangesien 'n karakter wat in die roman 'n baie klein rol speel, maar in die uittreksel as hooffiguur optree, aan die orde gestel word. Die biologie-onderwyseres word gaandeweg die fokuspunt, nadat dit onduidelik was wie die hoofkarakter(s) gaan wees. Dit laat die titel van die uittreksel nog meer ongemotiveerd voorkom, aangesien daar geen verbintenis tussen haar en die jakkalsjagter is nie. Die moontlikheid dat sy soos 'n jakkals as 't ware deur Lenka se seksuele drif gejag word (of hy deur hare), is 'n gevolgtrekking waartoe eerder gekom mag word in die uittreksel as in die roman as geheel.

In albei voorbeelde wat in hierdie afdeling bespreek is, is die uittreksels afkomstig uit betreklik laat stadiums in

die romans. By "Die jakkalsjagter" kom dit van bladsye 94 tot 98 voor, terwyl die roman slegs 116 bladsye beslaan. In hierdie laat stadium van die roman is die leser reeds vertrouwd met die karakters, en behoort daar nie (verdere) eksposisie voor te kom nie; dit sou as oorbodig of verdragend ervaar kon word. Indien die uittreksel redelik vroeg of selfs uit die begin van die roman geneem is, sal daar waarskynlik meer beskrywing en eksposisie voorkom as wat by die moderne kortverhaal se begin verwag word.

Dit is ook opvallend dat "Die jakkalsjagter", net soos "Man's fate", in die roman 'n afgebakende gedeelte uitmaak. Dit word deur 'n brief van Gillian voorafgegaan, en opgevolg deur die volgende hoofstuk. Die tipografiese skeiding bring mee dat hierdie gedeeltes in die teks sekondêre beginne of eindes uitmaak. Die afkapping van die res van die roman op hierdie plekke behoort daarom minder steurend voor te kom as wat byvoorbeeld die geval sou wees tussen twee paragrawe wat logies op mekaar volg.

"Die jakkalsjagter", en moontlik die meeste uittreksels, voldoen nie aan die volgende verwagting nie, soos uitgespreek deur Valerie Shaw:

If a short story's aim is to achieve a single concentrated impression, then it must move swiftly; it cannot linger to unfold for the reader the little incidentals and wayward episodes, the dull patches

and uneventful intervals through which he actually experiences time (1986: 46).

Alhoewel dié uitspraak nie op alle kortverhale van toepassing gemaak kan word nie, is die verwysing na Gillian en Hendrik sekerlik "wayward episodes" wat nie nodig is in die uittreksel nie. Dit is in teenstelling met die enkelheid van effek wat byvoorbeeld die verhale van Poe en dié van die skrywers wat hom nagestreef het, gekenmerk het.

Dit wil dus voorkom asof die persoon wat moet besluit oor 'n gedeelte uit 'n roman wat as uittreksel gebruik gaan word, 'n belangrike rol te speel het by die aanbieding daarvan. Daar moet rekening gehou word met die oningeligtheid van persone wat nog nie vertrouwd is met die gebeure tot in daardie stadium van die roman nie, en daarom behoort dit oorweeg te word om verwysings na persone of gebeure wat tot dusver in die roman belangrik was, maar nie ter sake is vir die doeleindes van die uittreksel nie, te skrap. Dit mag terselfdertyd nodig wees om inligting ter oriëntasie van die leser by te haal, en in so 'n geval sal dit waarskynlik betreklik vroeg moet geskied. Die verantwoordelike persoon mag verseker dat 'n mate van tersaaklike informasie beskikbaar is by die begin van 'n uittreksel. Die terughoudendheid of verduidelikende aard daarvan behoort nie - tensy dit gepas

is - as gevolg van 'n direkte oorskrywing van die oorspronklike teksgedeelte te geskied nie, maar vanweë 'n aanpassing of aanpassings daarvan wat die aard van die gebeure of omstandighede soos dit in die uittreksel voorkom, in gedagte hou.

Dit is gewens dat die aanpassings van beperkte omvang sal wees, en nie op 'n herskepping van die oorspronklike neerkom nie, ten einde die uittreksel steeds aan dié benaming te laat voldoen: indien slegs enkele sinne bygevoeg of uitgelaat word, bly die uittreksel 'n herkenbare weergawe van die oorspronklike, maar mag dit baat wat selfstandigheid betref.

In die lig van die voorafgaande kom Brander Matthews se veronderstelling dat die kortverhaal nie deel van 'n roman kan wees óf tot 'n roman uitgebrei kan word nie, as te voorskriftelik voor. Hy voer voorts aan dat 'n goeie kortverhaal nie die sinopsis van 'n roman kan wees nie, en ook nie 'n episode uit 'n roman nie (1974: 35). Uit die bespreking blyk dit egter duidelik dat gedeeltes uit romans wel soms as kort verhale aangewend mag word, met 'n mate van sukses, terwyl 'n uittreksel soos "Die jakkalsjagter" homself minder leen tot 'n aanbieding as outonome eenheid.

3.2 DIE OPVOLG- EN VERVOLGVERHAAL

Theunis Krogh se Keurboslaan-reeks is 'n vroeë voorbeeld van opvolgromans in Afrikaans. Dit is uit die titel van een van dié romans, Die skool stuur speurders, duidelik dat die outeur veronderstel die leser weet na watter skool verwys word: die woord "skool", tesame met die naam van die outeur, is genoeg aanduiding. In die eerste twee paragrawe word die oningeligte leser wel in 'n mate tegemoetgekom:

Stilte heers in die stafkamer op Keurboslaan se Seunskollege. Vyf van die staflede is aanwesig, maar daar die meeste van hulle ouer as veertig jaar is, wil hulle om nege-uur in die aand rustig wees.

Elkeen het 'n dag van harde werk agter die rug, want op Keurboslaan durf niemand lui wees nie. Dokter Serfontein, die hoof en eienaar van die groot kosskool, verdra dit nie, en as 'n mens so ryk is dat jy 'n hele skool kan koop, kan jy dinge na jou eie sin reël... (1945: 1).

Die betrokke onderwysers word vervolgens kortliks beskryf, om hul karakters duidelik te skets vir lesers wat onvertroud is met die Keurboslaan-reeks, of wie se geheues hulle in die steek laat.

Een van die eerste voorbeelde van korter opvolgverhale in Afrikaans is dié van Mattewis en Meraai Offer, deur Mikro. Alhoewel die verhale as novelles aangebied word, is etlike van hulle kort genoeg om as kortverhale te kwalifiseer. Die oorgangspunt vanaf 'n lang kortverhaal na

'n kort novelle is in ieder geval onduidelik. In Die porseleinkat (1955) is "Uw liefhebbende Eggenote" maar 14 bladsye lank, en boonop met min drukwerk per bladsy. In die herbundeling Mattewis en Meraai. Die vroeë jare (1983) krimp dié "novelle" tot net oor die 12 bladsye. In laasgenoemde bundel word daar ook nie meer na novelles verwys nie, maar na "(d)ie verhale in hierdie bundel". 'n Mens word in dié opsig herinner aan Sean O'Faolain se betwisbare onderskeid tussen kortverhale en "tales".

Die gebeure vind op Gonnakolk plaas, en dit is 'n omgewing wat sy inwoners se leefwyse beïnvloed. Heel gepas vertoon die eerste Gonnakolk-verhaal, "Nag, Mattewis", wat in Die wa-as verskyn het, dan ook 'n beskrywende begin:

Hy het maar 'n onsierlike naam, dié ou dorpie.
Gonnakolk is sy naam. Net so - Gonnakolk (1952:3).

Daar word vervolgens uitgebrei op die aard van Gonnakolk. Die gebeure in die volgende Gonnakolk-verhaal waarin Mattewis en Meraai figureer, die titelverhaal in die bundel Die houtswaan, steun weer op die aard van die dorpie. Die skrywer kon nog nie seker wees dat sy gehoor met sy onderwerp(e) vertrou is nie, want die begin is 'n herbekendstelling:

Gonnakolk. Hier ken almal mekaar en dis nie nodig om rond te verneem as jy iets wil weet nie. Wie weet dan nou nie waar Wiese se meul is nie en van die

groot skade wat hy in '40 gehad het nie; of waar oom Sep en tant Betjie Botes... (1954: 29)

Ooreenkomstig met die Krogh-voorbeeld, word informasie op so 'n terloopse wyse oorgedra, dat dit klink asof die verteller veronderstel dat die leser reeds daarmee vertroud is. Die onthullende aard daarvan is verskans, omdat 'n leser vanweë 'n vertroudheid met die gebeure in "Nag, Mattewis" 'n te opsigtelike herbekendstelling as ongewens mag beskou.

Die porseleinkat, wat in die daaropvolgende jaar verskyn het, was reeds die derde bundel waarin Mattewis en Meraai figureer. In die gelyknamige verhaal blyk die aanname duidelik dat die leser teen hierdie tyd behoort te weet wat om van Gonnakolk en sy inwoners te verwag. Daarom kan die beeld van die dorpie nou aangepas word. Louise Viljoen wys daarop (in 'n persoonlike gesprek op 6 Desember 1991) dat dit ook 'n verskuilde manier is om ou inligting op te haal.

Dis die jaar 1945. Gonnakolk het baie van aanskyn verander vandat ons laas van hom gehoor het. Toe was hy nie veel groter as 'n beesplaas nie, miskien darem soos 'n beesplaas wat 'n klap van 'n dorpie weg het en ook nie weg het nie. Ons ken mos nog die Gonnakolk van ouds (1955: 57).

Die rede vir die wysigings is waarskynlik dat die situasies waartoe die oorspronklike Gonnakolk hom geleen het, nou uitgeput is, en die skrywer se skeppende drang hom gebied het om die moontlikhede te verbreed.

Dit wil dus voorkom asof dié skrywer, na gelang daar meer opvolgverhale verskyn het, gevoel het hy kan dit bekostig om die oorspronklike gegewens te wysig. Hy kon in 'n toenemende mate staatmaak op die leser se verbandleggende vermoëns; die noem van die dorpie Gonnakolk sou assosiasies wek met gegewens wat in vroeëre verhale aangebied is. Daarom behoort die beginne van latere verhale in 'n reeks minder beskrywend te wees, en neig na die ander soorte beginne, waarskynlik veral die aansluitingsbegin en die in medias res-begin - met 'n klem op die gebeure, aangesien die agtergrond waarteen dit afspeel reeds bekend is.

In "Ai, Mattewis", wat in die bundel Die nooiensuil verskyn het, word daar byvoorbeeld in die begin meer klem gelê op Mattewis en Meraai as op die dorp waarin hulle woon, wat hierdie keer eers in die tweede paragraaf vermeld word. Met hierdie begin se beroep op die geskiedenis van mens eerder as van plek, het die karakters as 't ware die oorhand gekry, aangesien hulle sterk genoeg in die voorafgaande verhale geteken is om nou op hul eie te kan staan:

Nege jaar is verby vandat ons laas van Mattewis en Meraai Offer gehoor het. En, raai! so baie het intussen gebeur (1957: 1).

Boonop kom die verhaal eerste in die bundel voor.

Die skrywer het waarskynlik nie die gewildheid van dié inwoners van sy fiktiewe skepping Gonnakolk voorsien nie - daarom het hulle geleidelik meer aandag geniet as die dorp waarop hulle woonagtig is. In die eerste twee bundels het daar telkens slegs een verhaal oor Mattewis en Meraai gehandel, terwyl die flapteks van Die porseleinkat (1955) hul prominensie beklemtoon het:

In hierdie bundel word die titelverhaal en nog drie novelles gewy aan die nou reeds bekende Meraai en Mattewis Offer.

Dié verhale beslaan meer as die helfte van die bundel. Dit is beduidend dat toe die sewe verhale uit die genoemde vier bundels in 1983 vir die eerste keer in een bundel opgeneem is, naamlik in Mattewis en Meraai. Die vroeë jare, die karakters se name uiteindelik in 'n bundeltitel vermeld is.

Robert M. Luscher sê in "The short story sequence: an open book" dat die kortverhaalsekwens steun op 'n verskeidenheid tekstuele strategieë om eenheid en samehang te bewerkstellig. Eenvoudige middels soos 'n titel, 'n inleiding, 'n motto of raamvertelling kan gebruik word. Strukturele patrone wat kontrapuntering, jukstaposisie of 'n losse tydsekwens behels, kan ook samehang bevorder (1989: 150). Dit blyk dus dat die verskillende beginpunte van kortverhale by uitstek geskik is om die samehang wat een kortverhaal met voriges vertoon, te benadruk.

Dit is ook moontlik dat die begin van 'n kortverhaal nie slegs in die begin, verloop of einde van 'n ander verhaal gesetel hoef te wees om ooreenkomste daarmee te vertoon nie, maar ook daarmee kan skakel deur innerlike opposisie, hetsy ten opsigte van tema, die aard van die karakters of omgewing, ensovoorts. Die kontras tussen die Gonnakolk van "Nag, Mattewis" en dié van die latere "Ai, Mattewis" kan as voorbeeld dien. Ten spyte van die veranderinge wat intussen plaasgevind het, hang die gebeure steeds saam ten opsigte van onder andere die karakters, omgewing en die soort gebeure. Verwysings na hoe dinge verander het, aktiveer herinneringe aan hoe die dorp eers daar uitgesien het, en skakeling met vorige verhale in die reeks word dus meer intensief as wat sou gebeur het indien die veranderinge verswyg is.

Indien een verhaal oormatig op 'n ander sou steun, hetsy in dieselfde bundel of nie, hetsy deur dieselfde skrywer of nie, mag dit wel wen aan rykheid en intertekstuele reverberasies, maar boet dit in ooreenkomstige mate selfstandigheid in. As die leser nie reeds die teks wat deur die nuwe opgeroep word, gelees het nie, mag die nuwe teks vir hom diffuus of selfs sonder sin voorkom, afhangende van die omvang van die kruisverwysings.

'n Opvolgverhaal toon in bogenoemde verband 'n ooreenkoms met 'n uittreksel; verbandlegging tussen die oorspronklike teks en dit wat daaruit voortgespruit het, kan vir 'n leser wat onvertroud is met eersgenoemde slegs betekenisvol wees indien voorsiening gemaak word vir die benadering van die nuwe teks as outonome eenheid, hetsy deur die skrywer of deur die uitgewers. Soos met aanpassings by die uittreksel, kan 'n nié-eksplisiete herbekendstelling van die karakters of agtergrond 'n opvolgverhaal (meer) selfstandig laat vertoon. Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie", wat as voorbeeld van 'n opvolgverhaal kan dien (hoewel in aangepaste vorm, aangesien die oorspronklike teks weer aangebied word), sou kwalik kon slaag indien die gebeure wat in herbeskouing geneem word, nie opnuut gegee is nie; sien die bespreking in 4.2.

Luscher beskryf die kortverhaalsekwens as 'n teks waarin die leser telkens van onderliggende samehangspatrone bewus raak deur middel van voortdurende wysigings van die manier waarop hy patrone en temas waarneem. In die konteks van die sekvens is geen kortverhaal 'n geslote eenheid nie (1979: 148). Dié argument kan uitgebrei word: in so 'n konteks is ook die begin van 'n opvolg- of verwante verhaal nie volkome oop nie. Deur die verwantskap met 'n vroeëre gegewe bring dit die oorspronklike teks tot (groter)

voltooing, hoewel dié toestand slegs voorlopig is in die geval van 'n verhaal wat later weer ontsluit sal word. Die opvolgverhaal blyk dus 'n ontsluiting, voortsetting en relativering van sy bronteks se einde te wees, en vertoon nie 'n selfstandige begin nie.

In bogenoemde opsig is daar 'n ooreenkoms tussen 'n opvolgverhaal en 'n roman wat in hoofstukke opgedeel is, en in die besonder waar laasgenoemde as 'n vervolgverhaal aangebied word. Simon Goodenough spreek hom as volg uit:

All Dickens's novels were written at first in this serial fashion. This partly explains why each chapter ends on a high note to keep the reader in anticipation for the next issue of the magazine (1983: 167).

Dit behoort in die meeste gevalle duidelik te wees of 'n roman voor sy publikasie as vervolgverhaal verskyn het, indien die volgende redenasie van Philip Stevick uit "The theory of fictional chapters" in gedagte gehou word: dat (die meeste - F.B.) kortverhale in 'n sitting gelees kan word, maar die omvang van 'n roman die perke van 'n leser se patroonleggende vermoëns oorskry. Die skrywer van 'n omvangryker werk moet dit in ondergeskikte, uitkenbare afdelings verdeel, waarvan elk as 'n vorm op sy eie beskou kan word (1967: 174). Wat Stevick hier beskryf, is onderbrekings en nie telkens 'n nuwe begin nie - die verhaal word voortgesit na 'n pouse, en gewoonlik gaan die

oorgang van een hoofstuk na 'n volgende met onvertelde tyd gepaard.

'n Belangrike onderskeid tussen die roman en vervolgverhaal is dat 'n vervolgverhaalaflewering dikwels op 'n spannende noot eindig, maar daar geen onvertelde tyd tussen die aflewering is nie. Die begin van die volgende aflewering bied in 'n mate verheldering van die een of ander aard, ná die vorige hoogtepunt. Dit gebeur nie dikwels dat 'n hoofstuk in 'n roman op so 'n spannende noot eindig nie, behalwe in die geval van rillers - en dan mag die skrywer dié onthouding van die spanningsontlading verleng deur die volgende hoofstuk te laat begin met 'n ander situasie en karakters as wat vir die spanning verantwoordelik was. Hierdie afsonderlike hoofstukke kan wel volgens Stevick se redenasie beskou word as beskikkende oor 'n eie vorm, maar dit is deur die verhaallyn onlosmaakbaar van wat dit voorafgaan of wat daarop volg. In 'n roman waar elke hoofstuk 'n afsonderlike titel het, toon so 'n hoofstuk deur dié strewe na selfstandigheid 'n ooreenkoms met beide die kortverhaal (hoewel sonder laasgenoemde se afgerondheid ten opsigte van intrige en karakter) en 'n hoofstuk in 'n vervolgverhaal - dog meestal sonder die ontknoping van 'n voorafgaande hoogtepunt aan die begin en die opbou tot 'n volgende hoogtepunt aan die einde.

Robert R. McCammon, een van die V.S.A. se toonaangewende rillerskrywers, maak gebruik van "cliffhanger"-eindes in sy novelle Night calls the Green Falcon (1989), wat soos 'n rolprentvervolgverhaal gestruktureer is. Elke episode het sy eie titel en eindig op 'n hoogtepunt, wat vervolgens aan die begin van die volgende episode, gewoonlik verder op dieselfde bladsy, ontlaai word. Die hoofkarakter is 'n afgetrede akteur wat die rol van die Green Falcon in rolprentvervolgverhale vertolk het, en hom nou weer in sy ou kostuum klee ten einde sy verlore glorie te herwin. Die gebeure wat in hierdie novelle afspeel, word sodoende gemotiveer, sowel as die aanbiedingswyse.

McCammon se eksperiment kom egter dikwels té gemanipuleerd voor, iets wat weliswaar 'n beswaar kan wees teen die meeste "cliffhanger"-episodes. Die oorgang vanaf die einde van die sewende episode,

But somebody came out of another room before he could open the door, and the Green Falcon saw the flash of metal.

"Hey, amigo," the man said, and flame shot from the barrel of the small pistol he'd just drawn (1989: 204),

na die begin van die agtste,

The Hispanic man lit his cigarette with the flame, then put the pistol-shaped lighter back into his pocket. "What kinda party you dressed up for?" (1989: 205)

is 'n misleidende spanningsmoment, en 'n antiklimaks. Op sy eie mag dit funksioneel en effektief vertoon, maar dit

kom betreklik laat in die teks voor, wanneer die leser al weet die spanning gaan 'n paar reëls verder ontlaai word.

Ook in hierdie novelle se eksplisiete poging om 'n vervolggerhaal in beknopte vorm aan te bied, slaag die skrywer nie altyd daarin om afwagting te skep nie, omdat die oplossing so kort op die dilemma volg. Indien dit aangevoer word dat McCammon die vorm wou dekonstrueer en parodieer, kom die teks meer geslaagd voor. Dit was egter waarskynlik nie die skrywer se bedoeling nie, aangesien die teks verskyn in 'n bundel wat uit gruweltekste saamgestel is. Die leser het ieder geval nie genoeg geleentheid om te bespiegel oor die moontlike ontknoping voor dit vir hom aangebied word nie. Daar kom dus nie telkens 'n nuwe begin voor nie, maar bloot 'n voortsetting van die gebeure. Die teendeel kan egter bewerk word - hoewel dit onrealisties is dat dit sal gebeur - indien 'n leser aan die einde van elke episode die teks neer lê en eers later daarna terugkeer. Dan benader hy die novelle opnuut en genereer hy deur sy medewerking 'n nuwe begin. Dit is dieselfde as wat by 'n vervolggerhaal gebeur, wanneer die leser gedwing word om te wonder oor wat ná die afkappingspunt gaan gebeur.

