

AMOS-ETVN (Jg1, 2 - oktober 2004)

Woord vooraf

Eindelijk is het zo ver. Het tweede nummer van AMOS-ETVN staat op het net. Een eigen tijdschrift voor de regio is niet vanzelfsprekend. Maar uiteindelijk zijn de bijdragen gekomen. Het is een zeer gevarieerd nummer geworden, met interessante bijdragen die een breed spectrum van de neerlandistiek in onze regio laten zien. Het doel is echter nog niet bereikt. AMOS-ETVN moet een tijdschrift worden voor de hele regio, voor docenten zowel als voor studenten, voor de oudere literatuur evenzo als voor de moderne literatuur, voor taalkunde en voor letterkunde.

Bijdragen kunnen, zoals bekend, zowel in het Nederlands als in het Duits, het Engels en in uitzonderlijke gevallen ook in het Afrikaans als Word-document aangeleverd worden. De bijdragen (max. 50.000 tekens, geen voetnoten maar eindnoten) moeten persklaar worden verstuurd.

De redactie

INHOUD

1. **Zsófia Tálasi**: De grote schaakwedstrijd **p. 3**
2. **Judit Gera en A.Agnes Sneller**: De Mensheid van Arnon Grunberg **p. 14**
3. **Jerzy Koch**: Die wêreld se toomlose onderstebokeer-passie **p. 22**
4. **Jerzy Koch en Julia Wysocka**: Op weg na welgevonden met emblematische uitrusting **p.39**
5. **Hendrik Neukäter en Jens Eschmann**: Offline-lesmateriaal online **p.59**

Zsófia Tálasi: De grote schaakwedstrijd: HET INDIVIDU TEGEN DE MAATSCHAPPIJ

Over *Publieke werken* en *De nieuwe man* door Thomas Rosenboom

1. Inleiding

De twee laatste romans *Publieke werken* (1999) en *De nieuwe man* (2003) van de veelgeprezen auteur, *Thomas Rosenboom* (geb. op 8 januari 1956 in Doetinchem) geven – door hun complexiteit – ongetwijfeld uit veel gezichtshoeken mogelijkheid voor een diepgaande studie. In mijn onderzoek staat één *aspect, de verhouding tussen het individu en de maatschappij* centraal, aangezien dit een veelzijdige aanpak biedt van de in deze romans aanwezige problemen. Zo komen o. a. *de verhouding van de vertellers tot hun personages* of *de interpretatiemogelijkheden van de titels van deze romans* in dit kader ook aan bod. Bij de uiteenzetting van de verhouding tussen het individu en de maatschappij wordt – als *leidraad* – van een *schaakspel-metaforiek* gebruik gemaakt: een soort parallelle tussen het verloop van de schaakwedstrijd en dat van de grote (wed)strijd tussen het individu en de maatschappij geeft raam aan dit artikel.

Het was in feite het in 2002 verschenen boek *Aanvallend spel*, dat het idee gaf tot het gebruik en de uitbreiding van de schaakspel-metaforiek. Dit werk kan eigenlijk als een soort *ars poëtica* van Rosenboom worden beschouwd: de toverkracht van de roman rust – naar zijn opvatting – op *drie pijlers*: goede documentatie, een strevend personage en een vernuftige intrige. In verband met de ontwikkeling van de intrige worden in het boek parallellen getrokken tussen de kunst van het schaken en de kunst van de roman^[1] en deze worden met enkele voorbeelden uit de wereldliteratuur geïllustreerd. Mijn studie stelt zich uiteindelijk ten doel de laatste twee romans van Rosenboom in het kader van deze parallellen te plaatsen.

Het boek *Publieke werken* (PW) dat al meer dan twintig drukken heeft beleefd, is de derde roman van de auteur. De handeling ervan speelt zich aan het eind van de 19de eeuw – afwisselend – in de hoofdstad en op het platteland af. De hoofdpersonen zijn *twee neven, twee gewone burgers*: apotheker *Christof Anijs* uit Hoogeveen en vioolbouwer *Walter Vedder* uit Amsterdam. We zien bij hen allebei een soort *sociale betrokkenheid*: Anijs biedt hulp aan de arme veengravers, de Veldelingen; Vedder bemoeit zich onder het pseudoniem *Veritas* met het bekritisieren van de locatie van nieuwe gebouwen. Bij hun bewogenheid spelen *persoonlijke frustraties* en *geldingsdrang* echter ook een belangrijke rol. De komst van de jonge apotheker *Halink* naar Hoogeveen en de bouw van het *Victoria Hotel* in Amsterdam brengen *aanzienlijke veranderingen* in het leven van de neven mee. Hun geschiedenissen worden uiteindelijk aan de hand van het grote project ter redding van de veengravers aaneengekoppeld: met het geld waarvoor Vedder van plan is zijn huis te verkopen, dat vanwege de bouw van het nieuwe hotel zou moeten worden gesloopt, willen ze de overtocht van de Veldelingen naar Amerika financieren. Het boek eindigt met het bereiken van dit grote doel (de veengravers zijn in Amerika gevestigd), maar tegelijkertijd met de ondergang van de twee neven.