Die begin van 'n vervolggerhaalaflewering kwalifiseer ook as 'n nuwe begin, alhoewel dit struktureel gesproke iewers

in die middel van die geheel val. Ten spyte daarvan dat dit aansluit by vroeëre gegewens, word die nuwe hoofstuk in afsondering aangebied en dit is al wat by die spesifieke geleentheid vir die leser beskikbaar gestel word. Daar kan geredeneer word dat 'n roman wat in hoofstukke verdeel is, en daarom 'n episodiese struktuur vertoon, dieselfde argument moet kan rugsteun, maar die element van antisipasie moet in aanmerking geneem word. By 'n vervolgverhaal word die leser deur die gemanipuleerde informasie-oordrag gedwing om te wag op die nuwe begin, terwyl die oorgang vanaf een hoofstuk na 'n ander in 'n roman te vinnig geskied vir die leser om 'n soortgelyke graad van afwagting te bereik. Die nuwe hoofstuknommer of -titel (of selfs net 'n asterisk of wit spasie) is 'n onvoldoende brug om die oplossing van die een of ander dilemma te vertraag. By 'n vervolgverhaal, daarenteen, moet die leser 'n week of langer wag op die voortsetting van die gebeure. As hy dan weer daarmee te make kry, is dit 'n herbegin, wat herinner aan die skakeling wat deur 'n opvolgverhaal bewerk word.

Peter J. Rabinowitz sê dat daar sekere bevoorregte posisies by 'n teks voorkom, en verwys onder andere na beginne, subtitels en eindes; by laasgenoemde nie slegs dié van tekste as geheel nie, maar ook van onderafdelings -

volumes, hoofstukke en episodes (1987: 58). Al skenk Rabinowitz met die laaste bepaling slegs aandag aan die onderafdelings se eindes, geld dieselfde vir beginne, en is die gevolglike teorie in ooreenstemming met 'n mening wat in hierdie studie gehuldig word - dat daar met die begin van 'n nuwe hoofstuk 'n hertoetrede tot die verhaal gemaak word.

Die samevatting "Wat vooraf gebeur het" wat meestal 'n vervolgvhaalaflewering voorafgaan, kan benewens die verhaaltitel en die betrokke hoofstuknommer as die begin van sodanige hoofstuk beskou word, aangesien dit die vertrekpunt is vir die daaropvolgende gebeure. Indien die leser se antispasie hom eerder die eerste paragraaf as begin laat konstrueer, en hy daarom die samevatting van voorafgegewens oorslaan, veroorsaak sy voorafkennis dat die eerste paragraaf 'n aansluitingsbegin vertoon. Kry hy egter met hierdie besondere hoofstuk vir die eerste keer met die vervolgvhaal te doen, vorm die samevatting "Wat vooraf gebeur het" 'n aanknopingspunt met die eerste paragraaf van die nuwe hoofstuk as aansluitingsbegin net daarna.

'n Hoofstuk wat in 'n laat stadium in die vervolgvhaal sekwens voorkom, maar nie deur 'n samevatting voorafgegaan word nie, sal 'n in medias res-begin of

weerhoudende begin vertoon, afhangende van die leser se vermoë om voorafgaande gebeure sinvol te rekonstrueer. Dit is waarskynlik dat hoe later 'n hoofstuk in die sekvens sonder inleiding aangebied word, hoe moeiliker die leser laasgenoemde taak sal kan uitvoer. Selfs al word so 'n begin as in medias res benader, is dit onwaarskynlik dat al die onduidelikhede in die intrige uitgeskakel sal word.

Hoe nader daar aan die slothoofstuk in 'n vervolggerhaal beweeg word, hoe moeiliker is die redakteur se taak om die gebeure van vorige hoofstukke in 'n opsomming saam te vat, sê Adrie Pillans, verhaleredakteur van Rooi Rose, in 'n privaat gesprek op 7 Oktober 1991:

Die vooraf kan nie so omvattend saamgestel word dat die leser die hele verhaal tot dusver daaruit kan aflei nie. Die ruimte is te beperk. Dus som ons die verhaal só op (van die begin af - F.B.) dat die draad behoue bly, maar die klem op die voorafgaande hoofstuk se gebeure val.

Die begin van die vervolggerhaal se eerste hoofstuk word dus gaandeweg agterweë gelaat, in ruil vir 'n latere begin wat groter betrekking het op gebeure in die betrokke hoofstuk. Hierdie praktyk toon ooreenkomste met 'n voorstel wat gemaak is in die bespreking van die beginne van uittreksels, naamlik dat die leser geakkommodeer behoort te word wat die relevantheid van informasie betref.

In Huisgenoot, daarenteen, word slegs die vorige hoofstuk se gebeure opgesom. Die volgende voorafopsomming het verskyn by die laaste hoofstuk van Annico van Vuuren se Raai, raai, riepa in die uitgawe van 2 Augustus 1990:

KORTLIKS IN HOOFSTUK 11: "Herni" herwin haar geheue en besef sy is inderdaad Ria, Eric se vrou. Tydens die ontploffing het sy, op Herni se aandrang, as Hernimari Vorster gemaskeer, sodat die werklike Herni ongesiens kon wegkom om met Max te trou. Dit is dus net Max wat weet sy is nie Herni nie, totdat sy ook die waarheid aan 'n oorstelpte Eric vertel. Sy bly die nag saam met hom in sy woonwa. LEES NOU DIE SLOT.

Hierdie begin dra informasie op selektiewe wyse oor. 'n Nuwe leser word nie tegemoetgekom nie, want dié opsomming veronderstel reeds ten minste 'n basiese kennis van die karakters en hul omstandighede. 'n Oningeligte leser sal ten spyte van hierdie hulpbron steeds nie weet wat die verband is tussen die ware en die vals Herni nie, wat die ontploffing veroorsaak het nie, ensovoorts. Hierdie begin veronderstel dat die leser reeds van die aanvanklike begin kennis dra, sowel as van al die gebeurtenisse tot op hede. Sonder daardie kennis is die begingedeelte van die laaste hoofstuk, al mag dit verstaanbaar wees vir 'n leser wat die verhaal gevolg het, duister. Selfs al vorder die leser tot op 'n punt in die hoofstuk waar hy self sin uit die gebeure kan maak, behoort sy rekonstruering onvolledig en vol los drade te wees. Onvoldoende kennis van die aanvanklike begin sal waarskynlik meebring dat die einde

van die verhaal nie geslote en sonder vrae kan wees nie, veral by 'n verwikkelde intrige soos in Raai, raai, riepa.

André Letoit satiriseer die vervolgverhaal-inleiding as volg in die begin van sy verhaal "Nagkafee":

Wat vooraf gebeur het (en binnekort weer sal gebeur):

Jeff en Larry, twee boemelaarsvriende, vind hul weg na Smalstraat se godsdienstige koffiekroeg, maar hulle is nie die enigste wat tot besinning en geluk kom nie...

Vroeg een Saterdagavond slenter Jeff en sy vriend Larry welgeluksalig in Adderleystra op (1986: 10).

Die beletselteken herinner aan die flapteks van 'n bundel, as 'n opdrag aan die leser om voort te lees indien hy meer omtrent die gebeure wil uitvind. "Nagkafee" se gekursiveerde begin gee meer inligting weer as wat normaalweg by 'n begin voorkom, aangesien dit die gebeure en situasie vooruitloop: die leser weet dat twee boemelaars die hooffigure is, dat hul wandeling hulle tot by Smalstraat se godsdienstige koffiekroeg sal bring, en dat 'n parallelle situasie by 'n ander persoon of persone voltrek gaan word. Die sinsdeel "(en binnekort weer sal gebeur)" dui daarop dat die gebeure deel is van 'n kringloop.

Benewens die voorafgedeelte, kom daar ook meestal by vervolgverhaalafleweringe 'n poging tot samehang in die

eerste paragraaf of paragrawe voor. Dit behels 'n mate van herhaling wat nie normaalweg by 'n hoofstukoorgang in 'n roman aangetref word nie. Daarom word die laaste twee paragrawe van hoofstuk 10 van Frieda de Villiers se Lippetaal (Huisgenoot van 18 April 1991: 119), waar 'n polisiesersant aan die woord is,

"Juffrou Malan, ons wil weet wat jy in die kamer van mevrou Wijk gesoek het. Daar staan duidelik op die deur geskryf: Toegang Verbode."

Alfons kan die antwoord wat sy gee, nie hoor bo die geklop van sy hart nie.

geëggo in die eerste paragraaf van hoofstuk 11 (Huisgenoot van 25 April 1991: 65):

"Juffrou Malan, u het mos die waarskuwing dat toegang verbode is, op die deur van mevrou Wijk se kamer gesien. Of wil u vir my sê u het dit misgekyk?" vra die polisiesersant.

In 'n roman sou Willemien Malan se antwoord logieserwys op die vraag gevolg het, maar in die bostaande voorbeeld herhaal die polisieman sy vraag. Boonop lees die laaste sin in die voorafopsomming by hoofstuk 11 as volg:

Kaptein Visser (Alfons - F.B.) ry hospitaal toe en hoor hoe Willemien ondervra word oor haar aanwesigheid by Sandra (mevrou Wijk - F.B.) se bed (1991: 65).

Dieselfde inligting word dus in hierdie geval drie maal aangebied, in wisselende grade van volledigheid en met die klem op verskillende aspekte van die gebeure, ten einde samehang tussen die twee hoofstukke te bewerkstellig.

Die begin van 'n vervolggerhaalaflewering, soos dikwels die geval is aan die begin van 'n opvolggerhaal, is dus by uitstek 'n aansluitingsbegin. Dit wil lyk asof 'n begin waarin daar nie 'n mate van herhaling voorkom ten opsigte van gebeure in die vorige hoofstuk nie, in 'n meerdere of mindere mate diffuus sal wees.

AANTEKENINGE

1. Die uitgawe wat vir die doeleindes van hierdie studie geraadpleeg is, is vertaal as Man's estate. Daar word in hierdie bespreking verderaan van laasgenoemde titel gebruik gemaak om die onderskeid tussen roman en uittreksel te vergemaklik. Die roman is ook vantevore deur Methuen uitgegee as Storm in Shanghai (1934), terwyl die oorspronklike Franse titel La condition humaine is.
2. Die spelling onderskei dié term van "kortverhaal", aangesien laasgenoemde soort teks deur 'n outeur geskep is met die bedoeling dat dit as selfstandige eenheid aangebied sal word, en die uittreksel nie. Persone wat uittreksels in versamelbundels opneem, beoog egter waarskynlik dikwels dat die tekste as kortverhale benader moet word.

HOOFSTUK 4 BEGINSTRATEGIEË IN ENKELE AFRIKAANSE KORTVERHALE¹

4.1 DIE WERKLIKHEIDSBEGIN, BESKRYWENDE BEGIN EN IN MEDIAS RES-BEGIN IN JAN SEBASTIAN RABIE SE "DRIE KAALKOPPE EET TESAME"

4.1.1 'n Werklikheidsbegin

Soos in 1.1.4 aangedui, hou 'n werklikheidsbegin verband met 'n leser se aanvaarding van 'n teks as "waar". André P. Brink wys in dié verband op 'n verskil tussen die "daar" (die gebeurtenis - F.B.) van 'n koerantberig, en dié van 'n fiksie-verhaal: eersgenoemde se "daar" vind plaas in 'n omgewing wat vir die leser uit ander bronne verifieerbaar is, terwyl die fiksie-verhaal se "daar" op geen wyse buite die teks om volledig kontroleerbaar is nie (1987: 37).

Die indruk dat 'n teks nie fiktief is nie, kan egter geskep word deur 'n grootskaalse opnoem van kontroleerbare gegewens. Dit kom selde so eksplisiet voor as in die eerste paragraaf van Koos Prinsloo se "A night at the opera":

Renata en Johann kom Saterdag 23 Maart 1985 om 10h15 op die Lughawe Jan Smuts aan: Vlug SA 300 van Kaapstad na Johannesburg. 'n Mikrobussie vervoer hulle van die lughawe na die Burgerspark-hotel in

Pretoria. Daardie aand sal hulle in die Staatsteater na Truk se aanbieding van Tristan und Isolde gaan kyk (1987: 44, my kurs.).

Die klem is op die visueel waarneembare, en besonderhede wat gewoonlik deur die leser self ingevul moet word, word aan hom verskaf. 'n Eie interpretasie word aan bande gelê, en die leser moet die situasie meemaak in 'n bepaalde konteks soos deur die outeur voorgeskryf.

In Jan Sebastian Rabie se "Drie kaalkoppe eet tesame" (1956: 17-18) is die karakters egter naamloos, en so ook die restaurant en stad waar die gebeure afspeel. In hierdie teks se geval is dit dus nie naamgewing nie, maar eerder die raak beskrywing en gedetailleerde besonderhede wat 'n werklikheidsassosiasie wek. Die gebeure is weliswaar a-realisties, maar die sfeer en omstandighede waarin dit plaasvind nie. Die verhaal toon 'n ooreenkoms met sommige surrealistiese skilderye, wat op teenstrydige wyse komponente het wat realisties weergegee word, met baie aandag aan detail. André Breton, 'n voorloper van die surrealisme (soos dat in die letterkunde tot uiting sou kom) het tesame met Philippe Soupault in 1919 met "automatic writing" geëksperimenteer, en die gevolg was die publikasie van Les champs magnétiques (oftewel magnetiese velde). Dit was 'n oorgang vanaf die dadaïsme:

It was not a matter of breaking up or pulverizing meaning, but of laying bare an unseen flow of meaning... (I)ts purpose was... to remove the

obstacle that prevents us from glimpsing another reality (Picon 1983: 23).

Dit kan dus aangevoer word dat die surrealisme, met sy dikwels onlogiese gedagtevloei, 'n hiperwerklikheid uitmaak.

Die konsentrasie op konkrete besonderhede in "Drie kaalkoppe eet tesame" (voortaan "Kaalkoppe") vergemaklik die leser se taak om hom die gebeure voor die oë te roep. Een van die faktore wat so 'n toestand help bewerkstellig, is die funksionele aanwending van byvoeglike naamwoorde: so is daar byvoorbeeld aanvanklik sprake van 'n "lang skraal kelner" (begin paragraaf 2)², wat in die derde paragraaf slegs as "skraal" bestempel word. In paragraaf 6 is die man dun en swygend, en in die laaste paragraaf bloot "die kelner". Die kelner word deurgaans omskryf, maar algaande minder duidelik; myns insiens is dit 'n aanduiding dat sy rol se belangrikheid 'n tydelike afname toon - nádat hy die gebeure in werking gestel het. Al die byvoeglike naamwoorde waarmee hy beskryf word, kontrasteer met die beskrywing van die kaalkoppe se voorkoms en optrede - wanneer hulle hulself teen die teks se einde tot bykans niks gereduseer het, is hy steeds neutraal, tot "Die volgende dag se maal".

Alhoewel die kelner fisies nie in fyn besonderhede beskryf word nie, dien die afwesigheid van sodanige beskrywing op

teenstrydige wyse juis om hom as karakter sterker te omlyn. Hy word 'n produk van sy omgewing, verwyderd en onopvallend soos goed opgeleide kelners dikwels is. Sy aanvanklike beskrywing as "'n (l)ang skraal kelner in 'n swart aandpak" is die omvattendste, en daar kom verder slegs variasies daarvan voor. Eerder as om te wil suggereer dat die kelner as speler in hierdie tafereel onbelangrik is, dui sy onveranderlikheid op die gedistansieerdheid van een mens by die aanskouing van 'n ander se ondergang: "(h)y toon geen emosie voor sy kliënte nie" (paragraaf 3). Hy, soos die kaalkoppe, bly 'n tipe, en is op grond daarvan herkenbaar.

Die eerste verwysing na die kaalkoppe is insiggewend, naamlik as "'n Drie-eenheid". Die term herinner aan die Bybelse Drie-Eenheid, maar dit word gou duidelik dat ons hier met 'n verwording en 'n menswees wat allermens heilig is, te make het. Die assosiasie is wel funksioneel, aangesien die mens as beeld van God geskape is, en die kaalkoppe besig is om hul liggame as tempels te ontheilig. Op allegoriese vlak dien die verhaal dus as waarskuwing. Reeds deur die feit dat die mans kaalkop is, word gedui op die mens se onvolmaaktheid, sy onvoltooidheid. Die beeld van lewe wat geaktiveer word deur die woord "eierdoppe", word sterk gerelativeer deur die latere beskrywende term "monsteragtige misgeboortes". Die kaalkoppe word nie

geïndividualiseer nie, en dit is in ooreenstemming met die gedepersonaliseerdheid waarop die gebeure berus.

'n Fiktiewe teks mag meer lewensgetrou voorkom indien die sintuie betrek word om 'n geheelbeeld van die "daar" te skep. Heel gepas is die kaalkoppe se smaaksintuig die eerste waarna in die Rabie-verhaal verwys word, wanneer die mans se verdwergde bene "hongerig onder die tafel trappel"; die leser se gehoorsintuig word ook deels betrek, tesame met 'n klem op die visuele. In die tweede paragraaf word die kaalkoppe se neuse as bolagtig beskryf, wat impliseer dat dit bloot gelaatstrekke is en geen diens verrig nie; dit is nuttelose toevoegings tot die kaalkoppe se gesigte, wat wel die patroon van rondheid voortsit. In dieselfde paragraaf "verdwyn hul oë in die voue van hul wange", totdat hulle in paragraaf 6 "skyn verblind te wees": hul ander sintuie is ondergeskik aan dié van smaak.

Die kaalkoppe gebruik hul monde slegs om te eet en maak nie gebruik van hul spraakvermoëns nie, en toon in hul sprakeloosheid 'n verband met die kelner. Die omstanders verskil van hulle: hulle hyg van walging in paragraaf 5, maar dié menslike reaksie word in die volgende paragraaf ongedaan gemaak en ondergeskik gestel aan die gewelddadige gebeure, wanneer die derde kaalkop "'n skreeuende vrouehoof

met een hap" afbyt. Teen paragraaf 7 verdrink die kaalkoppe se oë "onder die bulte van hul wange", en verder in dieselfde paragraaf, wanneer hulle hul eie vingers afbyt, verloor hulle ook hul tassintuig. Hulle het reeds nie hare gehad nie, en die beeld waarmee die teks afsluit, is dié van vormlose, identiteitlose en selfvernietigende wesens. Die mens se sintuie is organe waarmee hy die werklikheid waarneem, en verwysings daarna verwerklik die gebeure in 'n teks: die afbreking van dié sintuie in "Kaalkoppe" behoort reaksie by die meeste lesers uit te lok.

Wolfgang Iser se begrip Leerstellen ("oop plekke") is hier van belang. Hy is van mening dat 'n geformuleerde teks 'n patroon of gestruktureerde aanduiding verteenwoordig om die leser se verbeelding in 'n bepaalde rigting te stuur, en dat betekenis slegs as 'n beeld ("image") waargeneem kan word (1978: 8-9). Indien die byvoeglike naamwoorde en telwoorde in die eerste paragraaf van "Kaalkoppe" geskrap word, blyk dit watter rol sodanige beskrywing speel by die leser se visualisering van die toneel:

Kaalkoppe sit rondom die tafel. Die ligte van die restaurant gloei op hul krone. Dit laat dink aan eierdoppe, misgeboortes van wange en monde. Die lywe van die kaalkoppe is so die pare beentjies wat onder die tafel trappel.

Die leser sou in so 'n begin 'n veel groter inspraak kon lewer, aangesien daar baie meer "oop plekke" is. Hy sou dan

self kon besluit hoeveel mense daar is, waarom hul bene trappel, ensovoorts. Maar hoewel 'n leser meer betrokke mag wees wat betref die invul van visuele besonderhede, sal sy aanvaarding van die "werklikheid" wat aan hom voorgehou word waarskynlik verminder. Die beroep op die leser se "willing suspension of disbelief" vergroot dus namate hy aktief aan die teks meewerk.

Aangesien die werklikheidsbegin dikwels sterk op beskrywing mag steun, kan dit nie aangeneem word dat dié element slegs in beskrywende beginne voorkom nie. Soos met Eonheim se narratiewe modi die geval is, oorvleuel die onderskeie beginstrategieë dikwels, en daarom is dit vir die Rabie-tekste moontlik om drie strategieë in sy begin te openbaar. Dit kan aangevoer word dat daar ook spore van ander strategieë in hierdie begin voorkom, soos die aansluitingsbegin (vanweë die verwysing na 'n "Drie-eenheid", wat die leser se voorafkennis van die Bybelse gegewens betrek) en die leserbetrekkende begin (vanweë die skokelement). Hier word egter slegs ingegaan op die drie strategieë wat primêr werksaam is, nie alleen in die begin nie, maar ook deur hul funksionele en rigtinggewende rol by die res van die teks. 'n Beginstrategie sal waarskynlik

verbrokkeling in 'n teks teweegbring indien dit slegs ter wille van effek aangewend word en nie struktureel met die res van die teks verband hou nie.