De nieuwe man (NM) is de vierde en – tot nu toe – nieuwste roman van de auteur. De hoofdpersoon ervan, de Wirdumse scheepsbouwer en werfeigenaar *Berend Bepol* is een bezadigd man, wiens werf floreert. De *economische recessie* van de jaren 1920 deert hem aanvankelijk dan ook weinig. Hij bemoeit zich met andere opdrachten: zijn dochter *uit te*

huwelijken en zijn opvolger te vinden. Hij laat zijn meesterknecht *Niستن*, die in *Duitsland* vage contacten heeft en soms dagenlang verdwijnt, met zijn dochter in huwelijk treden. Hierdoor houdt Bepol de opvolger-kwestie ook voor opgelost. De *verhouding tussen Bepol en Niستن* wordt echter in de loop der tijd steeds *gecompliceerder* en *problematischer*. De recessie duurt voort, en er is al ook op Bepols werf geen werk meer. Bepol vindt dat Niستن moet proberen in Duitsland opdrachten binnen te halen, maar wanneer de jonge man met een spectaculaire order (een zeesleper, de tweede ter wereld op dieselaandrijving) van een Duitse rederij thuiskomt, wil Bepol op de helling geen plaats voor hem maken. Het schip, de *Seewolf*, dat dan op het weiland verrijst, overtreft alles wat Bepol ooit heeft gebouwd, maar het *lukt* niet de zeesleper in beweging te krijgen, en dit leidt tot de ondergang van Bepol, Niستن en de werf.

2. Vóór de wedstrijd: De introductie van de spelers

Bij een grote schaakwedstrijd, die via de televisie wordt uitgezonden, worden de spelers door de reporter eerst geïntroduceerd. Meestal gebeurt dit zo, dat de reporter bij het voorstellen van die speler aan de tv-kijkers, die zijn landgenoot is, lang stilstaat, terwijl hij aan de andere speler(s) veel minder aandacht besteedt.

In de twee romans van Rosenboom worden de tegenstanders, d.w.z. de hoofdpersonages (de ‘*individuen*’) en de vertegenwoordigers van de ‘*maatschappelijke elite*’ in het begin precies op die manier opgevoerd: de kracht van de ‘*maatschappelijke elite*’, die uit de jonge apotheker *Halink*, de zeventigjarige dokter *Amshoff*, de nieuwe burgemeester *Pottinga*; de directeur van de NV Hotelonderneming *Victoria hotel*, *Henkenhaf* en zijn associé *Ebert*, de beroemde vioolbouwer *Smolenaars* en de bekendste pseudonimist in Amsterdam, *E. Nigma* (PW) resp. de voorname leden van de Scheepsbouwvereniging ‘t Hoogezand (*Van Diepen*, *Bodewes* en *Pattje*) en de grote – met elkaar wedijverende – *Groninger* en *Duitse* rederijen bestaat, wordt alleen maar *gesignaleerd*, terwijl we met het kaliber van *Anijs* en *Vedder* (PW), resp. *Bepol* (NM), dat opvallende overeenkomsten toont, grondig kennis kunnen maken.

Alle drie personages zijn *ongeveer zestigjarige* burgers. *Anijs* heeft en *Vedder* had *een kinderloos huwelijk*, dat een soort *verbittering* veroorzaakt. *Bepols* huwelijk is weliswaar niet kinderloos: hij heeft een dochter (*Ilse*), maar hij maakt zich zorgen, omdat zij vijftientig is en nog ongetrouwd is...

Vanwege de frustraties in het privéleven richten deze personages zich allemaal op *de actieve deelname aan het openbare leven* (*Anijs* en *Bepol* houden zich bezig met het *verenigingsleven* en *sociale zaken*; *Vedder* met het *pseudonimisme*).

Anijs, *Vedder* en *Bepol* hebben verder een *tussenpositie* in de maatschappij: betreffende *Anijs’ sociale positie* zien we, dat hij voor de middenstand *te hoog* is gestegen; de rijken (*Amshoff*, *Pottinga* enz.) blijven hem echter als *een buitenlander* zien. Zijn *positie in de wetenschap* weerspiegelt zich in het verschil in de graad van *Anijs’ diploma* en dat van *Halink*, die – in tegenstelling tot *Anijs* – universitaire opleiding heeft genoten. *Vedder*, die zich van schrijver tot vioolbouwer omschoolt, blijft in dit beroep – ondanks zijn inspanningen – *een marginaal bestaan* leiden. Hij heeft wel op een vakblad geabonneerd, maar de categorie van een *Smolenaars* zal hij nooit bereiken: zijn klanten blijven alleen maar de arme mensen. *Als pseudonimist* bemoeit hij zich wel met het bekritisieren van de locatie van nieuwe gebouwen, maar de categorie van een *E. Nigma* is voor hem toch onbereikbaar.

Bepol is weliswaar lid van de *Scheepsbouwvereniging 't Hoogezand*, maar ten opzichte van de heren Van Diepen, Bodewes en Pattje speelt hij een *onbelangrijke rol*.

3. Dé wedstrijd

3.1 De taak van de reporter en de positie van de kijkers

Als de wedstrijd begint, vervult de reporter eigenlijk een *dubbele functie*. Enerzijds mag hij de kijkers bij het zich verdiepen in het spel niet storen, hij moet daarom *onzichtbaar* zijn, d.i. naar de achtergrond treden, maar vanuit deze positie is hij – zo nodig – wel in staat om op de gebeurtenissen commentaren te leveren. Anderzijds is het ook de taak van de reporter om met de speler, die zijn landgenoot is, mee te leven en mee te denken. Er is dus van hem een soort *identificatie* met die speler geëist.

Door de ‘onzichtbare’ begeleiding van de reporter en zijn identificatie met de speler kunnen de kijkers zich eigenlijk *binnen* de wedstrijdwereld voelen en ook zij kunnen zich met die speler een beetje identificeren. Tegelijkertijd blijven ze echter toch *buitenstanders*: ze hebben *geen invloed* op de gebeurtenissen, ze kunnen erin *niet ingrijpen*, het enige, wat ze *echt* kunnen doen is *supporteren*.

De dubbele functie van de reporter is eigenlijk vergelijkbaar met de rol van de *dubbele vertelsituatie*, waarmee we in het grootste deel van de twee romans van Rosenboom te maken hebben. We vinden keer op keer de sporen van een *auctoriale vertelinstantie*, die in de romans ‘onzichtbaar’ blijft en op de gebeurtenissen, de handelingen en de personages commentaren levert, maar meestal is er sprake van een *personale verteller*, die de waarnemingen en gedachten van de hoofdpersonages (zie *Anijs* en *Vedder* (PW) resp. *Bepol* (NM)) weergeeft. Hierop vormen de letterlijk geciteerde *krantenberichten* en *artikel(gedeelt)en* (zie bijv. het artikel over het fiasco van de Engelse zeesleper Selsey Bill aan het begin van NM), *woorden van iemand* (zie bijv. het hele hoofdstuk *Proloog Elim* in PW) of *brieven* (zie bijv. *de brief van de Veldse schrijfsleraar Pet Bennemin* aan het eind van PW) natuurlijk een uitzondering.

Het gevolg van de dubbele *vertelsituatie* is, dat de *lezers* – net als de kijkers van de schaakwedstrijd – tegelijkertijd *binnen* en *buiten* de wereld van deze romans staan: ze kunnen met de personages meedenken en meeleven; *ingrijpen* is echter niet mogelijk, alleen maar ‘supporteren’.

3.2 De schaakpartij

Als iedereen (de spelers, de reporter en de kijkers) op zijn plaats is, kan de wedstrijd beginnen. De spelers spelen in principe *voor zichzelf* met *een eigen doel* (bijv. om op de ranking vooruit te komen), maar tegelijkertijd ook *voor hun land*. Ze hebben dus ook *een hoger doel*: hun land *roemrijker* te maken. Het bereiken van het eigen doel is als het ware *een stapje vooruit* om het hogere doel te bereiken.