Die verteller in "Kaalkoppe" lewer selde kommentaar, aangesien die onsmaaklikheid van die gebeure voldoende behoort te wees om die leser se ervaring daarvan te bepaal. Tog word daar in die eerste paragraaf gepraat van "monsteragtige misgeboortes". Die emotiewe veroordeling wat uit dié woorde blyk, word nie verder in dieselfde mate herhaal nie; dit is waarskynlik deur die verteller aangewend om die leser te oriënteer vóór die latere gebeure. Selfs die verwysing in paragraaf 5 na "'n kindershofie, rosig gekook" is slegs emotief gelaai deur die leser se reaksie op so 'n besonderheid. Wanneer daar genoem word dat die omstanders hyg van walging (paragraaf 5), word die informasie vanuit 'n verwyderde perspektief weergegee; die verteller neem 'n gebeure waar, en bied sy teks soos 'n nuusberig aan. Wanneer daar dan in paragraaf 7 gesê word dat die kaalkoppe "waansinnig" met hul maal voortgaan, dui dié woord tereg op die geestestoestand van persone wat so kan optree, en gee dit nie 'n aanduiding van die verteller se posisie nie.

Die teenwoordige tydsvorm word in "Kaalkoppe" aangewend, en die aktuele, onmiddellike inslag word daardeur versterk. Net soos die geval is by 'n verslaggewer wat nie sy emosies met sy berig behoort te laat inmeng nie, distansieer die verteller in "Kaalkoppe" homself van die gebeure, ten einde dit meer feitelik te laat vertoon.

'n Ander oortuigingsmiddel wat in werklikheidsbeginne toegepas mag word om die geloofwaardigheid te verhoog, is 'n beroep op die (dikwels fiktiewe) geskiedenis oftewel verlede. Ook so 'n benadering behoort waarskynlik so vroeg as moontlik toegepas te word, aangesien sodanige "feite" steurend mag inwerk indien dit voorkom in 'n stadium in die teks waar die leser reeds besig is om die gebeure as fiktief te resepteer. Die volgende subtitel (Cochrane 1976: 11) kan as voorbeeld dien:

Washington Irving
THE LEGEND OF SLEEPY HOLLOW

Found among the papers of the late
Diedrich Knickerbocker

Geskiedkundigheid (in die sin van 'n verlede wat inwerk op die hede) word in "Kaalkoppe" geaktiveer deur die einde se sinspeling op die voortsetting van die gebeure: 'n volgende begin soos dié waarmee die teks open, word in die

vooruitsig gestel. Die slotwoord in die sin "Hy dek die tafel swyend vir die volgende dag se maal" dui op die malings- of vernietigingsproses wat so 'n ete behels, asook op die sinonieme "slag" of "keer". Die kelner en die klandisie wat volgende aan die beurt gaan kom, is dus vasgevang in 'n oneindige sirkulêre proses. 'n Beroep op herhaling ten einde die werklikheidsillusie te versterk word in hierdie geval weliswaar eers teen die einde van die teks gemaak - maar dit kom dus implisiet by die begin van die volgende maal voor.

4.1.2 'n Beskrywende begin

Soos reeds in die eerste hoofstuk genoem, is 'n beskrywende begin veral gepas indien 'n karakter se omstandighede deur sy omgewing bepaal word, of die leser meer van die karakter se aard uit 'n fisiese beskrywing te wete kan kom. Eersgenoemde is beslis die geval by "Kaalkoppe", aangesien die mans se vraatsugtigheid kwalik in 'n ander ruimte so goed geïllustreer kan word as in 'n restaurant met sy normaalweg rustige en gesellige atmosfeer. Die beskrywing van die mans in die eerste paragraaf, met hul "drillende wange en monde" en "drie pare veiergde beentjies" dien om die leser bevooroordeel of hulle in te stel.

Die beskrywing in paragraaf 1, "(d)ie ligte van die restaurant gloei metaalagtig", dui op die onherbergzaamheid van die kaalkoppe se omgewing. Die verwysing na metaal hou assosiasies met iets skerps of koues in. 'n Dreigende atmosfeer word geskep, wat die uiteindelijke (self)vernietiging van die kaalkoppe prefigureer. Die woord "metaalagtig" kan ook assosiasies wek met 'n steriele toestand, wat versterk word deurdat die ligte gloei op die mure se kaal, gepoleerde krone. 'n Toestand van leweloosheid word gesuggereer, wat aan die einde van die verhaal tot voltooiing kom.

Daar is besliste raakpunte tussen "Kaalkoppe" se openingsparagraaf en dié van J. van Melle se "Die tuiskoms". Laasgenoemde is 'n besonder treffende voorbeeld van 'n beskrywende begin wat vanweë sy vooropstelling van die omgewing meer inligting bied oor die persone wat dit moet bewoon. Slegs die eerste vyf sinne word aangehaal:

Sy sit met haar kleinste kind op haar skoot en luister na die wind. Dit waai nou al dae aanmekaar. Elke môre staan hy op en waai tot die son ondergaan; dan gaan hy lê tot die volgende dag. Hy waai oor die oneindige veld, oor die dor, doodgerypte gras en oor die groot, swart brande. Na dié kant toe is die veld heeltemal afgebrand en waar sy so sit, sien sy deur die venster die hele vlakte swart (1982: 54).

Deur die gebruik van die persoonlike voornaamwoord "hy" word die wind in bostaande voorbeeld 'n personasie, en, gemeet aan sy daad, 'n kwaadwillige. In "Kaalkoppe"

word daar ook menslike eienskappe toegedig aan objekte wat geen redeneervermoë het nie, soos die "drie pare verdwergde beentjies wat hongerig onder die tafel trappel" (my kurs.). Reeds hierin lê die suggestie dat die kaalkoppe nie in beheer is van wat met hulle gebeur nie; hulle liggame het 'n afbrekende wil van hul eie, is verlengstukke van die vernietigende aard van die omgewing waarin die mans hulle bevind.

Die verwysing na die mans se "verdwergde beentjies" dui daarop dat hul ontwikkeling onvolledig plaasgevind het; die beentjies is verdwerg in vergelyking met die res van die postuur. Die omskrywing "oopgekraakte eierdoppe" is vooruitverwysend na die einde, waar die mans vernietig word.

Ook die misgeboorte-beeld, benewens sy beskrywende funksie en die gepaardgaande atmosfeerskepping, prefigureer die laaste paragraaf, waar die drie kaalkoppe - nou nie meer die mense na wie die sinekdogee verwys nie, maar slégs koppe - "soos drie verrotte pampoene" in 'n vullisblik gegooi word. Bostaande voorbeelde bewerk vooruitverwysende strukturering, aangesien 'n motief wat eers in die laaste paragraaf op 'n klimaks uitloop, reeds in die begin aan die orde gestel word.

Boonop is "Kaalkoppe" die eerste verhaal in Een-en-twintig, en word temas wat telkens verder in die bundel figureer, in hierdie teks geopper, soos byvoorbeeld die vervalmotief (wat in "Die man met die swaar been" verder uitgebou word) en die verwydering tussen mense ("Droogte", "Ek het jou gemaak", ensovoorts). Daar is reeds in die tweede hoofstuk gewys op die rigtinggewende invloed wat 'n verhaal wat eerste in 'n bundel voorkom op die lees van verdere tekste kan uitoefen.

In die eerste paragraaf van "Kaalkoppe" vind beskrywing selektief plaas, en informasie word juis deur verswyging weergegee. Wanneer die mans die eerste maal vermeld word, is dit met slegs 'n verwysing na hul hoofde. In dié voorbeeld van sinekdogee word die voorkoms van die res van hul liggame aanvanklik verswyg, en dit dra by tot die beeld van onmenslikheid. Benewens verdere verwysings na die mans se koppe - wat as weinig meer as eetorgane gebruik word - en hul enorme lywe en onderontwikkelde bene, word daar nie ruimte afgestaan aan besonderhede omtrent hul fynere gelaatstrekke of persoonlikhede nie. Hierdie aanvanklik "onvolledige" beskrywing vorm 'n kontras met die latere, meer gedetailleerde opnoem in paragraaf 4 van die inhoud van die kaalkoppe se borde: "arms, bene, borste van maagde, en selfs 'n kinderhofie, rosig gekook" (my kurs.).

Besonderhede verdring op hierdie punt die gebeure en onderbreek as 't ware die verhaal, om daaraan 'n dokumenterende inslag te verleen.

Die selektiewe beskrywing laat die gedagte ontstaan dat die maaltyd belangriker is as dié wat dit nuttig, en so 'n veronderstelling is in pas met die einde, waar die kaalkoppe tot niet is, maar daar vir 'n volgende maal voorberei word. So 'n aantal besonderhede behoort die drang om die gebeure te visualiseer by die meeste lesers te bevredig; dit is te betwyfel of die leser self daarop sal voortbou. Die kaalkoppe word as karakters meer volledig uitgebou in hul eetaksie. Die verteller wou moontlik nie 'n belangrike motief, naamlik gulsigheid en die gevare daaraan verbonde, van trefkrag ontnem deur detail te verskaf omtrent ander aspekte van die menslike bestaan nie.

Volgens 'n soortgelyke selektiewe aanbiedingswyse word die restaurant nie in volledige terme beskryf nie, maar slegs sover dit beligting betref. Die implikasie is dat die kaalkoppe in dié omgewing binne 'n kollig geplaas word. Daar word 'n atmosfeer van afwagting geskep, wat versterk word deur woorde soos "hongerig" en "trappel".

Die beskrywing van die kelner is redelik breedvoerig gedek in die bespreking in 4.1.1. Net soos die geval is met die mans wat deur hom bedien word, is daar in die verloop van die verhaal nie by die kelner 'n groot vordering wat die volledigheid van besonderhede betref nie: vanweë die onvoltooidheid van die beskrywing bly hy 'n vae bedreiging, 'n katalisator wat die mans se ondergang moontlik maak.

Ook in die keuse van 'n titel het die verteller selektief te werk gegaan. Die volle implikasies van die woorde "Drie kaalkoppe eet tesame" kom eers by nabetragting by die leser op, wanneer hy besef in hoe 'n mate dit beskrywend én ironies is - dit verwys nie slegs daarna vooruit dat die mans saam met mekaar gaan eet nie, maar ook ván mekaar.

In die eerste paragraaf eet die kaalkoppe nog nie, maar die toneel word voorberei, aangesien die uitleef van die mans se gulsigheid meer treffend is indien die situasie of agtergrond waarteen dit afspeel, duidelik geskets is. Soos by "Die tuiskoms" die geval is, is die beskrywing van die karakters in die begin, sowel as van die dinge waarmee hulle hulle besig hou, 'n vooruitverwysing na die soort gebeure en optrede wat in die res van die verhaal verwag kan word. Beskrywing is die tweede narratiewe modus wat deur Bonheim geïdentifiseer word, 'n onderafdeling van die

procatasceue-begin waarvolgens daar 'n mate van eksposisie aan die begin van 'n verhaal plaasvind. In 1.1.3 is die mening uitgespreek dat indien 'n moderne kortverhaal met beskrywing begin, dit waarskynlik suggestieryk sal wees. Dit behoort uit die voorafgaande bespreking te blyk in welke mate "Kaalkoppe" wel suggestieryk is. Die beperktheid van die beskrywing in hierdie teks se begin ondersteun 'n veronderstelling wat in 1.1.3 gehuldig is, naamlik dat indien daar 'n beskrywing aan die begin van 'n moderne kortverhaal voorkom, dit meestal aansienlik korter sal wees as by voorbeelde uit die negentiende eeu, soos Edgar Allan Poe se "The fall of the House of Usher".

4.1.3 'n In medias res-begin

By "Kaalkoppe" is die eksposisionele, beskrywende gedeelte so kort, naamlik slegs een paragraaf, dat daar oorvleueling is met 'n in medias res-begin (waar 'n leser midde-in 'n situasie geplaas word), ten spyte daarvan dat Helmut Bonheim 'n onderskeid tref tussen dié twee verskillende tipes beginne. Daar is egter reeds gewys op die moontlike oorvleueling wat mag voorkom tussen Bonheim se narratiewe modi, asook tussen die verskillende tipes beginne. In "Kaalkoppe" wil dit aanvanklik voorkom asof oorvleueling veroorsaak word deurdat die beskrywing voordat die

handelinge plaasvind, uiters bondig is. Boonop bring die beskrywing mee dat die leser moet wag op die gebeure, sodat 'n gevoel van afwagting geskep word. 'n In medias res-begin impliseer dat daar later eksposisie (van vroeër in die tyd) sal volg. 'n Sikliese verhaal soos "Kaalkoppe" maak vir hierdie verwagting voorsiening, aangesien die huidige gebeure nie alleen weer later gaan afspeel nie, maar ook 'n herhaling is van wat reeds plaasgevind het. Die kaalkoppe se ondergang is soortgelyk aan dié van hul voorgangers.

Dit wil voorkom asof in medias res-beginne wel 'n mate van eksposisie wag vertoon, mits dit daarop gemik is om spanning te skep, en die vertragingstegniek die daaropvolgende gebeure intensiveer. Bonheim maak vir sulke gevalle voorsiening, alhoewel sy stelling moontlik te veralgemenend is:

(E)ven stories which seem to begin medias in res (sic) normally have an exposition, though this may not be evident in the first sentence (1982: 224).

In "Kaalkoppe" is die mans se "drie pare verdwergde beentjies wat hongerig onder die tafel trappel" nog nie deel van die openingsgebeure nie, maar beslis 'n aanloop daartoe, asook 'n aanduiding dat die rede vir die mans se agitasie binnekort aan die lig sal kom. Die gebeure kom eers in die tweede paragraaf op dreef, wanneer die kelner

die kos bring en die mans begin eet, maar die uitbeelding van dié gebeure sou waarskynlik minder doeltreffend gewees het indien dit sonder opbou was. Die eerste paragraaf behels as 't ware 'n oomblik wat vir die leser se waarneming gestol het, en dié moontlikheid by 'n in medias res-begin, waarna Bonheim nie in sy bespreking van hierdie strategie as narratiewe modus verwys nie, tot 'n sterk ooreenkoms met wat Hennie Aucamp 'n "vriesraampie" noem. Alhoewel Aucamp se term verwys na 'n tegniek wat aan die eindes van kortverhale mag voorkom, kan dit ook van toepassing gemaak word op 'n verhaal soos "Kaalkoppe", waar die einde 'n volgende begin veronderstel.

Aucamp sê:

(D)ie slotbeeld, met versigtige woordkeuse en gevoelige ritme, vestig naaldskerp 'n beeld en sy implikasies by die leser. Omdat dié beeld deur "wit" gevolg word, soos 'n "vriesraampie" in 'n rolprent deur swye opgevolg word, het dit 'n hardnekkige oorlewingsvermoë (1986: 164).

In die Rabie-verhaal kom die "wit" aan die einde sowel as aan die begin van die verhaal voor, aangesien dit 'n oorgang vorm tussen dié twee eind-/beginpunte. Die "beeld en sy implikasies" word by die leser gevestig voordat die handeling plaasvind, en het ook in hierdie benadrukte posisie 'n oorlewingsvermoë. Die atmosfeer wat dit skep, tree rigtinggewend op by 'n benadering van die res van die teks.

'n Teenstrydige argument, wat na my mening nie minder geldig is nie, bied ook 'n verklaring waarom dié begin, ten spyte van die ruimte wat dit aan beskrywing afstaan, as 'n in medias res-begin kan kwalifiseer. Vir die doeleindes van hierdie argument moet daar aanvaar word dat die gebeure nie stol voor die kaalkoppe begin eet nie. Die dag se gebeure is deel van 'n siklus, en die herhalende, oneindige aard van die handelinge betrek ook dade wat buite die eetproses val, soos die voorbereiding daarop en die opruiming daarna. Dit is daarom onmoontlik om te bepaal presies waar elke onderdeel van die gebeure begin of eindig, omdat begin en einde mekaar antisipeer. Om te wag op die kos, of om bloot aan tafel te sit, soos in die teks se begin, is dus om by die gebeure in te val.

Hierdie twee argumente hoef egter nie strydig met mekaar te wees nie, omdat beide voorsiening maak vir 'n beskrywende begin sowel as 'n in medias res-begin by "Kaalkoppe". Die verskil tussen die twee benaderings berus op die leser se beskouing van die teks, hetsy as afgeronde geheel of as onderdeel van 'n oneindig groter proses. Hierdie teks is na my mening uitsonderlik, indien nie uniek nie, in dié opsig, aangesien die betrokke twee beginstrategieë per definisie slegs in buitengewone gevalle behoort te oorvleuel.

'n Voorbeeld van 'n meer konvensionele in medias res-begin, waar die verhaal geheel en al sonder opbou begin, is die eerste paragraaf van Rudi Venter se "Lokval":

'n Soldaat gil, slaan neer en 'n bloedboog spuit deur die gat in sy nek - poel klewerig in die sand. Die masjiengewere sketter weer. 'n Sandgordyn rys en daal oor hom neer (1987: 22).

Dit is 'n midde-in-situasie-plasing waarin daar slegs na die hoofkarakter as 'n identiteitslose "hom" verwys word. Later kry hy wel 'n van - Coetzer - maar steeds nie 'n naam nie. Selfs aan die einde van die verhaal (1987: 26), wanneer 'n luitenant vir hom vra, "Ek het gesien hoe jy baklei, pël... Wat's jou naam?", suig Coetzer lank aan sy sigaret en antwoord dan hees: "Coetzer."

Die vermoede ontstaan dat 'n in medias res-begin as 'n doeltreffende strategie aangewend mag word by verhale waar die gebeure blyk belangriker te wees as die karakters wat daaraan deel het, gegee dat dit by uitstek geskik is om die gebeure voorop te plaas. Dit is waarskynlik dat indien 'n verhaal met 'n in medias res-begin open, maar karakteruitbeelding 'n belangrike oorweging in die res van die teks is, daar so gou as moontlik na die karakter(s) se aard of voorkoms verwys moet word.

Dit kan gesê word dat "Kaalkoppe" se vertraagde in medias res-begin reeds in die beskrywende begin geïmpliseer word.

Soos in 4.1.2 aangedui, skep die gebruik van woorde soos "misgeboorte", "hongerig" en "trappel" die verwagting op die geweld wat in die tweede paragraaf tot uiting kom. Alhoewel die verhaal nie, soos "Lokval", op 'n hoogtepunt begin nie, is die kaalkoppe reeds op die plek waar hulle gaan sterf, sonder 'n aanduiding waarom hulle dié restaurant gekies het, waarom hulle nie vantevore daar was nie, ensovoorts. Soos in "Lokval" die geval is, word hulle nie fyn omlynde karakters nie, maar bly hulle bloot "die kaalkoppe". Boonop is daar drie van hulle, en wanneer daar in paragraaf 6 verwys word na "(e)en kaalkop" of "(d)ie tweede kaalkop" of "die derde", kan dié individualisering na enigeen van die drie verwys. In hierdie verhaal is dit beslis die geval dat die gebeure belangriker is as die persone wat daarby betrokke raak; aan die einde is die kaalkoppe tot niet, terwyl die proses hom die volgende dag weer gaan voltrek.

Soos meestal in Afrikaanse verhale die geval is, word die gebeure in "Kaalkoppe" in die teenwoordige tydsvorm weergegee, wat 'n sin vir onmiddellikheid in die teks teweegbring. Dit wil voorkom asof by 'n in medias res-begin, waar die klem op die gebeure en die uitwerking daarvan op die sentrale karakters geplaas word, die gebruik van die teenwoordige tydsvorm die effektiëste keuse is,

teenoor die gedistansieerde verledetydsvorm wat byvoorbeeld in Engels gebruik word.

4.2 DIE AANSLUITINGSBEGIN EN DISTANSIËRENDE/BETREKKENDE BEGIN IN HENNIE AUCAMP SE "'N STORIE OOR 'N STORIE"

4.2.1 'n Aansluitingsbegin

In 1.1.4 is genoem dat 'n aansluitingsbegin met 'n leser se voorafkennis skakel. Die eerste aansluiting in Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie" (1963/1964: 19-25, 1978a: 24-35) by 'n gegewe wat reeds vir die leser bekend mag wees, is die motto wat direk onder die titel verskyn. Dit is 'n aanhaling uit John Barth se kortverhaal "Life-story":

Another story about a writer writing a story!
Another regressus in infinitum! Who doesn't prefer
art that at least overtly imitates something other
than its own processes? That doesn't continually
proclaim "Don't forget I'm an artifice!" That takes
for granted its mimetic nature instead of asserting
it in order (not so slyly after all) to deny it, or
vice versa? (24)

Indien die leser nog nie met so 'n siening vertroud is nie, berei die aanhaling hom voor op 'n ingesteldheid of tegniek wat hy in die teks wat volg, te wagte kan wees. Die teks sluit inderdaad nou by die motto aan, deurdat dit handel oor die skryftaak. Hierdie voorbeeld dui ook op die

moontlikheid dat 'n beginstrategie werksaam mag wees in enige van die verskillende beginpunte wat in hoofstuk 2 van hierdie studie uitgewys is.