In de twee romans van Rosenboom streven de hoofdpersonages, *Anijs*, *Vedder* resp. *Bepol* om in de maatschappij vooruit te komen, hun sporen in de wereld achter te laten en intussen hun bestaan zowel op privé- als op officieel vlak te verzekeren: *Anijs* ziet in de jonge apotheker

Halink, die de apotheek *De Eenhoorn* heropent, eerst *zijn potentiële opvolger*, maar als het blijkt, dat hij meer vakkennis heeft dan hijzelf, wordt van *Halink* plotseling een *rivaal*. *Vedder* beschouwt een weesjongen *Theo*, met wie hij vroeger heel vaak samen was en die door zijn tussenkomst bij de familie *Rossaert* wordt opgevoed, – wat het *pseudonimisme* betreft – als een *potentiële opvolger*: hij wil dat *Theo* later in zijn voetstappen zal treden. De tegenwoordige afwezigheid van *Theo* en het feit dat hij nu alleen maar op bezoek komt om geld te lenen geeft *Vedder* echter stof tot nadenken. *Bepol* wil zijn bestaan en zijn werf verzekeren door zijn meesterknecht *Niستن* tot zijn *opvolger* te maken en door hem in de familie te laten trouwen. Maar gauw is er meer in het spel dan het eigen bestaan: bij *Anijs* het lot van een heel ‘volk’, de *Veldelingen*; bij *Vedder* de bouw van het *Victoria hotel* en bij *Bepol* de ontwikkeling en het heropbloeien van de scheepsbouw. Bij de strijd tegen ‘de maatschappij’, waarvan de stappen hieronder worden uiteengezet, staat dus ook *een hogere doel* deze personages voor ogen.

3.2.1 De beginfase

De begin-opstelling van de stukken op het schaakbord betekent voor de koning een *stabiele, beschermde positie*: de koning en de dame staan in het midden achteraan en zijn als het ware ‘omarmd’ door de andere stukken (de twee torens, de twee paarden, de twee lopers en de acht pionnen). De stukken vormen rondom de koning en de dame eigenlijk een ‘*beschermende muur*’. Als de partij begint, moeten de spelers de begin-opstelling *opgeven* en proberen de tegenstander meteen onder druk te zetten, waardoor hij in *de problemen* komt.

De hoofdpersonages in PW, *Anijs* en *Vedder* en het hoofdpersonage in NM, *Bepol* leiden allemaal een *stil en rustig burgerlijk leven*: ze hebben weliswaar frustraties in het privéleven, maar ze wanen zich ten minste nuttig in het openbare leven en in de sociale zaken. Maar snel komen er bepaalde *storende factoren* in het spel.

In het begin straalt *Anijs zelfvertrouwen* uit, wat zijn vakkennis betreft, al heeft hij geen universitair diploma. Hij gebruikt zelfs bij voorkeur Latijnse woorden, waardoor het gezegde wetenschappelijk(er) klinkt. De komst van de jonge apotheker *Halink*, die wel over een universitair diploma beschikt, maakt hem echter *onzeker* en de Latijnse woorden blijven gauw ook achterwege...

Vedder bekritiseert de locatie van de verschillende gebouwen eerst met een nogal groot *zelfvertrouwen*. Wordt hij echter vanwege de locatie van zijn huis bij de bouw van een nieuw hotel, het *Victoria hotel* zelf betrokken, wordt hij ineens *onzeker*. Aan de hand van de stand van de onderhandelingen met de vertegenwoordiger van de hotelonderneming, *Ebert* kunnen we zijn snel wisselende gemoedsstemmingen heel goed volgen.

In het begin – wanneer de scheepsbouw en zijn werf nog floreert – is *Bepol* een *bezadigd, tevreden* man. Maar als de economische recessie steeds erger wordt en geen nieuwe orders meer binnenkomen, wordt hij steeds *opdringeriger, zenuwachtiger*. Hij heeft nauwelijks geduld meer voor het hanteren van zijn oude gewoonten (zich ’s ochtends aan huis laten scheren, in het kantoor de krant lezen en koffie drinken, botaniseren). De ondoorgrondelijkheid van zijn meesterknecht, *Niستن*, die hij tot zijn opvolger kiest en in zijn familie laat trouwen, heeft verder ook een negatieve invloed op hem en uiteindelijk wordt dit

een obsessie voor hem. Er ontstaat eigenlijk nooit een ‘*echt*’ *contact* of ‘*echte*’ *communicatie* tussen hen.

Het rustige leven van deze personages is dus definitief verstoord. Hun evenwichtigheid en ‘beschermde positie’ moet worden opgegeven. In NM weerspiegelt dit proces zich in, hoe Bepol *zijn werf* ziet. Eerst is de werf, wanneer alles floreert en alles in orde is, voor Bepol een soort **locus amoenus**: de werf wordt beschreven als een *van alle kanten beschermde plaats*:

[...] de werf, die dan als een wemelende speelplaats aan zijn voeten lag, ingeklemd tussen de klinkerweg naar Delfzijl links en het daaraan evenwijdige kanaal rechts, *en alle zijden afgeschermd: links schermen* de geteerde schuur en de smederij het terrein *af* van de weg; het huis zelf *beschutte* het tegen de westenwind; *rechts* waren het eerst de zijvleugel, dan de reparatiehelling en dan de nieuwbouwhelling die de *afscheiding* van het kanaal vormden, terwijl *een warre wilgenhaag het terrein aan de overzijde begrensd* [...] [\[2\]](#)

Later – wanneer het met de werf achteruitgaat en dan wanneer Bepol tijdens de bouw van het huis voor Niesten en dan die van de Seewolf steeds *onzekerder* en *eenzamer* wordt – beschouwt hij de werf steeds meer als een soort **locus terribilis**: de van alle kanten beschermde werf verliest bij het bouwen van het huis zijn afscherming aan de ene kant, omdat de wilgen hiervoor moeten worden afgehakt. Bepol voelt zich in deze *veranderende en voor hem beklemmende situatie* steeds meer als een vreemdeling op eigen erf, hij vindt zijn plaats niet.

3.2.2 De middenfase

Na het begin van de partij, waarbij de ‘beschermende muur’ rondom de koning dus aangetast wordt, zijn de tegenstanders om beurten aan zet. Er ontstaat een kettingsreactie, waarbinnen de spelers proberen op de zet van de tegenstander te reageren. *Tactiek* speelt hier een heel belangrijke rol.

Tactiek betekent ook bij het streven van de hoofdpersonages in PW en NM een soort ‘drijvende kracht’. Deze personages komen in een beklemmende situatie (zie 3.2.1), waarop ze met een ‘de aanval is de beste verdediging’-tactiek reageren: ze doen *een stapje vooruit*, waarmee ze een ogenschijnlijk succes behalen.

Anijs (PW) richt na de komst van de hooggeschoolde Halink zijn aandacht op de arme mensen op het Veld. Zijn nieuwe doel wordt eigenlijk hulp bieden aan de Veldelingen, waardoor hij zijn *zelfvertrouwen* – voor een tijdje – weer ‘terugvindt’. Hij organiseert een *algemene behandeling* (waarbij hij op eigen initiatief begint te diagnostiseren en medicijnen uitdeelt) en een soort *volksfeest* voor de Veldelingen.

Vedder (PW) begint onderhandelingen met de vertegenwoordiger van de hotelonderneming Victoria hotel. Hij onderhandelt ook namens zijn buurman *Carstens en zijn vrouw* die oude, eenvoudige mensen zijn, en accepteert – in tegenstelling tot de andere betrokkene – de bod van de hotelonderneming (twintigduizend gulden) op de huizen niet. Hij wil vijftigduizend gulden voor zijn huis. Aanvankelijk boekt Vedder er succes mee, dat hij, een *kleine* burger, – door het vasthouden aan de 50000 gulden – in staat is om de *grote* hotelonderneming moeilijkheden te veroorzaken: de bod wordt met 5000 gulden verhoogd.

Bepol (NM) komt – door Niestens tussenkomst – met de grote Duitse scheepsbouwrederij *Schumann* in contact en er komt – ondanks het feit dat de recessie voortduurt – toch een spectaculair order binnen. *Bepol* Scheepsbouw mag het casco van het tweede schip ter wereld op dieselaandrijving, de *Seewolf* bouwen, wat eigenlijk een groot succes is.

3.2.2.1 De schaakklok

Als de spelers in het midden van de schaakpartij zijn, krijgt *de tijd* een steeds belangrijkere rol. In een wedstrijd moeten de spelers de zetten in een toegewezen tijdsperiode doen, die met behulp van een speciale – twee uurwerken bevattende – klok wordt gemeten. Is de aan de speler toegewezen bedenktijd verstreken en hij het voorgeschreven aantal zetten niet heeft voltooid, dan is de partij voor hem verloren.