In "'n Storie oor 'n storie" (voortaan "Storie") is daar 'n omlysting van 'n vroeëre verhaal van die implisiete outeur, "Die kluisenaarkrap", deur 'n latere perspektief daarop. Die destyds afgeslote verhaal word dus ontsluit. Die Duitse term Rahmenerzählung, 'n "tale within which other tales are set" (Reid 1977: 50), kan hierby betrek word, hoewel daar in die Aucamp-teks³ slegs een verhaal omlys word. Van Gorp (1986: 209) noem in sy bespreking van 'n kaderverhaal dat indien slegs een verhaal omvat word, dit "een afzonderlijk geëncadreerd binnenverhaal (story-within-a-story)" is. Reeds deur die titel van die Aucamp-teks word daar dus op sy raamvertellingsfunksie gedui. André P. Brink onderskei na aanleiding van Die 1001 nagte tussen 'n primêre en 'n ingebedde storie (1987: 155). Die hcof- of primêre verhaal genereer in die geval van "Storie" 'n ingebedde verhaal wat 'n terugflits is. Inbedding dui dus nie noodwendig op 'n chronologiese volgorde nie.

"Storie" se ingebedde verhaal is die beginpunt van die fabula. 'n Aansluitingsbegin skakel, soos reeds gesê, met

'n leser se voorafkennis, maar in "Storie" is daar van meer as een so 'n moontlikheid sprake. 'n Lesing van "Die kluisenaarkrap" word beïnvloed deur kennis wat die leser in die primêre verhaal omtrent die karakters opdoen, en word dus daardeur gerelativeer. Maar "Die kluisenaarkrap" se hoofkarakter is terselfdertyd 'n uitbeelding van en deur die "ek" in "Storie". Hier is dus 'n wisselwerking en 'n wedersydse skakeling van twee weergawes van dieselfde verhaal.

Ohlhoff se omskrywing van docilitas as lesersontvanklikheid wat deur 'n kort daarstelling van die summa causea gewek kan word (1984: 62), word op treffende wyse deur dié teks geïllustreer, in kontras met die ander tekste wat in hierdie hoofstuk bespreek word. Die hoofsaak word gestel voordat die ingebedde verhaal 'n aanvang neem, en in ooreenstemming met Ohlhoff se verwagtinge word die verloop of einde van die teks nie voor die tyd verklap nie. Die ingebedde verhaal se verloop word wel geskets in die ontleding op bladsy 25, maar op so 'n oorsigtelike wyse dat dit beantwoord aan Corbett se mening dat 'n leser in die meeste gevalle die teks binnegelei moet word (1971: 303).

André P. Brink sê:

In sommige verhale mag die implisiete outeur so 'n aktiewe funksie vervul dat hy eintlik met die konsep van 'n verteller oorvleuel (1987: 149).

Hy noem ook dat 'n studie oor die verhouding tussen 'n skrywer en sy werk buite die literatuur staan (1987: 147).

In Aucamp se teks werp die raamvertelling nie slegs lig op wat geskryf is nie, maar ook op die implisiete outeur.

"Storie" begin met 'n inleiding (24), wat 'n ontleding van en vooruitverwysing na die ingebedde verhaal insluit. In "Die kluisenaarkrap", wat in '63-'64 verskyn het toe Hennie Aucamp dertig was, skets hy die digter as amper middeljarig. Toe die wysigings met "Storie" aangebring is, was die skrywer so oud soos die karakter in sy ingebedde verhaal; daar word inderdaad op bladsy 34 gesê, "die digter in 'Die kluisenaarkrap' het nou ék geword". In "Die kluisenaarkrap" is 'n implisiete outeur aan die woord, omdat daar fiktiewe gegewens aangebied word.

Daar word egter by die ingebedde verhaal wysigings aangebring, en selfs 'n alternatiewe einde aangebied. Die implisiete outeur in die hoofverhaal gryp in op die verteller se weergawe van die gebeure in die ingebedde verhaal. "Die kluisenaarkrap" is aanvanklik as selfstandige verhaal gepubliseer, maar deur die herwaardering word dit

onlosmaakbaar aan die implisiete outeur se persoonlike lewe gekoppel. Die gedistansieerde waarneming van die ingebede verhaal word in "Storie" vervang met 'n meer introspektiewe siening.

Benewens die opsigtelike redigering van die bronteks, verraaï die implisiete outeur ook sy teenwoordigheid in die hoofverhaal deur redigering wat verswyg is, soos blyk uit 'n ondersoek na die Contrast van '63-'64, waarin "Die kluisenaarkrap" oorspronklik verskyn het. Dié bronteks verskil in klein opsigte van die verhaal wat in "Storie" ingebed is en as identies aan die oorspronklike voorgehou word. Veranderde spelvorme kom voor, en dit is duidelik dat redigering plaasgevind het. Die Contrast-weergawe van die verhaal se bladsynommers en dié van die Enkelvlug-weergawe is by die volgende voorbeelde toevallig dieselfde: "kort-af" word verander na "kortaf" (26) en "én Romeo én Lear" na "èn Romeo èn Lear" (26).

Nie slegs spelling is aangepas nie, maar die implisiete outeur het ook ander regstellings aangebring. Op bladsy 31 in Enkelvlug lees 'n gedeelte van die ontmoeting tussen "die man" en Gert se ouers as volg:

"O, dis nou die gawe meneer van wie Gert ons vertel het...?" teem die vrou.

"Ek weet nie of 'n onderwyser ooit gaaf genoem kan word nie!" lag hy.

terwyl dit in Contrast as volg daar uitgesien het:

,O, dis nou die gawe meneer van wie die seun ons vertel het...?' teem die vrou.

,Ek weet nie of 'n onderwyser ooit gaaf genoem kan word nie!' lag die man (1963/1964: 23, telkens my kurs.).

Die veranderinge is vermoedelik aangebring omdat die oorspronklike weergawe die karakters tot tipes beperk het. Dit is insiggewend dat Gert se moeder in die geredigeerde teks wat oor die manlike gevoelswêreld handel, "die vrou" gebly het. Ook die gebruikmaking van aanhalingstekens is gewysig. 'n Verdere voorbeeld van redigering wat aangebring is benewens die veranderinge wat in "Storie" voorgestel word, en wat daarom dui op die teenwoordigheid van 'n ordenende instansie wat nie die aandag op sy ordening wil vestig nie, is die weglating van 'n oordadige gedeelte in die volgende sin, wat in Contrast (1963/1964: 25) as volg gelui het:

Dis of hy sy liggaam wil kasty, in één middag wil aanspoor tot groter gereedheid, groter soepelheid.

In Enkelvlug is die laaste twee woorde weggelaat (33). In bogenoemde en verwante gevalle is 'n aansluitingsbegin geskep sonder die medewete van die meeste lesers.

'n Saak wat met sodanige redigering verband hou, is die tekstuele veranderinge wat aangebring is met "Storie" se opname in In een kraal (1983), 'n keur uit Aucamp se

oeuvre. Die oorspronklike, ouer teksgedeelte is in die versamelbundel kursief gedruk, om dit van die gewysigde weergawe en die herevaluering te onderskei. Myns insiens doen die tipografiese veranderinge afbreuk aan die verhaal. Die kursivering van die gebeure in "Die kluisenaarkrap" bring mee dat die ingebedde verhaal oorduidelik van die hoofverhaal onderskei word; hulle is dus nie meer één ervaring nie. In Enkelvlug is die enigste onderskeid wat getref word, dat die ingebedde teks effens donkerder gedruk is as die een wat later in die tyd geskep is.

Voorts is die titel "Die kluisenaarkrap" in Enkelvlug groter en duideliker gedruk as die oorkoepelende titel, "'n Storie oor 'n storie", vermoedelik om groter belangrikheid te verleen aan die ingebedde verhaal. In kontras hiermee word "Die kluisenaarkrap" gerelativeer wanneer dié titel in In een kraal vanweë die druktype ondergeskik gestel word aan die titel van die primêre verhaal. Laasgenoemde is ook die titel van die teks as geheel, en daarom in dieselfde druktype as alle ander titels in die versamelbundel. Danie Botha, senior redakteur: fiksie by Tafelberg-Uitgewers, sê in 'n persoonlike gesprek op 12 Julie 1991 dat uitgewers die hersiene weergawe van 'n betrokke verhaal in 'n versamelbundel as die finale teks beskou. Dit is dus jammer dat 'n geslaagde aanbieding in hierdie geval gewysig is.

Die aansluitingsproses kan selfs meer kompleks word. 'n Persoon wat reeds "Die kluisenaarkrap" gelees het in die Contrast van '63-'64, word in "Storie" gekonfronteer met drie nuwe verhale - indien hy ook bewus is van die verswygde redigering. Verskille tussen "Die kluisenaarkrap" se eerste en tweede weergawes sal egter waarskynlik nie sonder spesifieke ondersoek aan die lig kom nie. Is die leser nie van enige wysigings bewus nie, is daar van twee nuwe verhale sprake, naamlik 'n ingebedde een wat soortgelyk is aan die ingebedde, destyds volwaardige teks wat nou anders benader moet word, en die primêre verhaal wat onder meer aanduidings bevat hoe om dié taak te verrig. Die primêre verhaal bevat talle voorbeelde van analepsis oftewel terugverwysing, en dit kan gesê word dat die ingebedde verhaal in sy geheel 'n voorbeeld van analepsis is - hoewel in die teenwoordige tydsvorm aangebied.

Alhoewel die implisiete outeur aan die einde van sy inleiding sê dat dit miskien tyd is om die verhaal self aan die woord te stel, gaan hy voort om in te gryp op die gebeure. Hy onderbreek die verhaal, en sê byvoorbeeld:

Ek moes die digter in "Die kluisenaarkrap" vermenslik het. Ek moes hom laat swig het voor nostalgie (29).

Omdat die verteller van die ingebedde verhaal blyk te oorvleuel met die implisiete outeur van die hoofverhaal,

aanvaar die leser die wysiging wat hier aangebring word - hy is bereid om dit gunstig te oorweeg dat die digter nie uit vrye wil na Die Bad gekom het nie, maar daartoe gedryf is deur nostalgie. Wanneer daar op foute gewys word, word spanning tussen die vroeëre en latere verhale geskep; die nuwe perspektief word aan die orde gestel, eerder as die oorspronklike. Daar word gesê: "Ek moes (dit sê - F.B.)" - en dan is dit reeds.

Helmut Bonheim se indeling van narratiewe modiwerp verdere lig op die wyse waarop die primêre en ingebedde verhale op mekaar inspeel. Die modus wat voorkom aan die begin van "Storie", is kommentaar, soos blyk uit die eerste sinsdeel, "My titel laat my onmiddellik in die steek" (24). Dié voorbeeld illustreer Bonheim se veronderstelling dat die eksposisionele toonaard daarop dui dat die inleidende opmerkings 'n ekstraterritoriale toevoegsel tot die verhaal self is (1982: 194). In kontras met hierdie primêre begin, is die begin van "Die kluisenaarkrap" in medias res, en in die rapporteringsmodus. Die leser word midde-in 'n situasie geplaas:

Dis 'n winterse dag vir Desember, maar glo nie ongewone weer vir hierdie streek nie... (26)

'n Ander modus sou in bogenoemde geval bes moontlik onvanpas gewees het, omdat die leser vanweë die hoofverhaal se besinnende aard die gebeure vooruitgeloop het.

Die ingebedde verhaal kom op bladsy 33 tot 'n einde, maar die storie oor 'n storie gaan voort. Die implisiete outeur vra homself af waarom hy die digter aan die einde van "Die kluisenaarkrap" so (deur Gert) laat verneder het. Weer stel hy 'n wysiging voor, 'n alternatiewe einde waarin die gesprek met Gert drasties ingekort word. Maar hierdie keer laat hy nie toe dat die leser die wysiging aanvaar nie - hy sê "Néé, nee, nee, nee," want hy besef dat hierdie tweede einde vals en lafhartig is. Die implisiete outeur is eerlik met sy leser, maar die hernaling van "nee" dui daarop dat hy homself voortdurend moet dwing om ook eerlik te wees met homself. Hierdie eerlikheid tree oorredend op wanneer die leser veranderinge wat wel gemaak is, moet oorweeg.

Aucamp sê teenoor Smuts:

Dis moontlik dat kennis van 'n persoon se lewe jou tot 'n beter begrip van sy werk kan lei, maar dié kennis kan ewe maklik begripsverduistering tot gevolg hê, of 'n bevooroordeelde instelling tot die kunswerk aanmoedig... Dis natuurlik waar dat 'n teks dikwels om informasie van buite vra... In 'n uiterste geval sou die skrywer self as "naslaanbron" bygehaal kon word (Smuts 1971: 1).

Of daar aanvaar word dat die skrywer in "Storie" rigtinggewend optree ten opsigte van hoe die teks gelees moet word al dan nie, is dit vanaf die begin duidelik dat die latere perspektief nie sonder meer as die "korrekte" weergawe aanvaar moet word nie. Die titel "Die kluisenaarkrap" is in Enkelvlug baie groter gedruk as dié

van die hoofverhaal, en belangrikheid en geloofwaardigheid word sodoende daaraan verleen. Boonop is die latere besinnings in 'n ligter druk as die destydse verhaal. Voorts staan daar in die ontleding: "1. Titel probeer tema saamvat" (25). Die woord "probeer" is 'n aanduiding dat die titel nie heeltemal in sy doel slaag nie, en dit is 'n probleem waarmee die implisiete outeur jare later nog te kampe het: hy sê op bladsy 24 dat sy nuwe titel, "'n Storie oor 'n storie", hom in die steek laat. Indien hy nog nie dié probleem te bowe gekom het nie, is dit moontlik dat die nuwe perspektief op "Die kluisenaarkrap" ook nie die volle waarheid is nie, en later verder verdiep mag word, in 'n storie óór "'n Storie oor 'n storie".

'n Proses word dus geaktiveer waardeur die raamvertellingstegniek bykans oneindig uitgebrei kan word. Die laaste paragraaf van die verhaal,

Daar is geen uitweë vir my of my verhaal nie.
Ons moet geduldig ryp word vir ons slot (35),

impliseer dat die verhaal nie nou al eindig nie, en dat dit in die toekoms weer herskryf mag word. Die reële outeur se lewe en skryfkuns is immers nog nie op 'n einde nie. Aucamp sê self: "Die lekker van skryf lê vir my hierin dat ek al skrywende beheer begin kry oor my ervarings" (Smuts 1971: 2).

4.2.2 'n Distansiërende/betrekkerde begin

Die motto by "Storie", wat reeds in 4.2.1 aangehaal is, bewerk deur sy klem op die skeppingsproses 'n afstand ten opsigte van die aanvaarding van die teks as werklikheidsgetrou, maar dien terselfdertyd as aansluitingspunt en illustrasie vir die daaropvolgende teks. Dit is 'n vervreemdingstegniek wat nogtans die leser instem op wat hy van die teks kan verwag, en is daarom distansiërend/betrekkingend.

Dit gebeur soms dat daar by verhale waarin 'n distansiërende/betrekkingende begin voorkom, reeds in die titel 'n vooropstelling van die vertelelement is. In More stories from the Arabian nights (1961) verskyn byvoorbeeld "The story of the two lack-tacts of Cairo and Damascus" (Burton 1961: 77) en "The history of Aby Niyah and Abu Niyyatayn" (1961: 141, my kurs. in albei gevalle). Die titel "'n Storie oor 'n storie" toon in dié opsig 'n ooreenkoms met genoemde voorbeelde. Daar is ook 'n ooreenkoms tussen 'n tipiese verhalende Arabiese Nag-opening, dié van "Three sharpers, two sultans and a lunatic", naamlik: "There were in times of yore..." (1961: 81), en die inset by "Die kluisenaarkrap": "Dis 'n winterse dag vir Desember" (26), in dié opsig dat

tydsaanduiding in die begin benaëruk word. Anders as by die Engelse voorbeeld, is die Aucamp-teks se inset in die teenwoordige tydsvorm en skyn dit gebrek te ly ten opsigte van die verhalende, voltooië inslag wat dikwels op die mees geslaagde wyse deur die verledetydsvorm vermag word. Die leser is egter reeds deur die inleiding (24-26) daarop voorberei dat die komende gebeure hulle in die verlede afspeel, al word hulle in die hede weergegee. Die verhalende aspek staan dus sterker voorop in die Enkelyvlug-weergawe van "Die kluisenaarkrap" as in die oorspronklike.

"Die kluisenaarkrap" word nie aangebied alvorens die leser voldoende daarop voorberei is nie, met die daarmee gepaardgaande aanduidings van hoe hy die ingebede verhaal behoort te benader. Die implisiete outeur, wat deur sy beroep op kontroleerbare gegewens sy betrokkenheid by die teks uitwys, sê immers dat "Die kluisenaarkrap" oorspronklik aan Spitsuur onttrek is "omdat dit vir my na 'n halwe waarheid begin klink het" (25-26). Dit kan slegs 'n volle waarheid word indien dit met 'n "hêr-denking" (24) gepaardgaan. Die implisiete outeur wil hê dat sy twee verhale, waarvan die gebondenheid/wisselwerking reeds uit die titel blyk, as één ervaar word, soos "één bewegende fladderende Pallas" (24). Die leser word betrek deur die

beroep op hom om van die twee verhale 'n eenheid te maak; die implisiete outeur sê op bladsy 24 dat hy nie weet "of dié 'eenheid' met die herdisk van stories bereik kan word nie", en stel die leser in 'n gelyke posisie wat die verdeeldheid van kennis in dié verband betref.

Die ek-vertelling wat in "Storie" voorkom, is 'n betrekkende tegniek, en word deur Tamir Nomi beskryf as 'n narratiewe-fiktiewe diskoers, wat aangebied word as 'n kommunikatiewe handeling deur 'n "explicit speaker". Laasgenoemde kan verantwoordelik gehou word vir uitsprake in die diskoers, waarin die onderwerp van die "speech event" ook dié van die "narrated event" is (1976: 39-40). J.C. Kannemeyer wys daarop dat die ek-vertelling 'n sekere eensydigheid en beperktheid aan hierdie soort aanbiedingswyse gee (1971: 81). Dit is dus duidelik dat die ek-vertelling in die hoofverhaal beide betrekking (ten opsigte van die werklikheidsillusie) en distansiëring (ten opsigte van 'n "ek" se uitgangspunte wat nie met die leser s'n mag klop nie) teweegbring. Hierdie aanbiedingswyse is 'n gelukkige keuse by "Storie", aangesien die stryd tussen waarheid en heroerwering van die waarheid een van die hoof temas in die verhaal is, en dit goed geïllustreer kan word aan die hand van 'n teks wat homself soms weerspreek.

Daar is wel sprake van weerspreking, en dit geskied waarskynlik doelbewus.

Ook die onderbreking op bladsye 27-29 is nie bloot 'n poging van die implisiete outeur om denkfoute reg te stel nie, maar 'n skryftechniek. Shlomith Rimmon-Kenan sê:

(N)arrative texts implicitly keep promising the reader the great prize of understanding - later (1978: 125).

Sy voer aan dat daar twee maniere is om dié doel te bereik: "delay" en "gaps". In eersgenoemde geval word informasie nie weergegee waar dit in 'n teks verwag word nie, en word afwagting sodoende geskep, hetsy "future-oriented" of "past-oriented". In die Aucamp-teks word die pouse gebruik om meer informasie aan die leser oor te dra. Dit is 'n besondere geval, aangesien dit 'n voorbeeld is van beide toekomsgerigte (met betrekking tot die sjuzet) én "past-oriented" (met betrekking tot die fabula) spanning: die voltrekking van die teks lê vir die leser nog in die toekoms, maar dit handel oor gebeure wat in die verlede afgespeel én waaroor in die verlede geskryf is.

Naas die vertraging in die aanbieding, word distansiëring verder bewerk deur die doelbewus gesegmenteerde aanbieding

van die storie(s): daar is 'n duidelike onderskeid tussen 'n aanvanklike en 'n nuwe perspektief.

Die distansiërende aspek van 'n begin kom selde so duidelik na vore as in Casper Schmidt se "Wilhelmina in die Wildernis, en die Wildernis in Wilhelmina" (1985: 1). Afstand word geskep deur die omskrywing van die verhaal as "'n novelle", en ook deurdat dit in afdelings aangebied word (I-XII). 'n Redakteur word vroeg in die verhaal aan die woord gestel, en lewer kommentaar op die gebruik van die woord "kaffer". Die woord word deur 'n asterisk gevolg, en onderaan, in kleiner skrif, staan daar:

Een van die kenmerkendste styl-hebbelikhede van die outeur is sy skynbaar verknoeide gebruik van ouderwetse terme soos hierdie een, asof hulle steeds in die omgangstaal bruikbaar sou wees. Sulke argaïsmes spruit waarskynlik uit sy skrams en gebrekkige kontak met die taal self, weens sy buitelandse verblyf, en die leser word versoek om daar verby te lees. Sien ook: "meid" in plaas van "huisdame," en "Swakopmund" vir die hedendaagse "Ombondi." 'n Uitsondering is "Zimbabwe," wat in die moderne sin gebruik word. - Red.

Dié teks is nie slegs fiktief nie, maar die leser maak ook die redigering mee - dit is dus as 't ware twee maal van die werklikheid verwyder, en 'n "willing suspension of disbelief" word aansienlik bemoeilik. Alhoewel die redakteur nie weer in Schmidt se verhaal 'n spreekbeurt kry nie, word sy bydrae dwarsdeur die res van die teks implisiet bygelees, en word sy ordenende teenwoordigheid

geaktiveer elke keer wanneer terme soos dié waarna verwys is, opduik. Omdat dit moeilik is om te bepaal of die leser deur dié distansiëringstegniek betrek gaan word, of ten spyte daarvan, blyk so 'n begin distansiërend/betrekking te wees.

Op soortgelyke wyse tree die implisiete outeur in "Storie" ook as sy eie redakteur op. Hy sê byvoorbeeld:

En as ék mag hy (die digter - F.B.) nie meer aan sy lot ontsnap nie (34-35).

Hy maak die leser bedag op swakhede in die teks, wat as 'n distansiërende tegniek mag voorkom - maar 'n kritiese ingesteldheid, wat aan die leser oorgedra word, behels op ironiese wyse dikwels 'n nadere lees van die teks. Soos in 1.1.4 aangedui, kan 'n teks distansiërend/betrekking optree deur op sy eie foute te wys.

Een verhaal verryk die ander: "Die kluisenaarkrap" put uit die insigte wat die tyd meegebring het, asook die nuwe waarhede wat nou uit 'n voorheen afgehandelde teks opgediep kan word, terwyl "Storie" op sy beurt nie sonder die ingebedde teks tot stand kon gekom het nie. "Die kluisenaarkrap" is dus meer outonoom; dit is immers al op sy eie gepubliseer. Die relativering deur die hoofverhaal toon egter dat die oorspronklike publikasie 'n "halwe waarheid" (25) was. Hierdie uitbouing van die ingebedde

verhaal versterk die betrekkende element in die teks, deurdat "Die kluisenaarkrap" méér word as blote storie; die verskaffing van kontroleerbare gegewens versterk die werklikheidsillusie in so 'n mate dat "Storie" 'n werklikheidsbegin sou vertoon het indien die "feite" nie op 'n herwaardering en aanpassing van fiktiewe materiaal berus het nie. 'n Klassifisering as sodanig word ook voorkom deur die Barth-sitaat, met sy klem op die totstandkoming van fiksie, asook deur die gedistansieerdheid wat in die hoofverhaal opmerklik is. "Storie" kan voorts nie as suiwer biografies opgeneem en die verhalende element agterweë gelaat word nie.

Soortgelyk aan wat gewoonlik die geval is met 'n werklikheidsbegin, is daar by "Storie" 'n tweestryd tussen die leser se aanvaarding van die teks as "waar", en sy besef dat dit 'n kunsvorm is. Die leser is voortdurend daarvan bewus dat hy lees aan 'n verhaal én aan die implisiete outeur se ingryp daarop; die outeur wil byvoorbeeld aan sy ingebedde verhaal verander nog voordat dit aangebied word. En reeds aan die begin van sy primêre verhaal sê hy "My titel laat my onmiddellik in die steek" (24), wat aandui dat ook sy herwaardering nie na wense gaan wees nie.

Edward W. Said se terme outoriteit en realiteitsbesef kan betrek word ter beligting van die wisselwerking tussen feit en fiksie in "Storie". Outoriteit en die realiteitsbesef word in die Aucamp-verhaal telkens afgewissel, soos wanneer die implisiete outeur sê:

Miskien is dit tyd om die verhaal self aan die woord te stel (26).

Hy doen dit wel, maar nie sonder om die verloop op bladsye 27-29 te onderbreek en die einde op bladsye 33-34 te bevraagteken nie. Uiteindelik is die primêre en ingebedde verhaal nagenoeg ewe lank.

Die implisiete outeur het in "Die kluisenaarkrap" selektief te werk gegaan wat betref die hantering van perspektief, dialoog ensovoorts. 'n Poging om so 'n "oortreding" ongedaan te maak met sy "her-denking" (24), blyk futiel te wees, aangesien die laaste paragraaf (35) as volg lui:

Daar is geen uitweë vir my of my verhaal nie.
Ons moet geduldig ryp word vir ons slot.

Myns insiens bewerk die implisiete outeur egter deur sy ontkenning van die alternatiewe einde wat hy op bladsy 34 aanbied 'n nuwe begin, aangesien hy volstaan met dit wat eerste geskep is en hy later nie mee tevrede was nie. 'n Verteller se "gepreokkupeerdheid met middeljarigheid" (25) kan kwalik jare daarna uit die weg geruim word deur 'n implisiete outeur wat self intussen

middeljarigheid bereik het. Die "molestation" van die oorspronklike teks blyk nie 'n bevredigende oplossing te bied nie, en daardeur wen die oorspronklike aan outoriteit.

Dit kan ook aangevoer word dat outoriteit slegs as besprekingspunt aangewend behoort te word by tekste wat daarna streef om werklikheidsgetrou voor te kom. So 'n strewe kom wel in "Die kluisenaarkrap" voor, maar die implisiete outeur maak dit deur sy her-begin ongedaan. Die hoofverhaal kan in sy geheel beskou word as 'n tweede begin van die ingebedde een; deurdat geen oplossing bereik word nie, sluit die beginne van die primêre en ingebedde verhale by mekaar aan, en moet elk in die lig van die ander gelees word. In "Storie" word outoriteit en die realiteitsbesef, hoewel dié twee keersye voortdurend in stryd met mekaar is, saamgesnoer deurdat die implisiete outeur se besef van sy onmag ten opsigte van die bereik van 'n maklike oplossing, slegs oorgedra kan word deur die kombinasie van 'n strewe na die werklikheid én 'n vervreemdingstegniek. Die teks bied dus 'n voorbeeld van 'n geval waarin die twee keersye toegepas is om één indruk te skep, één geheel.

Beide die primêre en die ingebedde verhaal word in die titel geïroniseer. Daar word na elk as 'n "storie" verwys, en dié term suggereer dat "Die kluisenaarkrap" nie as die

waarheid opgeneem moet word nie, en so ook nie die "hér-denking" daarvan nie.

4.3 DIE WEERHOUDENDE BEGIN EN LESERBETREKKENDE BEGIN IN BREYTEN BREYTENBACH SE "SELFMOORD 2"

4.3.1 'n Weerhoudende begin

Soos in 1.1.4 aangeui, kwalifiseer 'n begin as weerhoudend indien 'n strategie aangewend word wat die leser se aandag verkry deur belangrike inligting van hom terug te hou; die leser moet dan voortlees ten einde die ongelykheid van kennis tussen hom en die outeur uit die weg te ruim. So 'n ongelykheid van kennis kom voor met die titel van die Breytenbach-verhaal (1964: 44-45): alhoewel "selfmoord 1" en "selfmoord 3" ook in die bundel Katastrofes voorkom, tree dieselfde karakters nie in die onderskeie tekste op nie, terwyl die leser dit wel mag verwag. Die verhaal se titel word egter aangewend om skakeling met die ander tekste te bewerkstellig, soos wat byvoorbeeld die geval is met Abraham H. de Vries se "Brood"-verhale, waar die titels aandui dat hulle tematies verbind is. Dat die "Brood"-verhale nie dieselfde karakters het nie, is minder "hinderlik" vir 'n leser wat tematiese skakeling as

onvoldoende rede beskou om verhale deur titelgewing te verbind, aangesien dié tekste in verskillende bundels opgeneem is.

In die eerste uitgawe van Katastrofes word die verhaaltitels sonder hoofletters weergegee, anders as in die tweede, waar dit geheel en al in hoofletters verskyn. Soos gebeur het toe Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie" in 'n versamelbundel opgeneem is, baat "selfmoord 2" nie by die tipografiese verandering nie. Die oorspronklike skryfwyse word daarom in hierdie studie gehandhaaf. Die gebrek aan 'n hoofletter is 'n vreemdsoortige aanbieding, wat vra om verklaring. Boonop begin die teks met drie onbeantwoorde vrae: "Was dit selfmoord? Wie sou weet? En as dit was, waarom was dit?" Hennie Aucamp sê in dié verband:

Die openingsin(ne) van 'n kortverhaal kan spanning skep, en "spanning" beteken meesal vrae by die leser: Wie? Wat? Waarom? (1986: 133)

Onsekerheid word ook meegebring deurdat die titel, wat 'n bepaalde toestand veronderstel, deur die eerste sin weerspreek of ten minste bevraagteken word. Die vrae wek die leser se nuuskierigheid, en dit behoort reeds hieruit duidelik te blyk hoe nou die funksionering van 'n weerhoudende en 'n leserbetrekkende begin in hierdie verhaal by mekaar aansluit. Die bespreking van die

weerhoudende begin in "selfmoord 2" behels dan ook al in 'n groot mate 'n behandeling van die ander beginstrategie.

Die verteller se skynantwoord, wat ook verontskuldigend is, bied 'n onbevredigende oplossing vir die vrae: "Maar dis alles alles normaal as mens 'n busbestuurder is. Ek is" (2-3)⁴. Hierdie soort redenasie is egter tipies van baie verhale wat 'n weerhoudende begin vertoon, deurdat 'n vreemdsoortige lewens- of wêreldbeskouing geïllustreer word, en die leser hom moet aanpas by die waarde-oordele van die verteller. James Phelan sê in sy bespreking van die eerste sin van George Orwell se 1984,

It was a bright, cold day in April and the clocks were striking thirteen,

dat dié sin 'n gaping veroorsaak tussen die "narrative audience" wat reeds vertrou is met die jaar waarin die gebeure afspeel, asook met horlosies wat dertien slae slaan, en die "authorial audience" vir wie sulke feite onbekend is. Die gaping behels spanning vanweë die onewewigtige kennisverspreiding, en die leesdaad word deels gerig deur 'n begeerte om dié spanning te verminder. Phelan lê klem op die verwysing in die eerste paar paragrawe van 1984 na instellings wat vir die leser onbekend is, naamlik "Big Brother", "Hate Week", 'n "telescreen", "INGSOC", die "Thought Police", "Ninth Three-Year Plan" en "Ministry of

Truth", en sê dat 'n opening wat aanneem dat skrywer en leser oor 'n gemeenskaplike kennis beskik, 'n algemene verskynsel is. Hy is van mening dat die spanning dikwels betreklik vroeg ontlaai word (1989: 29). Dit kan slegs gebeur deur die invul van besonderhede, wat dit vir die leser moontlik sal maak om die herskepte wêreld net so goed soos die skrywer te verstaan.

Ook "selfmoord 2" het 'n vreemdsoortige benadering tot die "werklikheid". Soortgelyk aan die 1984-begin, word daar oënskynlik van die veronderstelling uitgegaan dat die leser vertrouwd is met die saak waaroor die vrae handel. Die vrae laat die verwagting ontstaan dat antwoorde binnekort verskaf sal word, en daarom is die woorde "dit" en "wie" in die vrae vooruitverwysend. Hennie Aucamp sê:

Die onbepaaldheid of onpersoonlikheid van 'n woord, 'n voornaamwoord by name, in die openingsin van 'n verhaal, is 'n oeroue tegniek om nuuskierigheid te prikkel (1986: 134).

In ooreenstemming met Phelan se verwagting, word die leser by "selfmoord 2" reeds in reëls 3 en 4 op hoogte gebring van die gebeure waarop die verteller se vrae staan:

In hierdie besondere geval moes ek my vraag toeriste gaan aflaai in 'n gesogte kUSDorp...

Vrae hoef nie noodwendig in 'n weerhoudende begin so eksplisiet gestel te word nie. In die eerste paragraaf van

P.C. Haarhoff se "Gemini" (1987: 39),

Hulle het Coenie die volgende middag begrawe. Dawid het die klein, vierkantige eikehoutkissie sommer in sy arms uit die kapel gedra - 'n groter kis sou tog onvanpas wees om net 'n kop in te begrawe,

laat die onsensasionele berigging van uitsonderlike gebeure, soos in die opening van 1984, 'n aantal vrae by die leser ontstaan: wie was Coenie; hoe het hy gesterf; hoe pas Dawid in die verhaal in; waar is die res van Coenie se liggaam? "Gemini" en "selfmoord 2" vertoon albei 'n opening wat soortgelyk is aan 'n in medias res-begin, maar verskil daarvan deurdat die gebeure waarby ingeval word, opgeklaar moet word deur die kansellering van onduidelikhede, om sodoende groter betekenis te kry.

Dit wil voorkom asof die ware in medias res-begin gekenmerk word deur 'n opvolging van agtergrond en gebeure wat aanleiding gegee het tot die opening, terwyl hierdie skynvoorbeelde 'n verklaring vir hul eie onduidelikhede tot gevolg het. 'n Toestand wat betreklik laat in die verhaal voorkom, word in "selfmoord 2" en "Gemini" vooropgestel, en 'n saak kan daarvoor uitgemaak word dat die verhaal dus open met 'n slot wat deur die leser ontsluit moet word; hy word gevra om daarvan 'n verhaal te maak, en sy sukses met dié taak hang af van die volledigheid waarmee die verteller hom algaande van inligting voorsien. P.C. Haarhoff se

verhaal verskil van "selfmoord 2" deurdat daadwerklike antwoorde gegee word op die vrae wat by die leser gewek word. Spanning word in "Gemini" opgehef, maar nie in die Breytenbach-verhaal nie.

Die opheffing van spanning in "selfmoord 2" sou waarskynlik kontraproduktief wees. Aangesien hier, soos met "Kaalkoppe", 'n siklus voorkom, kan bevredigende oplossings aan die einde van die verhaal verhoed dat sy heraktivering as teks wat oop staan vir interpretasie, met dieselfde mate van afwagting gelaai word as by 'n eerste lesing. Die verhaal is "selfmoord 2" genoem om dit van "selfmoord 1" en "selfmoord 3" te onderskei en om verband(e) tussen die drie tekste aan te dui, maar dit is moontlik - gegee die einde waarin 'n soortgelyke situasie in die vooruitsig gestel word - dat die gebeure al telkemale plaasgevind het (die verteller verwys na "hierdie besondere geval") (3). Die blokvorm waarin die teks aangebied word, is funksioneel. Die teks word in meer as een opsig 'n "slice of life", aangesien dit onmoontlik is om uit die paragraafindeling te probeer bepaal waar die fabula se inset eindig.

Die teks kom self tot 'n einde, met die opvatting "Maar dis alles normaal as mens busbestuurder is" (52-53), en herlei die gedagtes na 'n soortgelyke sin in reël 2. Die twee

sinne verskil slegs deurdat die onbepaalde lidwoord 'n in die laaste sin wegval; die verteller is nou nie meer 'n spesifieke busbestuurder nie, maar word verteenwoordigend van alle busbestuurders en alle mense wat op dié kwansuis normale wyse redeneer. Die verteller se onbetrokke, verontskuldigende beriggewing wek ook reeds die vermoede dat die gebeure nie vir die eerste maal plaasvind nie.

Op bogenoemde en ander wyses word die teks so 'n hegte eenheid dat die 53 reëls in totaliteit as begin kwalifiseer - die terugskouing op die (self)moord van die eggenoot wie se gesig "opblaas en verrooi" (9), loop uit op die voorspelde soortgelyke lot van die man wie se gesig in reël 52 "opblaas en verblou". Dit is herhaling met variasie, maar die misterieuse aard van die teks word nie deur so 'n herhaling getemper nie; inteendeel, indien 'n onverstaanbare gebeurtenis hom herhaal, word dit dikwels intenser. Die toneel verander bloot van 'n kUSDorp (4) na 'n rivierdorp (49), en so verander ook die betrokke vrou - "'n (l)ang vrou" in reël 6 en 'n korte in reël 49 - en haar eggenoot.

'n Eienskap wat dikwels deur die weerhoudende begin vertoon word, is misleiding. In dié opsig kan Guy de Maupassant se opening by "The Horla" as voorbeeld dien:

May 8th What a marvellous day! I have spent the whole morning lying in the grass in front of my house under the great plane-tree which towers above it, providing complete shelter and shade... I love this district, and I love living here... (1972: 94)

Die leser is daarop voorberei dat hierdie 'n "vals" gelukkige begin is, want die verhaal is opgeneem in 'n bundel De Maupassant-verhale getiteld Tales of supernatural terror, met 'n illustrasie op die voorblad van 'n hand of klou wat lyk asof die deels uit vlees, deels uit hout bestaan, en die voorafgaande elf verhale het die bundeltitel gerugsteun. Die leser word voorberei op iets negatiefs, wat wel voorkom in die tweede dagboekinskrywing:

May 12th I have had a bit of a temperature for a few days. I don't feel at all well - or, to be more accurate, I feel depressed (1972: 95).

Die opening van "selfmoord 2" is misleidend ten opsigte van die versekering dat die gebeure normaal is "as mens 'n busbestuurder is" (2). Ook hier kan die titel 'n aanduiding bied - 'n verhaal wat met selfmoord te make het, beloof nie om te handel oor gebeure wat "normaal" is nie. Die bundeltitel Katastrofes weerspreek ook die busbestuurder se gerusstelling; soos in 2.2 aangedui, bevat 'n bundel se titel dikwels 'n aanduiding van watter soort tekste daarin aangetref kan word. In hierdie geval werk bundel- en verhaaltitel saam om die vertellende instansie ongeloofwaardig te laat voorkom. Die weerhoudende begin

word dus in 'n mate teengewerk deur bogenoemde faktore, asook die illustrasie op die voorblad, wat benewens ander elemente iets vreemds en dreigends behels. Voorts is daar die Sartre-aanhaling "Ons is diere oorval deur katastrofes" in die motto, die geïroniseerde opdrag "Aan my ouers en vlinders", en die eiesoortige aanbieding op die titelblad; hierdie beginpunte mag almal 'n invloed uitoefen op die manier waarop die teks benader word, soos in hoofstuk 2 van hierdie studie uiteengesit. Met die klem op alles behalwe die normale, relativeer hierdie faktore enige aanspraak op die alledaagse wat in die verhale mag voorkom.

'n Belangrike verskil tussen die opening van "selfmoord 2" en die meeste ander weerhoudende beginne, is dat die verteller wat in so 'n kortverhaal optree gewoonlik 'n alwetende houding openbaar. André P. Brink se "Die keerbare opkoms van my oom Arthur Ui" begin as volg:

Oor die keerbare opkoms van my oom Arthur Ui is die sluier nog nooit gelig nie (1986: 165).

Die verwagting word geskep dat dié sluier nou wel gelig gaan word, en dat 'n geheim wat slegs aan die outeur bekend is, met die leser gedeel gaan word. In die Breytenbach-verhaal is die verteller nie so seker van sy feite nie, al het hy self daaraan deel gehad; twyfelwoorde soos "miskien" (13), "wis" (14), "kwansuis" (30), "verseker" (35) en "(b)lykbaar" (42) kom voor. Die

verteller se beperkte ingeligtheid blyk ook reeds uit die vrae aan die begin.

Dit is juis die verteller se ingesteldheid wat die voortsetting van die gebeure moontlik maak. Soos die karakters in "Kaalkoppe", is hy besig om 'n rol te speel. Informasie word selektief aangebied, soos dikwels gebeur by 'n misleidende begin; in hierdie geval ontstaan die toestand omdat die gebeure gerapporteer word vanuit die oogpunt van die verteller, wat self oningelig is. Die ongelykheid van kennis tussen die "narrative audience" en "authorial audience" word nooit ten volle opgehef nie, omdat die leser nie al die inligting ontvang wat hy nodig het om die gebeure as sinvol te interpreteer nie. Dit kan egter nie gesê word dat die begin misleitend is wat betref die skep van valse verwagtinge nie, aangesien die tweede vraag, "Wie sou weet?", voorspel dat die verteller nie 'n antwoord gaan/kan verskaf nie.

Anders as wat die geval is met die meeste Afrikaanse tekste, word die gebeure in "selfmoord 2" in die verledetydsvorm weergegee. 'n Assosiasie van voltooidheid gaan met die tydsvorm geïmpliceer. Só 'n opvatting blyk egter vanweë die teks se einde, wat oorgaan in 'n nuwe of voortgesette begin, ongegrond te wees. Die gebruik van

herhaling om 'n indruk van geskiedkundigheid en voortsetting te skep, toon ooreenkomste met 'n tegniek wat in werklikheidsbeginne mag voorkom, en waarna verwys is in die bespreking van "Kualkoppe".

4.3.2 'n Leserbetrekkende begin

Die leserbetrekkende funksie in die begin van "selfmoord 2" blyk op verskeie wyses, wat vervolgens bespreek sal word. Soos reeds aangedui, werk die teksopening se weerhoudende aard in op sy leserbetrekkende funksie. Daar word nie uitsluitel gegee oor die selfmoordvraagstuk nie, en aangesien dit gesuggereer word dat die verteller nie self 'n oplossing kan bied nie, bestaan die moontlikheid dat die leser wel sal kan, en moontlik meer omtrent die saak te wete sal kom as die verteller. 'n Ongelykheid van kennis word in die vooruitsig gestel, maar in hierdie geval met die leser as meer ingeligte instansie. 'n Soortgelyke toestand word aangetref in die eerste sin van Ring Lardner se "Who dealt?":

You know, this is the first time Tom and I have been with real friends since we were married (Cochrane 1976: 295).