Ook in PW en NM begint de tijd een belangrijk factor te worden, als de situatie steeds serieuzer wordt. Bij *Vedder* (PW) hangt het van *de stand van de onderhandelingen* met de hotelonderneming over zijn huis af, hoe hij het verstreken van de tijd ervaart: wanneer hij een deelsucces behaalt (de bod van de hotelonderneming wordt verhoogd), denkt hij dat ‘*we alle tijd hebben*’; hij kan daarom gerust verder gaan met het onderhandelen. Komt hij in een beklemmende situatie, begint hij echter te denken, dat ‘*de tijd dringt*’ (de bouw van het hotel begint en zijn huis (en dat van Carstens) is nog steeds onverkocht...).

Bepol denkt in verband met *de opvolger-kwestie* eerst dat ‘*de tijd dringt*’: hij is niet jong meer en heeft nog geen opvolger. Hij voelt het dringend om een geschikte opvolger te vinden. Heeft hij dan Niesten eenmaal tot zijn opvolger gekozen, denkt hij, dat er nog *tijd genoeg* voor Niesten is om zijn nieuwe rol aan te leren. In verband met de zeesleper (de *Seewolf*) krijgt de tijd ook een belangrijke rol: eerst denkt *Bepol* dat *ze alle tijd hebben*: voor het casco van de zeesleper hebben ze *één maand meer* tijd, dan in geval van een gewoon vrachtschip voor het hele schip; wanneer het – zoals we zullen zien – echter niet wil lukken de zeesleper in beweging te krijgen, begint *de tijd* toch te *dringen*... en voordat *Bepol* zijn vlag voor die van de eigenaar kan verwisselen, wat bij de stapelopen een vaste traditie is, moet hij opeens beseffen dat de vlag – met een begrip uit de schaaktaal uitgedrukt – valt, d.w.z. de tijd is op: er is geen mogelijkheid meer om de zeesleper in beweging te krijgen.

3.2.3 De eindfase

Als de partij in de eindfase komt, streven de spelers ernaar om van de tijdens de partij behaalde deelsuccessen te profiteren en de match definitief naar hun zijde te trekken.

De hoofdpersonages in de twee romans van Rosenboom beogen ook dit. Het probleem bij hen is echter, dat ze na een ogenschijnlijk succes (zie 3.2.2) hun kracht overschatten en *te ver* gaan, wat tot hun ondergang leidt.

Na de organisatie van de algemene behandeling en het volkfeest is de volgende stap bij *Anijs* (PW) een operatie bij de bevalling van de dochter van de Veldse Pet Bennemin, *Johanna*, en dit brengt zware gevolgen met zich mee: het kind komt door zijn schuld dood ter wereld. Hij maakt bovendien onverantwoordelijke beloftes aan de arme veengravers.

Vedder (PW) wordt zich – na een ontmoeting met een vrouw en een kind op straat – eerst echt bewust van het belang van *het gezin* en komt op de gedachte dat hij Theo, die op zijn zeventiende verjaardag te weten komt dat de Rossaerts slechts zijn pleegouders zijn en nu

denkt dat Vedder zijn werkelijke vader is, tot zijn erfgenaam wil maken. Vedder houdt vanaf dit moment ook vanwege Theo vast aan de vijftig, maar net hierdoor heeft hij steeds minder kans om zijn huis te verkopen...

Anijs en *Vedder* bedenken bovendien samen een groot project ter redding van de Veldelingen (hun 'relocatie' naar Amerika), waarbij beiden *hun rol overschatten*: *Anijs* 'identificeert' zijn rol met die van *Mozes*, *Vedder* waant zich *veldheer*, als hij nu ook vanwege de Veldelingen aan de vijftig vasthoudt: „[...] opeens was het net alsof zij [*Vedder* en *Ebert*] *twee veldheren* waren, *hijzelf de commandant van een zwaar en langdurig belegerde vesting*, die evenwel nog immer standhield; *Ebert* de generaal van het belegerende leger, [...]”^[3].