In die Lardner-verhaal word die leser direk aangespreek en in die posisie gestel van die persone met wie die spreekster/verteller praat. Die verhaal word in die vorm

van 'n monoloog weergegee, en die spreekster verklap aan die leser aspekte van die verhoudings tussen die onderskeie teenwoordiges waarvan sy self onbewus is. Dramatiese ironie word dus geskep nie alleen deur die situasie nie, maar deur die verteller/karakter self.

In die Breytenbach-verhaal wil dit voorkom asof die leser met die inset direk aangespreek word - maar dit is slegs moontlik indien aangeneem word dat die teks in die rapporteringsmodus aangebied word. In 1.1.3 is gewys op die noue ooreenkoms tussen rapportering en die erlebte Rede. Myns insiens is "selfmoord 2" eerder by uitstek 'n voorbeeld van laasgenoemde, aangesien die sinsbou verteenwoordigend is van die "ek" se gedagtestrominge: die verhaal word weergegee soos 'n persoon dink, nie soos hy praat of skryf nie. Die leser deel as 't ware die ek-verteller se manier van dink, al is die "ek" se gedagtes nie georden om 'n leser te akkommodeer nie. Dit bring vroeg reeds 'n gevoel van onmiddellikheid teweeg, wat noodsaaklik blyk te wees by 'n leserbetrekkende begin.

Die gebruik van 'n ek-verteller versterk ook normaalweg die verbintenis tussen teks en leser. Die eerste vraag, "Was dit selfmoord?", word nie deur enige karakter in die teks beantwoord nie, en die leser moet dus self tot 'n

beslissing kom. Dié vraagstuk is reeds deur die titel benadruk as 'n kernsaak in die verhaal.

'n Voorbeeld van 'n begin waaruit die direkte aanspreekvorm meer doelbewus blyk as in "selfmoord 2", kom voor in Boerneef se "Oor swartrug":

Jy weet seker nie waar Dwarsberg en Katbakkies en die Rondeberg en Speserykloof in die wêreld lê nie? Jy is mos 'n stadsmens wat selde afwyk van die beskawing se grootpaaie; jy kry nooit 'n begerentheid om weg te vlug na die plekke waar 'n motor amper nooit gesien word nie, na die streke waar dit nog wild en woes is (s.a.: 9).

Dit is duidelik dat die teikengehoor die stadsmens is; selfs al is die leser nie een nie, word hy in daardie posisie geplaas ten einde die verhaal vanuit die regte perspektief te kan benader. So 'n aanduiding van die hoek waaruit die verhaal gelees moet word, is in die betrokke geval nodig, omdat die leser wat met die bepaalde omgewing en die gebeure wat daarmee verband hou vertrouwd is, besmoontlik vanuit sy alwetende oogpunt die teks as vervelend en oorbekend sal ervaar. Soos aangebied, het die begin 'n onthullende, informatiewe karakter.

Dit is ook die geval by "selfmoord 2". Net soos die lewe by Dwarsberg en Katbakkies anders is as dié van die stadsmens, is die gebeure in "selfmoord 2" onwaarskynlik vanuit die oogpunt van 'n leser wat nog nie oortuig is dit is "alles

normaal as mens 'n busbestuurder is" (2) nie. Die gebruik van die woord "mens" bring 'n mate van universaliteit teweeg, en wil daarop dui dat die leser op soortgelyke wyse sou opgetree het indien sy beroep dié van busbestuurder was. Dit is moontlik om dieselfde rede dat die karakters nie van name voorsien word nie; hulle bly vaag omlynde en alledaagse karakters soos 'n lang of 'n kort vrou, wat vir die leser maklik herkenbaar is. Naamgewing sou hulle geïndividualiseer het, en daar sou waarskynlik moeiliker met hulle geïdentifiseer kon word. Deurdat persone met wie die leser in 'n mate kan identifiseer in sulke onwaarskynlike gebeure betrokke is, word hy self daarby betrek.

Die verteller in "Oor swartrug" maak van dialek gebruik met 'n woord soos "begerentheid", en dit laat die vertelling meer gesitueer en daarom meer oortuigend voorkom. 'n Soortgelyke tegniek kom by die Breytenbach-verhaal voor, aangesien die teks in die spreektaal eerder as taalkundig korrek aangebied word: 'n sinsnede soos "(s)wartjas hotelbeampes wag ons in ene pikkewyne en miskien..." (12-13) is voldoende voorbeeld. Die verteller ryg sinne aanmekaar (erlebte Rede), soos in die volgende aanhaling:

...en vertel ons benoud dat 'n sekere eggenoot huilend navraag kom doen het na sy vrou en dat hy kwansuis 'n vreemde man se pet in sy kamer sou aangetref het en hy het 'n graaf kom leen want hy sou optrek en die donder se kop gaan afspit en hy het die venster uitgeklim (,) die afdak af (,) laer op 'n ander dak af met die brandtrap en deur die hoteltuin tot op die strand (29-35, my kurs., my invoegings).

'n Poging om selfs die vreemdste gebeure te laat aanklank vind by die leser se ervaring, kom dikwels by leserbetrekkende beginne voor. Dit toon in sulke gevalle ooreenkomste met die werklikheidsbegin. Die eerste sin van E.F. Benson se "The room in the tower" lui as volg:

It is probable that everybody who is at all a constant dreamer has had at least one experience of an event or a sequence of circumstances which have come to his mind in sleep being subsequently realized in the material world (1986: 109).

Dié beveiliging deur middel van die vaagheid van die veralgemening is soortgelyk aan die verteller in "selfmoord 2" se verskoning dat gebeure soos dié wat in die teks voorkom, normaal is vir busbestuurders. Die leser word gevra om hom in die situasie in te dink en dit as normaal te aanvaar.

In die Breytenbach-verhaal is daar verskeie ander faktore wat die leser betrek. Die gebrek aan 'n hoofletter by die titel laat die teks uit die staanspoor vernuwend voorkom. Suiwer as leeservaring is die blote insidente reeds

interessant en buitengewoon. In die lig van hierdie oorwegings en die voorafgaande bespreking, moet bygevoeg word dat 'n leserbetrekkende begin maklik aan effekbejag kan grens, en sodoende 'n ooreenkoms kan toon met 'n geforseerde knaleinde. Uitsluitel oor die toepaslikheid van so 'n inset kan slegs bereik word deur 'n ondersoek of die res van die teks dit regverdig.

Dit is 'n amper teenstrydige kenmerk van "selfmoord 2" en soortgelyke tekste dat die vreemdsoortige aanbiedingswyse dit 'n ryker leeservaring maak. Daar kom byvoorbeeld wel dialoog in die teks voor, maar dit word nie tussen aanhalingstekens geplaas nie en word in die rapporteringsmodus weergegee:

Eendag so sê die lang vrou sal ons net twee swart figuurtjies wees in die strate van een van die stede op 'n bergspits (23-25).

Dié aanbiedingswyse dui waarskynlik daarop dat die menslike bydrae ondergeskik is aan die groter geheel; dialoog is nie met die eerste aanblik bo die res van die teks opmerklik nie.

Edward W. Said se onderskeid tussen die keersye outoriteit en realiteitsbesef kom hier ter sprake. Soos Said aandui, is dié twee begrippe voortdurend in stryd met mekaar. Dit is ook in "selfmoord 2" die geval. Outoriteit word

bewerkstellig deurdat die alternatiewe redenasiepatroon waarvolgens die busbestuurder lewe, vanuit sy perspektief aan die leser oorgedra word. Die eerste instansie waarop die leser hom kan beroep aangaande die geloofwaardigheid van die teks al dan nie, naamlik die verteller, is 'n persoon wat gebeur soos dat 'n man deur 'n seeskilpad begrawe word (43-46) as normaal aanvaar.

Die leser se realiteitsbesef kry in só 'n kort, gedronge teks selde die geleentheid om in te gryp op sodanige gebeurlikhede, en die betrekkende tegnieke wat in die voorafgaande bespreking aangedui is, werk distansiëring teen. In die aangebode blokvorm en sonder paragrawe, direkte aanhalings en selfs leestekens, is die verhaal gestroop van die tradisionele aanbiedingswyse wat gewoonlik met narratiewe tekste geassosieer word. Daar is egter reeds gewys op die maniere waarop daar in die loop van die verhaal twyfel oor die verteller by die leser gewek word, en 'n stryd tussen outoriteit en die realiteitsbesef blyk dus 'n oogmerk van die teks te wees.

Die leser se realiteitsbesef sal waarskynlik by nabetragting die oorhand kry, wanneer hy tot die gevolgtrekking kan kom dat die g juiver op moontlikheidsvlak onverantwoordbaar is. begin oor

die wyses waarop die outeur outoriteit in sy teks probeer bewerkstellig, en bloot die analise van sodanige tegnieke as 'n strewe na outoriteit behels 'n realiteitsbesef. Die probleem is egter veel meer verwikkeld, want aangesien dit waarskynlik die teks se bedoeling is om die leser teen die gebeure te laat reageer, versterk die bereiking van dié doelstelling die teks se outoriteit: outoriteit hoef nie slegs opgesluit te wees in die geloofwaardigheid van die gebeure nie, maar ook in die geslaagdheid van 'n teks. In "selfmoord 2" behels dié geslaagdheid nie die konklusie van 'n waarde-oordeel betreffende die waarskynlikheid van die gebeure nie, maar juis dat die teks so 'n besinning van die leser vereis.

4.4 'N UNIEKE STRATEGIE IN HARRY KALMER SE "DIE NAG STEEK OP SOOS 'N SEER TAND"

Die Kalmer-teks (1989: 49-57) openbaar 'n unieke strategie in die sin dat dit as 't ware uit beginne opgebou is. Dit illustreer in veelvoud die beginstrategieë wat aan die hand van die vorige drie tekste bespreek is. Daardie strategieë word nie nou weer aan hierdie teks gekoppel nie; die verhaal word eerder bespreek na aanleiding van dié strategie wat slegs daarin werkzaam is. "Die nag steek op

soos 'n seer tand" (voortaan "Nag") is as postmodernistiese teks 'n teenvoeter vir tradisionele kortverhale soos Poe dit geskryf het, en die gepaardgaande verwagtings. Myns insiens is "Nag" egter 'n eenmalige eksperiment, en nie 'n voorloper van 'n alternatiewe skryfwyse wat wyd beoefen sal word nie. Die eiesoortigheid van die aanbieding bring beperkings mee, aangesien 'n bundel wat uit soortgelyke verhale opgebou is, moontlik net so verantwoord sou vertoon ten opsigte van die navolging van (weliswaar eie) skryfkodes as tradisionele kortverhale, waarteen die outeur waarskynlik met dié teks se skepping geprotesteer het.

Laasgenoemde oorweging doen nie afbreuk aan wat die outeur met die teks: vermag het nie. Dit kon maklik vanweë sy opsigtelik gemanipuleerde aard verval het in 'n onsamehangende versameling van losstaande gedagtes, eerder as 'n eenheid. Gerald Prince waarsku dat 'n vertelling wat slegs uit middelpunte opgebou is, dit wil sê sonder 'n deurlopende onderwerp, 'n verwantskap tussen begin en einde, of 'n beskrywing van 'n verandering in 'n situasie, bykans geen narratiwiteit kan besit nie (1982: 151). Kalmer se teks, met sy aksent op beginne, vermy dié probleem deurdat dit wel 'n deurlopende onderwerp het, en ook gehoor gee aan die twee ander verwagtinge by verhalende tekste soos deur Prince uiteengesit: begin en einde hang nou met

mekaar saam, soos blyk uit die volgende bespreking, en daar vind onder andere 'n verandering in die situasie plaas wat die verteller en Theunis betref.

Die aanname kan gemaak word dat waar daar meer as een einde in 'n verhaal voorkom, die laaste een vanweë sy prominente plasing voorrang sal geniet wanneer dit kom by 'n keuse tussen die verskillende moontlikhede. Wanneer daar egter meer as een begin voorkom, is dit die eerste een wat meer prominent vertoon, aangesien die leser by 'n teks ingestel is op 'n begin. Watter inset by "Nag" as die eerste begin geëien word, hang van die betrokke leser af, want nie alle lesers sal 'n titel, subtitel of motto as 'n opening oorweeg nie.

Om verwysings te vergemaklik, word die verskillende beginne in "Nag" vervolgens numeries aangebied. Die betrokke bladsynommers verskyn tussen hakies.

Begin 1. Die bundeltitel Die waarheid en ander stories berei die leser voor op die onversoenbaarheid van en ooreenkomste tussen die begrippe waar en onwaar; daarom moet "Nag", soos ander verhale in die bundel, gelees word in die lig van wat dit voorafgegaan het. Ook die omgekeerde spieëltitel op die agterblad, wat met die medewerking van

die outeur ontwerp is, dui op die verdraaiing van waarhede wat in die tekste verwag kan word, en die verwantskap van beginne en eindes. In "Nag" verwys "waarheid" na die harde werklikheid, en mag die "stories" toepassing hê op die inligting wat die verteller in sy lêer versamel het.

Begin 2. (49) Die oordrewenheid van die titel verseker dat dit dadelik opval. Voorts is dit 'n titel wat vra om verklaring, en dit sal moontlik om dié rede verseker dat 'n leser "Nag" nie oorslaan om liever 'n volgende verhaal te lees nie. Dit is 'n voorbeeld van 'n teks waarby "die hele verteltekst wat daarop volg, ... 'n 'invul' (is - F.B.) van die titel" (Brink 1987: 124).

Begin 3. (49) 'n Subtitel kom voor, naamlik "'n Grensverhaal in die jongste styl". Dit is in kleiner skrif as die titel aangebied, waarskynlik om verwarring te voorkom. Dit is egter 'n nuwe begin in dié sin dat dit lesergerigtheid beïnvloed: die teks moet as grensverhaal benader word - sodanige inligting word nie deur die titel in isolasie oorgedra nie - maar is terselfdertyd nie in die tradisionele styl van grensliteratuur geskryf nie.

Begin 4. (49) In nog kleiner skrif verskyn 'n kombinasie van 'n motto en 'n toepassing van die motto op die teks:

(John Sayles sé oor sy rolprent Alligator: "It's a good alligator movie. If you want an alligator movie it's the one to see." Dis 'n goeie grensverhaal dié, geskryf in die jongste styl. As u dus 'n grensverhaal in die jongste styl wil lees, is dit die een.)

Deur die klem op die totstandkoming van 'n fiktiewe skepping, blyk die teenwoordigheid van 'n implisiete outeur dikwels in die verhaal. Dit is 'n soortgelyke geval as by Hennie Aucamp se "Storie" - maar "Nag" het baie meer ingebedde dele. Dit sou as raamvertelling ontleed kon word, aangesien sommige van die opsommings wat later in die teks aangebied word, by gebrek aan 'n bepaling van hoe lank 'n kortverhaal moet wees, as laasgenoemde bestempel sou kon word; maar 'n raamvertelling vereis 'n sluitingsgedeelte, terwyl "Nag" op bladsy 57 eerder 'n laaste begin vertoon. Die verbandlegging met John Sayles se rolprent impliseer dat "Nag" nie noodwendig 'n goeie verhaal is nie, maar wel 'n goeie grensverhaal. Die verbrokkeling daarvan en die gevolglike verwarring weerspieël die sinloosheid van die geweld wat op die grens en in oorloë voorkom.

Benewens die kleinheid van die skrif, word die motto en die aanpassing daarvan tussen hakies geplaas. Dit word sodoende verder beklemtoon dat hierdie gedeelte as inleidend beskou moet word, en dat die "storie" nog nie begin het nie. Tog dui dit aan hoe die verhaal gelees moet word. Corbett se opmerking ten opsigte van die inleiding (exordium) in die

klassieke retorika, naamlik dat die slotreëls van 'n inleiding natuurlikerwys in die volgende afdeling van die diskoers moet oorgaan (1971: 313), moet by hierdie moderne voorbeeld aangepas word. Anders as by die retorika, wil die reële outeur in "Nag" juis klem lê op die skakels tussen verskillende afdelings van sy teks, en word sy inleidende motto-gedeelte ook opsigtelik van die res onderskei.

Begin 5. (49) 'n "Ek"-verteller word aan die woord gestel:

Ek en Theunis sit in Pizzaland. Hy steek 'n sigaret op. Ek maak die lêer oop en begin lees:

Hierdie eerste paragraaf in die teks kan as 'n vals begin bestempel word, omdat die "ek" uit 'n lêer lees, en die dubbelpunt aan die einde van die laaste sin daarop dui dat dit wat vir hóm die begin van die "grensverhaal" uitmaak, volgende gaan verskyn. Louise Viljoen wys in 'n persoonlike gesprek op 6 Desember 1991 daarop dat die gedeelte as 'n raam in die teks funksioneer, en later uitgebou word.

Begin 6. (49) Ná 'n wit spasie, wat die oorgang beklemtoon, kom die sin "Dis maklik om te begin" as paragraaf voor. Dit ontken alle vorige beginne in die teks, maar is ook self nog meer aanduiding as aankoms; dit skep verwagting op die ware begin, want die leser kan op die sin reageer met die vrae: waarmee? en hoe?

Begin 7. (49) Vervolgens word vertel van 'n jong soldaat wat sy gesneuwelde makker se besittings inpak. Dit is die soort opening wat van 'n grensverhaal in die tradisionele styl verwag kan word. Dit word nouer by die voorafbeginne geskaar, deurdat begin 6 nie alleen beskou kan word as metafiksionele kommentaar op die skryf- of lees-kuns nie, maar ook as die begin van dié jong soldaat se opruimtaak. Hierdie en soortgelyke beriggewings (wat nie afsonderlik in hierdie studie bespreek word nie) kom uiteraard in die rapporteringsmodus voor, en het 'n defiksionaliserende funksie. By sodanige beginne is die "ek" op die agtergrond.

Begin 8. (49) Die verhaal word onderbreek deur voetnote, wat woorde of uitdrukkings wat deur asteriske gevolg is, verklaar. Dit kan aangevoer word dat die voetnote skakeling bewerk deur die eksegeese van voorafgaande gedeeltes, en dus nie 'n nuwe begin uitmaak nie. Hoe dit ook al sy, dit is 'n verandering in die aanbieding en verbreed die perspektief. Die ingryp van die werklikheid verleen aan die gegewens 'n dokumenterende inslag, wat meebring dat die leser die teks nou anders moet benader. In die tweede voetnoot staan daar:

**Voetnote deurgaans tussen geskrewe dele ingevoeg om die leser te dwing om dit saam met die res van die teks* te lees.

"Teks" word op sy beurt as "tipiese jongste stylwoord" omskryf, wat weer eens beklemtoon dat die leser óf hierdie

verslag nie as 'n teks moet beskou nie, óf dat hy sy gevestigde sieninge van 'n teks in herooring moet neem. Dit is ook 'n geval van (self)ironisering, aangesien daar nie 'n verhaal met so 'n struktuur bestaan het alvorens "Nag" geskryf is nie.

Dié begin se patroon word voortgesit deurdat die onderbreking deur voetnote telkens nuwe karakters na vore bring of die gebeure vertraag. Daar kom dus telkens nuwe beginne voor, maar aangesien dit 'n herhalende tegniek is, word die aanwending van voetnote vir die doeleindes van hierdie bespreking slegs eenmalig as 'n nuwe begin beskou.

Gegee die genererende wyse waarop die voetnote die verhaal uitbrei, kom Edward W. Said se definisie van outoriteit hier ter sprake:

(1) that of the power of an individual to initiate, institute, establish - in short, to begin; (2) that this power and its product are an increase over what had been there previously; (3) that the individual wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; (4) that authority maintains the continuity of its course (1985: 83).

Said se eerste kenmerk word in "Nag" verantwoord deur die herhaaldelike beginaksie. Die tweede kenmerk vind uiting in die voetnote se verduidelikende aard, terwyl die derde kenmerk blyk uit die verteller se besluite rakende watter woorde of begrippe om te verduidelik. Die vierde kenmerk

word geïllustreer deurdat een voetnoot byvoorbeeld 'n ander tot gevolg kan hê. Said se vier kenmerke van outoriteit word ook deur ander voorbeelde in die teks gesteun, soos in begin 14, wat 'n illustrasie is van 'n stelling wat dit 'n paar beginne vroeër voorafgaan.

Die teks se outoriteit berus op die diversiteit van sy dele, wat die ontgogelende invloed van geweld illustreer. Die realiteitsbesef hou daarmee verband, aangesien die teks se skeppingsproses voortop staan. Dit wil dus voorkom asof daar wel uitsonderings mag wees vir Said se aanname dat die keersye outoriteit en realiteitsbesef by tekste in konflik is (1985: 84), aangesien hulle mekaar in "Nag" steun.

Begin 9. (49) Daar kom 'n nuwe begin ná die voetnote voor, aangesien nuwe karakters ter sprake kom:

'n Egpaar praat oor die sielkundige by wie hulle seun besoek aflê sedert hy bossies* van die grens af teruggekeer het:

'n Nuwe faset van die grensoorlog word aangeraak, naamlik die naasbestaandes van soldate. Die gebrek aan narratiwiteit waarteen Gerald Prince ten opsigte van 'n samevoeging van middelpunte waarsku, word vermy, aangesien die beginne in "Nag" almal met mekaar verband hou. Die skakel tussen beginne 7 en 9 is byvoorbeeld dat daar in albei gevalle jong soldate betrokke is.

Op bladsy 50 se die verteller:

Theunis lyk verveeld. Hy skroef sy wit veselglaskierie soos 'n forelstok uitmekaar.

Vanweë die skeiding deur die wit spasie op die vorige bladsy het Theunis tot in hierdie stadium buite die gebeure gestaan wat in die verteller se lêer verhaal word. Nou word hy egter deel daarvan. Dit word die eerste maal duidelik dat hy blind is, en in hierdie omstandighede dui daardie besonderheid sterk op die moontlikheid dat hy sy sig op die grens verloor het. Beide die nag en blindheid word met donkerte geassosieer. "Nag" word nou ook Theunis se verhaal. Dié gedeelte is 'n voortsetting van begin 5, 'n raam wat verbrokkeling in die teks teenwerk.

Begin 10. (50) Een van die voetnote lui:

**Ek het die konsep van hierdie verhaal aan iemand voorgelees. Hy het gemeen die keuse van die liedjie ("Staying Alive" - F.B.) is ongeloofwaardig. Sover ek my kan herinner was dit egter wel hierdie liedjie wat gespeel het. Ek kon die staaltjie nie verifieer nie. Die persoon wat dit aan my vertel het, is in 'n motorongeluk dood...

Eers nou beseft die leser waar die staaltjies, soos die verteller daarna verwys, vandaan kom - hy het dit versamel, vermoedelik om dit uiteindelik te boekstaaf. Die illusie word gewek dat hierdie verhaal die voorloper tot sodanige boekstaving is. Dit kan gevolglik opnuut benader word, hierdie keer as 'n versameling opsommings van verhale en opvattinge wat later in die tyd meer uitgebreid aangebied

sal word. Die implisiete outeur doen nie 'n keuse nie, maar bied ál sy verhale tegelykertyd aan.

Ná 'n wit spasie sê die verteller "Temas is nog makliker" (52). Dié sin skakel met begin 6, wat gelui het "Dis maklik om te begin". 'n Begin behoort 'n tema te hê, en die beginne tot dusver word ondergeskik gestel aan wat gaan volg, omdat daar eers nou op 'n tema of temas besluit word. Soos met die oorgang tussen beginne 6 en 7, vestig hierdie gedeelte die aandag op die volgende, waarin die term "temas" geïllustreer moet word. Dit is egter nie self 'n nuwe begin nie. J.P. Smuts wys daarop (in 'n persoonlike gesprek op 6 Desember 1991) dat 'n tema nie as begin kwalifiseer nie, aangesien eersgenoemde meestal in 'n teks ingebed is. Dié uitspraak blyk gegrond te wees, wanneer daarop gelet word dat die sin "Temas is nog makliker" dui op die ongelyksoortigheid van die begrippe "beginne" en "temas". Benewens die verskillende grensverhale wat tot dusver aangebied is, bevat die lêer temas vir nog verhale, waarvan slegs die eerste hier aangehaal word:

'n Jong man wat van die grens af terugkeer,
besoek sy LP. Hy versoek sy LP om die oorlog te laat
eindig. Die LP lag en die jong man skiet hom dood.
Boem-boem-boem.*

Begin 11. (53) Die hakies weerskante van die sin

(Aanstap Rooies, die rooigejaar is daar, maar
die oorlog is glad nie klaar)

bring mee dat dié gedeelte uitstaan. Dit is nie 'n uitgemaakte saak dat 'n interpolasie 'n nuwe begin is nie, maar in 'n teks waarin herbeginne dikwels met veranderinge in die aanbiedingswyse gepaardgaan, kan so 'n moontlikheid nie uitgesluit word nie. Die interpolasie mag slaan op 'n gedagtegang van die verteller. Dit slaan in die eerste plek op die liedjie "Aanstap rooies", wat betrekking het op rooi Afrikanerosse. Liberale skrywers word soms as Kommuniste, oftewel "Rooies", uitgekryt. "Rooies" mag ook terugslaan op "woorde" in die voorafgaande sin ("Miskien moet 'n mens jou woorde beter kan inspan"), en dit beteken in daardie geval dat 'n skrywer juis in oorlogstyd 'n taak het. "Rooies" kan egter ook op bebloede soldate dui. Die "rooigevaar" mag verwys na die moontlikheid van die dood.

Begin 12. (53) Die verteller wys die leser op die geweld wat in woorde verskuil mag wees:

Beter	dissipline	hê.	Jy	moet	jou	woorde
reglementeer:						
orde			maak			goed
beter			veral			chaos
geweld			geweer			steeds
die beste			verweer			daarom
drukdit			drukdit			drukdit
drukdit			drukdit			drukdit

Op dié wyse word die leser opnuut betrek by wat in die teks staan. Die woorde wat hy lees, word deel van 'n oorlogsproses, aangesien dit ook onderwerp word aan voorskriftelikheid en reëls. Neutrale woorde soos "maak" en

"veral", en selfs positiewes soos "beter" en "goed", word in die geselskap van oorlogsgeassosieerde woorde soos "chaos" en "geweld" opgeneem in 'n geheel wat gewelddadigheid illustreer. Die herhaling van "drukdit" het klankassosiasies met masjiengeweeervuur, maar ook met die werking van 'n drukpers, en die verband tussen geweld en die geskrewe woord word beklemtoon. Dit versterk 'n moontlikheid wat in die bespreking van begin 11 genoem is, naamlik dat die term "Rooies" op die mag van woorde kan slaan.

Met "jy" kan die verteller na homself verwys, om homself te herinner hoe hy die skryfdaad moet verrig, maar dit kan ook dui op die leser, as 'n opdrag dat hy op die strekking van die teks moet let, óf as opdrag dat hy sy woorde op dieselfde wyse moet inspan en soortgelyke tekste moet skep. Dit is die eerste maal dat die leser direk aangespreek word, en so 'n tegniek is by uitstek leserbetrekkend. Soos reeds telkemale in hierdie teks gedemonstreer is, maak 'n nuwe tegniek om die leser se aandag op te skerp 'n nuwe begin uit.

Begin 13. (54) Dit blyk uit die voorafgaande bespreking dat tipografie 'n groot rol speel by die uitwys van nuwe beginne in die teks. Daar word nou die eerste maal, behalwe

in afkortings soos "TB" en "RPD" op bladsy 50, van hoofletters gebruik gemaak: "GRENSLITERATUUR - ah!!!" Die benaming bevestig hierdie teks se kwalifisering as grensliteratuur, ten spyte daarvan dat dit nie die tradisionele vorm navolg nie. Maar dit kan ook anders gelees word; die "ah!!!" kan as ekstase óf sug, of selfs as 'n aanvals- of pynkreet opgeneem word. Hoe dit ook al sy, elke leser van die teks sal self moet besluit watter houding hier ingeslaan word ten opsigte van grensverhale in die algemeen en hierdie verhaal in die besonder. "Nou is die grens in julle hoofstraat" dui daarop dat hierdie literatuur nou ook oor die leser en sy onmiddellike omgewing handel.

Theunis kry op bladsy 54 twee maal 'n spreekbeurt. Hy is wel vantevore in die verhaal vermeld, maar sy spreekbeurte word nou elke keer deur wit spasies geskei van die temas wat steeds weergegee word. Die eerste voorbeeld lees as volg:

"Nou klink dit vir my soos 'n preek," sê Theunis en skuif sy stoel terug. Ek bly lees.

Die laaste sin is 'n aanduiding van die probleem. Theunis is heel waarskynlik besig om te protesteer teen die lees van materiaal wat vir hom onaangename assosiasies moet hê, maar hy wil nie sy ongemak verklap nie. Sy tweede spreekbeurt bevestig dié vermoede:

"Of 'n spyskaart," lag Theunis. "Lees vir my die pizzas."

Hy sal na enigiets luister, eerder as na die voortgesette verslaggewing van grensgeweld. Wanneer hy die verteller ondubbeek, word die restaurantsfeer herroep, en word die raam wat in begin 5 geskep is, verder uitgebou.

Begin 14. (55) Opmerkings oor soldate wat veranderd van die weermag teruggekeer het, word in kursiewe druk aangebied. Hierdie nuwe aanbiedingswyse weerspieël 'n ander benadering as vantevore, want die persone wat hierdie opmerkings maak, soos byvoorbeeld "Ek wonder tog wat met die kinders aangaan", is nie direk of in familieverband by die grensoorlog betrokke nie. Deur die kursivering beklemtoon die implisiete outeur dat hy nie self sulke opvattinge huldig nie. Dié begin lewer 'n illustrasie vir die stelling op bladsy 52: "Oorlog is onwaarskynlik vir die mense wat by die huis bly."

Begin 15. (55) Die sinsdeel "In Owamboland* sterf die laaste I-Ching-gooiers" word deur die volgende voetnoot aangevul:

*"Owamboland" kan ook lees: "die townships" of "Amsterdam".

Die kring van geweld word steeds wyer getrek, en "Nag" is nou nie meer bloot 'n grensverhaal

nie, maar 'n verhaal oor wêreldgeweld. Alle gebeure in die verhaal moet nou gelees word as rakende enige omgewing. Dit hou verband met die stelling in begin 13, "Nou is die grens in julle hoofstraat." Groepe wat in begin 15 vermeld word, soos

die laaste heidene, die laaste liberaliste, die laaste cowboys, die laaste breyten-bedonnerdes,

kortom, groepe met wie die leser in die alledaagse lewe kontak mag hê, word almal met konflik geassosieer.

Begin 16. (55) Die vraag "Wat bly oor?" roep beginne 6/7 op, met hul aksent op vertellings betreffende grensgeweld. Die verteller het sodanige bronne voorlopig uitgeput, en oorlog word vervolgens vir hom gereduseer tot persoonlike assosiasies wat so uiteenlopend is soos "coca-cola", "elvis costello", "gemsbokke" en "die ng kerk". Die begin behels in hierdie geval waarskynlik nie meer die sieninge jeens die grensoorlog soos versamel in sy lêer nie, maar sy eie, meer uitgebreide siening; die gebrek aan hoofletters dui die persoonlike perspektief aan. Die vraag "Wat bly oor?" prefigureer reeds in 'n mate 'n slot.

Op bladsy 56 word 'n wit spasie opgevolg deur die sin:

Ons pizzas kom. Theunis ruik aan syne en glimlag.

Theunis se glimlag word waarskynlik nie deur sy eetlus veroorsaak nie (want op bladsy 57 staan daar "Hy het nog

nie aan sy pizza geraak nie"), maar omdat die verteller nou sal moet ophou praat. Dit gebeur egter nie. Die verteller belig ná 'n verdere wit spasie 'n verdere aspek van oorlog, naamlik gevolge wat nie geantisipeer kan word nie, soos die virus wat Kubaanse soldate vanaf Angola met hulle saamgedra het, en wat gevolglik die varkbevolking uitgewis het. Geen instansie kan van die gevolge van oorlog ontsnap nie. Hierdie gedeelte herroep weer eens die restaurantsfeer.

Begin 17. (56) Daar is weer 'n kursiewe gedeelte:

As die CIA net met hulle ondermyning ophou, ry die hele Kuba môre met Pontiacs rond.

Die verband met begin 14 word sodoende aangedui; beide beginne het te make met die menings van mense wat nie direk by oorlog betrokke is nie. Begin 14 se uitsprake was egter van toepassing op die grensoorlog, terwyl begin 17 slaan op gebeure buite 'n Suid-Afrikaanse konteks. 'n Belangrike aanbiedingsverskil is dat daar in hierdie geval nie van aanhalingstekens gebruik gemaak word nie, en die uitspraak dus meer verreikend word; die gebrek aan aanhalingstekens mag ook daarop dui dat dit 'n mening is wat nie slegs deur een persoon gehuldig word nie. Die moontlikheid bestaan dat dit verband hou met politieke berigging.

Begin 18. (56) 'n Persoon word aan die woord gestel wat oënskynlik bevooroordeel is jeens tekste met 'n politieke

strekking:

"Ja, maar gaan kyk na die geëngageerde tekste van (Harry - F.B.) Mulisch. En ek praat nie net van die Kubaanse oeuvre wat per se polities is nie. Ek praat van die ersatz moralistiese toon wat..."

Dié persoon blyk van mening te wees dat 'n polities bewuste teks se morele waarde onder verdenking is. Die gevolg is dat die leser "Nag" aan so 'n toets sal onderwerp. 'n Morele toon word egter in dié verhaal vermy, deurdat die menings deur naamlose instansies uitgespreek word.

Begin 19. (56) 'n Ongeïdentifiseerde "hy" kom weer ter sprake. Dié persoonlike voornaamwoord kan verwys na enige van die soldate wat in die vorige beginne genoem is, soos die egpaar in begin 9 se bossies seun, die soldaat wat twee bladsye verder in die straat huil, die een wat besluit om apartheid teen te staan, ensovoorts. Die gebruik van "hy" is 'n tegniek waardeur aspekte van die sentrale tema wat gevaar loop om as losstaande items sonder onderlinge verband voor te kom, saamgetrek word. Die teks word die verhaal van 'n kollektiewe jong man wat hom in oorlogsomstandighede bevind. Indien 'n spesifieke soldaat se naam verstrekk is, sou begin 19 die verhaal gewees het van net nóg 'n soldaat se aanpassing in vredestryd, en sou daar nie van universaliteit sprake gewees het nie. "Nag" word dié "hy" se verhaal, en "hy" kan enigeen wees.

Begin 20. (56) Die "hy" wil die woorde uiter, "Die nag steek op soos 'n seer tand". Die titel word geheraktiveer, en die woorde neem die leser as 't ware terug na sy eerste kennismaking met die teks. Hy is dus in der waarheid terug by begin 2, en besef nou vir die eerste keer die verband tussen titel en verhaal. Soos reeds gesê, is "Die nag steek op soos 'n seer tand" die soort titel wat vra om opklaring; nou sal die leser heel waarskynlik die gebeure wat onder dié titel ressorteer in herooring neem.

'n Nuwe moontlikheid ontstaan, deurdat dit die "hy" is wat dié woorde wil uiter, en die verteller daardie presiese woorde as cite by sy verhaal aangewend het. Die verteller (of implisiete outeur) is dus nie uitgesluit uit die lys van persone op wie die "hy" mag slaan nie. Die verteller kon ook nie dié woorde as titel gebruik het voor hy dit nie in die lêer teengekom het nie, en daarom val hierdie begin voor begin 2 in die tyd. Dit kan aanvaar word dat beginne 1 tot 5, en dan weer beginne 21 en 22, geskryf is na aanleiding van beginne 6/7 tot 20, wat die inhoud van die lêer uitmaak - en daarom is beginne 6 en 7, "Dis maklik om te begin" en die uitbreiding waarmee, die fabula se begin.

Ná 'n verdere wit spasie word daar op bladsy 57 gerapporteer dat Theunis huil, in reaksie op die verteller

se voorlesing, en die verband wat die brokkies het met die wyse waarop hy sy gesig verloor het - in oorlogsomstandighede. Dit kon nog nie met sekerheid afgelei word dat Theunis grappies maak (byvoorbeeld "Lees vir my die pizzas" op bladsy 54) omdat hy seergemaak voel nie. Begin 5 word 'n laaste keer deur hierdie gedeelte herroep.

Begin 21. (57) 'n Gedig kom voor:

Hierdie storie is vir my vriend Theunie
die landmyn het hom nie gekastreer nie
"Wat 'n geluk,"
dink sy pa na die skrik,
maar sy seun sal nooit weer kan sien nie

Dié aanwending van 'n ander genre kwalifiseer as 'n nuwe begin. Die gedig is ingekeep, en val daarom nog meer op. In hoofstuk 2 van hierdie studie is reeds aangedui dat 'n opdrag as beginpunt by 'n verhaal beskou kan word. Dit is ongewoon dat so 'n opdrag aan die einde van 'n kortverhaal voorkom, en nie uit die staanspoor gegee word nie, maar dit is waarskynlik by hierdie teks die geval omdat die rede vir Theunis se blindheid - 'n landmynongeluk - meer impak het wanneer dit eers aan die einde verstrek word. Begin 21 is ook 'n geïroniseerde opdrag, aangesien die verteller steeds nie sy vriend se gebrek en emosies eerbiedig nie. Dit is in pas met dié "grensverhaal in die jongste styl"; woorde is net so gevaarlik soos oorlogsgeweld. Die grensverhaal as kunsvorm

word verder gerelativeer deurdat die leser wonder van watter waarde 'n gepubliseerde kortverhaal is vir iemand wat nie meer die gebruik van sy oë het nie.

Begin 22. (57) Hierdie is die laaste begin wat in die teks geïdentifiseer kan word, naamlik die opdrag,

(For Michael G. - Comrade in Peace).

Die verhaal is egter reeds aan Theunis opgedra. Dit dien as bewys dat die "hy" wat in begin 19 genoem is, enige naam kan hê - Theunis, Michael G., Harry Kalmer, ensovoorts. Deurdat Michael se van nie voluit gegee word nie, bly hy identiteitloos, en dit versterk die universaliteit wat deur die gebruik van "hy" bewerkstellig is. Die begrippe "(c)omrade" en "peace" spreek mekaar teen, en impliseer dat daar nêrens vrede te vinde is nie, en dat die stryd daarom voortduur. Aangesien 'n opdrag by 'n teks se aanvang verwag word, herlei hierdie begin die leser se gedagtes na die begin(ne) op bladsy 49, vir 'n herwaarding van die teks. Sirkulêre sluiting word teweeggebring, wat die leser betrek hou. Ook by "Kaalkoppe" en "selfmoord 2" moet die fabula ná die einde van die sjuzet in heroerwering geneem word.

'n Verhaal soos "Nag" skep probleme vir Aristoteles se veronderstelling waarna in 1.1.1 verwys is, naamlik dat 'n eenheid gemanipuleer is in die sin dat dit 'n begin,

middel en einde moet bevat. In "Nag" is die middel en einde moeilik onderskeibaar, aangesien die aksent op beginne geplaas is.

Dit beteken egter nie dat daar nie wel 'n einde in "Nag" voorkom nie. Vir alle praktiese doeleindes kom die teks op bladsy 57 tot 'n einde, met die sluitende hakie ná die tweede opdrag. Dit sal van die leser se interpretasiegerigtheid afhang of hy die verhaal verder gaan/kan voer. Die leser bepaal dus in die geval van so 'n teks, en grotendeels ook by "Kaalkoppe" en "selfmoord 2", of dit na aanleiding van Said se differensiasie oorganklik is, met 'n vooropgestelde einde in sig, of onorganklik, met slegs sy eie voortdurende verduideliking as mikpunt (1985: 72-73). Laasgenoemde is myns insiens deels die geval in "Nag", aangesien een begin aanleiding gee tot 'n ander, soos byvoorbeeld gesien kan word in die aanwending van voetnote en opdragte. Dit is egter op die teks af analiseerbaar, soos uit die voorafgaande bespreking blyk, alhoewel Said aandui dat onorganklikheid nie vatbaar is vir analise nie. Dit wil dus voorkom asof ook hierdie twee keersye, soos die outoriteit en realiteitsbesef waarna by begin 8 verwys is, mekaar nie noodwendig hoef uit te sluit nie, maar daar elemente van beide in sommige, weliswaar uitsonderlike tekste mag voorkom. Gegee die oorganklike

element in "Nag", is 'n leser geregverdig indien hy 'n einde in die teks wil soek, en vind.

Die middel van die teks skep ook 'n probleem, aangesien dit moeilik opspoorbaar is in 'n verhaal wat uit 'n reeks (her-)beginne opgebou is en slegs ten opsigte van die sjuzet 'n definitiewe einde vertoon. Weer eens sal dit van die betrokke leser afhang wat hy as die middel van die teks beskou - dit mag byvoorbeeld alles behalwe die titel en die laaste opdrag wees. Na alle waarskynlikheid sal so 'n vraag nie by die meeste lesers opkom nie, en sal hulle die verhaal as 'n eenheid ervaar.

AANTEKENINGE

1. Die tekste word behandel in die volgorde waarin hulle die eerste maal verskyn het: in die geval van "n Storie oor 'n storie" tel "Die kluisenaarkrap" se publikasie in Contrast as die eerste verskyning. By "Drie kaalkoppe eet tesame" is die datum wat onderaan die teks verskyn, vir hierdie doeleinde aangewend.

2. Vanweë die bondigheid van hierdie teks word daar nie van bladsynommers gebruik gemaak nie, maar eerder na die afsonderlike paragrawe verwys. Indien die betrokke paragraaf nie vermeld word nie, is dit die eerste. By verwysings word die jaartal nie gegee nie, en dit is ook by die ander tekste in hierdie hoofstuk die geval. By die Aucamp-tekste word aanhalings uit die Contrast-weergawe van "Die kluisenaarkrap" wel van 'n jaartal voorsien.

3. Die verweefdheid van die vroeëre en latere verhale noodsaak terminologiese noukeurigheid wat betref verwysings na die verskillende afdelings. In hierdie bespreking verwys "hoof-/primêre verhaal" na die latere perspektief op "Die kluisenaarkrap", wat op sy beurt die "ingebedde verhaal" genoem word. Die term "teks" verwys na "'n Storie oor 'n

storie" in die geheel. "Die kluisenaarkrap" in sy oorspronklike vorm word die "bronteks" genoem.

4. Soos met "Kaalkoppe" die geval was, is hierdie teks betreklik kort en is verwysings na die bladsye waaruit 'n aanhaling gemaak is, onnodig. "selfmoord 2" het egter nie paragrawe nie, en daarom word telkens na die reëls - daar is altesaam 53 - waaruit 'n aanhaling kom, verwys.

SAMEVATTING

Wanneer beginstrategieë bespreek word, moet die oorwegings wat in die eerste drie hoofstukke van hierdie studie aangeraak is, in berekening gebring word. Hoofstuk 4 is dus reeds in 'n mate 'n samevatting, aangesien die bespreking steun op wat dit voorafgegaan het, naamlik verskillende uitgangspunte ten opsigte van die begin in die kortverhaal, hoofsaaklik vanuit 'n strukturalistiese oogpunt na aanleiding van Edgar Allan Poe en sy navolgers. Teoretici soos Edward W. Said se uitsprake is, waar tersaaklik, op die betrokke tekste van toepassing gemaak.

By 'n ondersoek na die rol wat beginstrategieë in kortverhale speel, het dit aan die lig gekom dat sodanige strategieë soms aangepas moet word, na aanleiding van die verhale waarin dit voorkom. Die maniere waarop 'n strategie mag optree, kan dus nie as onveranderlik beskou word nie. Dit het byvoorbeeld geblyk dat, ten spyte van die beskrywende begin en in medias res-begin se inherente onversoenbaarheid, beide in Jan Sebastian Rabie se "Drie kaalkoppe eet tesame" werkzaam is - omdat die betrokke verhaal daarvoor voorsiening maak. Dié verhaal vertoon ook 'n werklikheidsbegin, wat by 'n

eerste oorweging onmoontlik in 'n surrealistiese verhaal skyn te kan voorkom, maar 'n groter impak bewerk deur die oordrag van 'n bekende sfeer te midde van onwerklike elemente.

Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie" vertoon 'n aansluitingsbegin, na aanleiding van die raamvertellingstegniek wat daarin voorkom. Die raamvertelling is in hoofstuk 2 van hierdie studie uitgewys as een van die moontlike beginpunte in 'n kortverhaal, en dien as bewys dat beginstrategieë nie noodwendig tot die eerste sin of paragraaf van 'n verhaal beperk is nie. Die Aucamp-verhaal se titel is trouens ook reeds aanduidend van 'n aansluitingsbegin, sowel as die motto. Die verhaal vertoon voorts 'n distansiërende/betrekende begin, wat as 'n teenstrydigheid mag voorkom.

Ook die weerhoudende en leserbetrekkende begin in Breyten Breytenbach se "selfmoord 2" blyk in teenstryd met mekaar te wees, maar werk op mekaar in, soos in die bespreking aangedui: indien 'n ongelykheid van kennis in die vooruitsig gestel word, met die leser as meer ingeligte instansie, word albei beginstrategieë geaktiveer.

Soos uit die voorafgaande behoort te blyk, is daar oorvleueling tussen die verskillende beginstrategieë, soos ook die geval is met Helmut Bonheim se narratiewe modi. Laasgenoemde staan in diens van die strategieë, as 'n middel om 'n sekere leeservaring by die leser tuis te bring. Waar relevant, is ander tekste wat by uitstek goeie illustrasiemateriaal is vir die betrokke beginstrategieë, bygehaal.

Alhoewel dit nie in hierdie studie gedoen is nie, kan beginstrategieë ook uitvoerig geïllustreer word aan die hand van tekste wat nou verwant is aan die kortverhaal, soos die uittreksel en opvolg- en vervolggerhaal wat in hoofstuk 3 bespreek is. Eersgenoemde sal noodwendig 'n in medias res-begin vertoon indien dit sonder behoorlike oorweging uit 'n groter geheel losgemaak en as kort verhaal aangewend is, andersins is enige van die ander beginne moontlik - net soos by 'n kortverhaal. 'n Opvolg- en vervolggerhaal mag benewens die ooglopende aansluitingsbegin ook een of meer van die ander beginstrategieë vertoon.

Harry Kalmer se "Die nag steek op soos 'n seer tand" is as 't ware uit beginne opgebou, wat in hul uiteenlopende aard die sewe beginstrategieë wat vroeër onder bespreking

gekom het, illustreer. Hierdie poststrukturealistiese verhaal, soos weliswaar ook die ander voorbeelde, illustreer die verkennende aard van die kortverhaal. In navolging van die voortgesette ontwikkelingslyn van die kortverhaal en literatuur in die algemeen kan die lys van beginstrategieë wat in hierdie studie volgens 'n eie indeling behandel is - deur 'n aanpassing van die relatief onbekende teoretikus Michael Joseph se onvolledige lys van drie strategieë - nouliks volledig wees. Dit sal waarskynlik nodig wees om dit in die toekoms uit te brei op grond van nuwe beginstrategieë wat skrywers sal ontwikkel.

BRONNELYS

Aichinger, Ilse. 1966² (1964). Story in reverse. In: Newnham, Richard (red.). German short stories. Middlesex: Penguin.

Allen, Roger. 1986. Beginning and ending: aspects of technique in the modern Arabic short story. In: World literature today. Vol. 60 (2). Oklahoma: University of Oklahoma.

Aucamp, Hennie. 1963-1964. Die kluisenaarkrap. In: Contrast. Vol. 2 (3). Cape Town: South African Literary Journal.

Aucamp, Hennie. 1970. 'n Bruidsbed vir tant Nonnie. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1978a. Enkelvlug. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1978b. Kort voor lank. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1980. Met permissie gesê. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1981. Volmink. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1983³ (1979). In een kraal. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1986. Die blote storie. 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, Hennie. 1988. Hoe anderster, hoe eenderster. In: De Vries, Abraham H. et al. Die bruid en ander verhale. Pretoria: HAUM-Literêr.

Baker, Harry T. 1916. The contemporary short story. A practical manual. Boston etc.: D.C. Heath & Co.

Barnard, Chris. 1984⁶ (1968). Duiwel-in-die-Bos. Kaapstad: Tafelberg.

Bates, H.E. 1943³ (1938). The modern story. A critical survey. London etc.: Thomas Nelson & Sons.

Beckson, Karl & Arthur Ganz. 1989³ (1960). Literary terms. A dictionary. New York: Noonday Press.

Benson, E.F. 1986. The tale of an empty house and other ghost stories. Guernsey: Guernsey Press.

Blackwood, Algernon. 1971⁶ (1966). A case of eavesdropping. In: Bernard, Christine (red.). The Fontana book of great horror stories. London etc.: Fontana.

Bloemhof, Etienne Jacques. 1991. Sluitingstrategieë in enkele Afrikaanse kortverhale. M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Boerneef. s.a. Oor swartrug. In: Van der Merwe, C.P. (red.). Boerneef. 'n Keur uit sy prosa. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

- Bonheim, Helmut. 1982. How stories begin: devices of exposition in 600 English, American and Canadian short stories. In: Grabes, Herbert, Hans-Jürgen Diller & Hans Bungert. (reds.). REAL. The yearbook of research in English and American literature. Vol. 1. Berlin etc.: Walter de Gruyter & Co.
- Botha, Danie. 1991. Persoonlike gesprek, 12 Julie.
- Breytenbach, Breyten. 1964. Katastrofes. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1973. Dertien. In: Aucamp, Hennie (red.). Bolder. Kaapstad etc.: Tafelberg.
- Brink, André P. 1986. Mal en ander stories. Kaapstad: Saayman & Weber.
- Brink, André P. 1987. Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria etc.: Academica.
- Bruwer, Frans. 1989. Simpelgas. Huisgenoot, 30 Maart: 30-31, 33, 36, 42, 75.
- Bungert, Hans. (red.). 1972. Die Amerikanische short story. Theorie und entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Burger, Milde. 1991. Die sagte klou. Kaapstad: Tafelberg.
- Burton, Sir Richard. 1961. More stories from the Arabian nights. London: Hamilton & Co.

- Butcher, S.H. 1898² (1895). Aristotle's theory of poetry and fine art. London: MacMillan & Co.
- Bybel, Die. 1954² (s.a.). Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Case, David. 1973² (1971). And now the screaming starts.... London: Pan.
- Chatman, Seymour. 1978. Story and discourse. Ithaca etc.: Cornell University Press.
- Checkov. 1975. The Oxford Checkov. Vol. 11. London etc.: Oxford University Press.
- Cochrane, James. (red.). 1976⁶ (1969). The Penguin book of American short stories. Aylesbury: Penguin.
- Corbett, Edward P.J. 1971² (1965). Classical rhetoric for the modern student. New York: Oxford University Press.
- Defoe, Daniel. 1974⁵ (1965). Robinson Crusoe. Middlesex: Penguin.
- De Maupassant, Guy. 1955. Verhale van Guy de Maupassant. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.
- De Maupassant, Guy. 1972. Tales of supernatural terror. London: Pan.
- De Villiers, Frieda. 1991. Lippetaal (10). Huisgenoot, 18 April: 78-80, 82, 84, 86, 117, 119.

De Villiers, Frieda. 1991. Lippetaal (11). Huisgenoot, 25 April: 64-65, 67, 76, 105, 116, 137, 148.

De Vries, Abraham H. 1973. Briekwa. Doornfontein etc.: Perskor.

De Vries, Abraham H. 1980. Die uur van die idiote. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.

De Vries, Abraham H. 1989. Nag van die clown. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.

De Vries, Abraham H. 1991. Persoonlike gesprek, 13 Julie.

Dittmar, Linda. 1983. Fashioning and re-fashioning: framing narratives in the novel and film. In: Toles, George E. (red.). Mosaic. Vol. 16 (1/2). Winnipeg: University of Manitoba.

Du Toit, P.A. 1986. Vertellershouding of -instelling: 'n ondersoek na 'n literêre procédé in enkele korter verhaaltekste. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Genette, Gérard. 1980. Narrative discourse. Oxford: Basil Blackwell.

Gerlach, John. 1985. Toward the end. Closure and structure in the American short story. Alabama: University of Alabama Press.

Goodenough, Simon. 1983. 1500 fascinating facts. London: Octopus.

- Greeff, Rachelle. 1990. Die rugkant van die bruid. Kaapstad: Tafelberg.
- Haarhoff, P.C. 1987. Uit 'n ander wêreld. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Haasbroek, P.J. 1975. Roofvis. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.
- Hammerton, Sir J.A. (red.). s.a. The masterpiece library of short stories. The thousand best complete tales of all times and all countries. Vol. 1 & 2. London: Educational Book Company.
- Heining, Peter (red.). 1973² (1972). Great British tales of terror. Gothic stories of horror and romance. Harmondsworth: Penguin.
- Iser, Wolfgang. 1978² (1976). The act of reading. London: Routledge & Kegan Paul.
- Janse van Vuuren, Hermina E. 1985. Die gesprek tussen literêre kunswerke met spesifieke verwysing na Tristia en Komas uit 'n bamboesstok. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Joseph, Michael. s.a.². How to write a short story. London: Hutchinson & Co.
- Joubert, Elsa. 1980. Melk. Kaapstad: Tafelberg.
- Kalmer, Harry. 1989. Die waarheid en ander stories. Bramley: Taurus.

Kannemeyer, J.C. 1971² (1965). Die stem in die literêre kunswerk. Kaapstad: Nasionale Opvoudkundige Uitgewery.

Kristeva, Julia. 1980. Desire in language. A semiotic approach to literature and art. New York: Columbia University Press.

Krogh, Theunis. 1945. Die skool stuur speurders. Johannesburg: Afrikaanse Pers.

Lategan, F.V. 1951. Kortpad. Keurbeeld van die Afrikaanse kortverhaal. Bloemfontein: Nasionale Boekhandel.

Le Roux, André. 1987. Sleep vir jou 'n stoel nader. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.

Leroux, Etienne. 1990. Die suiwerste Hugenoot. De Kat, Julie: 118-127.

Letoit, André. 1986. Breekwater en ander kortverhale. Kaapstad etc.: Perskor.

Luscher, Robert M. 1989. The short story sequence: an open book. In: Lohafer, Susan & Jo Ellyn Clarey (reds.). Short story theory at a crossroad. Baton Rouge etc.: Louisiana State University Press.

Malherbe, F.E.J. 1929. Die kort-verhaal as kunsvorm. Kaapstad: Nasionale Pers.

Malraux, André. 1968. Man's estate. London: Hamish Hamilton.

Malraux, André. s.a. Man's fate. In: Haydn, Hiram & John Courtes (reds.). A world of great stories. 115 stories, the best of modern literature. New York: Crown.

Mansfield, Katherine. 1986³ (1983). Tchekov. In: Shaw, Valerie (red.). The short story. A critical introduction. New York: Longman.

Matthee, Dalene. 1986⁴ (1985). Fiela se kind. Kaapstad: Tafelberg.

Matthews, Brander. 1974² (1961). The philosophy of the short story. In: Current-García, Eugene & Walton R. Patrick. What is the short story? Glenview: Scott, Foresman and Company.

McCammon, Robert R. 1989. Blue world. London etc.: Grafton.

Mikro. 1952. Die wa-as. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.

Mikro. 1954. Die houtswaan. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.

Mikro. 1955. Die porseleinkat. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.

Mikro. 1957. Die nooiensuil. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.

Mikro. 1983. Mattewis en Meraai. Die vroeë jare. Kaapstad: Tafelberg.

- Miles, John. 1983² (1970). Liefs nie op straat nie. Kaapstad: Tafelberg.
- Miller, J. Hillis. 1976. Ariadne's thread: repetition and the narrative line. Critical inquiry, 3: 56-77.
- Müller, Petra. 1980. Werf in die rûens. Kaapstad: Tafelberg.
- Munnik, Victor. 1987. Oog van die Nyl. Emmerentia: Taurus.
- Nomi, Tamir. 1976. Why I? - a redefinition and description of the so-called 'First-person novel'. Ph.D.-proefskrif. New York: New York University.
- O'Faolain, Sean. 1964² (1962). The short story. New York: Devin-Adair Company.
- O'Faolain, Sean. 1969² (1966). The heat of the sun. London: Pan.
- Ohlhoff, Heinrich. 1984. Proloog, perlokusie, illokusie. In: Van Coller, H.P. & G.J. van Jaarsveld (reds.). Woorde as daad. Taalhandelinge en letterkunde. Durban etc.: Butterworth.
- Phelan, James. 1989. Reading people, reading plots. Character, progression and the interpretation of narrative. Chicago etc.: University of Chicago Press.
- Picon, Gaëtan. 1983² (1977). Surrealists and surrealism. 1919-1939. London etc.: Macmillan.
- Pillans, Adrie. 1991. Persoonlike gesprek, 7 Oktober.

Poe, Edgar Allan. s.a. Masterpieces of mystery. New York: Books Inc.

Prince, Gerald. 1982. Narratology. The form and functioning of narrative. Berlin etc.: Mouton.

Prinsloo, Koos. 1987. Die hemel help ons. Emmerentia: Taurus.

Rabie, Jan Sebastian. 1985¹⁰ (s.a.). Een-en-twintig. Kaapstad: Human & Rousseau.

Rabinowitz, Peter J. 1987. Before reading. Narrative conventions and the politics of interpretation. Ithaca etc.: Cornell University Press.

Reid, Ian. 1977. The short story. London etc.: Methuen.

Retief, Alexis. 1986. Die mense wat nooit vergeet het nie. Kaapstad: Tafelberg.

Riffaterre, Michael. 1981. L'intertexte inconnu. littérature 41, février: 4-7.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1978. Narrative fiction: contemporary poetics. London etc.: Methuen.

Said, Edward W. 1985² (1975). Beginnings. Intention & method. Columbia: Columbia University Press.

Schmidt, Casper. 1985. Kokende gô. Korter fiksies. New York: Ombondi. Pretoria: Sigma.

Shaw, Valerie. 1986³ (1983). The short story. A critical introduction. New York: Longman.

- Smith, Barbara Herrnstein. 1970² (1968). Poetic closure. A study of how poems end. Chicago etc.: The University of Chicago Press.
- Smuts, J.P. 1982. Teksgrens en verhaalgrens. 'n Onderzoek van die begin van Sewe dae by die Silbersteins. In: Grové, A.P. (red.). Beeld van waarheid. 'n Bundel saamgestel ter geleentheid van Etienne Leroux se sestigste verjaardag deur A.P. Grové. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.
- Smuts, J.P. 1971. Hennie Aucamp. In: Gesprekke met skrywers. Vol. 1. Kaapstad etc.: Tafelberg.
- Smuts, J.P. 1991. Persoonlike gesprekke, 5 Augustus en 6 Desember.
- Sophocles. 1971²⁶ (1947). The Theban plays. Middlesex: Penguin.
- Stevick, Philip. 1967¹⁰ (s.a.). The theory of the novel. London: Collier-Macmillan.
- Strachan, Alexander. 1984. 'n Wêreld sonder grense. Kaapstad: Tafelberg.
- Strachan, Alexander. 1990a. Die jakkalsjagter. Kaapstad: Tafelberg.
- Strachan, Alexander. 1990b. Die jakkalsjagter. 'n Fragment uit die roman. De Kat, Desember: 94-96.
- Swart, Freek. 1987. 'n Sirkus in die Steppe. Kaapstad: Tafelberg.

- Trask, Georgianne & Charles Burkhart (reds.). 1963. Storytellers and their art. An anthology. New York: Doubleday & Co.
- Van den Berg, Zirk. 1989. Ekstra dun vir meer gevoel. Kaapstad: Tafelberg.
- Van den Berg, Zirk. 1991. Persoonlike gesprek, 10 Julie.
- Van Gorp, H. (red.) 1986² (1984). Lexicon van literaire termen. Groningen: Walters-Noordhoff.
- Van Luxemburg, Jan, Mieke Bal & Willem G. Weststeijn. 1987⁵ (1981). Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Coutinho.
- Van Melle, J. 1982. Oom Karel neem sy geweer saam en ander verhale. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, Annico. 1990. Raai, raai, riepa (12). Huisgenoot, 2 Augustus: 32-34, 36, 42, 94.
- Van Wyk, Elodie Antoinette. 1989. Ironie in die prosatekste van Hennie Aucamp. M.A.-tesis. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Venter, Eben. 1986. Witblitz. Pretoria: Sigma.
- Venter, Rudi. 1987. Viskoppe. Johannesburg etc.: Perskor.
- Viljoen, Louise. 1991. Persoonlike gesprek, 6 Desember.
- Ward, Alfred C. 1924. Aspects of the modern short story: English and American. London: University of London Press.

REGISTER VAN TERME

anachronieë...10-12, 136

Aristoteles...1-3

beginstrategieë...18-21, 108-190

aansluitingsbegin...19, 52, 92, 101, 104-106, 114,
129-139

beskrywende begin...19, 114, 117-123

distansiërende/betrekende begin...5, 20, 140-149

in medias res-begin...5, 12, 13, 16, 19, 71-72, 76,
80, 92, 101-102, 123-129, 137

leserbetrekende begin...20-21, 73, 114-115,
159-166, 178

weerhoudende begin...5, 15, 20, 77, 102, 149-159

werklikheidsbegin...19, 108-117, 146

Bonheim, Helmut...12-18, 19, 114, 122-125, 137, 159-160,
164, 172

"cliffhanger"-einde...98-99

erlebte Rede...16-17, 160, 162-163

fabula en/of sjuzet...8, 10, 11, 40, 72, 130, 143, 154,
184, 186-188

implisiete outeur...69, 132-139, 141-142, 145-147, 152,
170, 176, 180

intertekstualiteit...32-34, 35, 63-67, 93-96

keersye...34-39

oorganklik en onoorganklik...35-36, 187-188

outoriteit en realiteitsbesef...36-39, 147-148,
164-166, 173-174, 187

Leerstellen ("oop plekke")...113-114

narratiewe modi...12-18

beskrywingsmodus...13, 14-15, 17-18, 19, 114

dialogmodus...13, 16-18, 159-160, 164

kommentaarmodus...13-14, 17-18, 137

rapporteringsmodus...13, 15-18, 137, 160, 164, 172

O'Faolain, Sean...23-27, 90

opvolgverhale...89-96

Poe, Edgar Allan...6, 21, 25, 55, 123

procatasceue-begin...12-15, 122-123

raamvertelling...54, 130-139, 170

retorika...3-6, 12, 14, 131, 170-171

Said, Edward W....31-32, 34-39, 147-148, 164-166, 173-174,
187-188

summa causea...4-5, 131

Tsjechov, Anton Pavlovich...27-30

uittreksel...75-88

vertelrigtings...8-10, 11

vervolgverhale...96-106

"vriesraampie"...125

"willing suspension of disbelief"...38-39, 41-42, 114, 144