Dit project stelt weliswaar hun val uit, maar verhindert het niet. Integendeel. Het veroorzaakt een 'nog grotere ondergang' van de twee neven en een *tragikomische* afloop van hun verhaal aan het eind: *Anijs* wordt na het vertrek van de Veldelingen snel door de 'overheid' ontmaskerd en is met één H(alink)A(mshoff)P(ottinga) op. Het graf van het dood geboren kind wordt door dokter Amshoff gevonden en de grote intrige wordt door burgemeester Pottinga ontdekt. Bovendien bevalt Halinks vrouw, wat betekent dat Halink *Anijs*, van wie de vrouw na zijn val weggaat, niet alleen op het wetenschappelijke vlak maar ook op privévlak overtreft. *Anijs* heeft verder een ongeluk met de door de Veldelingen achtergelaten bijen: het is dus nu *Anijs*, die anderen zo graag wil genezen, die in een ziekenhuis genezen moet worden.

Vedder, 'de redder van de veengravers', moet zoals een *wedder* alles op de vijftig zetten om de kosten van de overtocht te kunnen terugbetalen, maar intussen is de bouw van het Victoria Hotel – ondanks de vergeefse onderhandelingen – beëindigd, daarmee is aan zijn aangelegenheid met de NV Hotelonderneming Victoria Hotel een einde gemaakt: hij eindigt met lege handen, terwijl er voor de overtocht van de Veldelingen niet eens is betaald. *Vedder* wil bij de opening van het nieuwe hotel desondanks graag betrokken worden, maar hij valt (toevallig) juist vóór de opening van het Victoria Hotel van zijn huis naar beneden. Zijn dood is – objectief gezien – eigenlijk een verlossing voor hem.

Bepol (NM), die – via *Niستن* – met de grote scheepsbouwrederij *Schumann* in contact komt, kent een *al te grote rol* aan zijn werf toe. Dit blijkt duidelijk uit de (eigenlijk komieke) scène, waarin in de winter een onbekende man op de bank zit. *Bepol* denkt eerst, dat die man *Schumann* is (die is gekomen om naar het door hem bestelde schip te kijken), dan dat de man iemand van de Duitse (Hamburgse) rederij *Bugsier* is (die is gekomen om op de concurrentie te loeren). Hij denkt eindelijk zelfs, dat de man op de bank iemand van *de Rotterdamse rederijen* (bijv. *Internationale* of *Smit*) is (die gekomen is vanwege de concurrentie tussen Duitsland en Rotterdam). Uit het afsluitende hoofdstuk, *Hoofdstuk XVI Ps* blijkt echter, dat die man 'alleen maar' zijn buurman, *de kapper* was... Als het casco van de *Seewolf* klaar is, wat al op zichzelf een groot succes voor *Bepol* Scheepsbouw is, wil *Bepol* een stapje verdergaan: hij wil – door bemiddeling van *Niستن* – bereiken dat zijn werf ook de afbouw van het schip mag uitvoeren. Deze stap leidt uiteindelijk dan tot een tragedie, omdat men de – (vanwege *Bepols* hardnekkigheid) op het weiland verrezen – zeesleper met de zware motoren niet in beweging kan krijgen: zijn werf gaat faillit, *Bepol* wordt gek en zijn familie valt uiteen: zijn vrouw en dochter gaan naar Groningen en *Niستن* naar Duitsland. De volgende ochtend gaat ook *Bepol* in de richting van Duitsland. Hij zwerft *eenzaam* en *verlaten* waarschijnlijk nog steeds in de (*wan*)*hoop*, dat hij *Niستن* kan vinden...

4. Ná de wedstrijd

4.1 De oorzaken van de nederlaag

Na een nederlaag wordt altijd geprobeerd *de oorzaken* op het spoor te komen. Die worden vaak in de trainer (bijv. het gebruik van een verkeerde trainingmethode) of in de omstandigheden (bijv. te luid publiek) gezocht. Uiteindelijk is het echter de speler zelf, die voor de nederlaag verantwoordelijk is.

Bij de hoofdpersonages van PW en NM is het duidelijk dat ze hun kracht overschatten. Hiertoe draagt *de passiviteit van de anderen* (zie Carstens en zijn vrouw), *miscommunicatie* (het huwelijk tussen Niesten en Bepols dochter, Ilse berust eigenlijk ook hierop) en *gebrek aan communicatie* (zie de verhouding tussen Bepol en Niesten) waarschijnlijk ook bij.

De nederlaag van Anijs, Vedder en Bepol komt er echter uiteindelijk uit voort dat hun *beperktheid* en *hardnekkigheid* voor hun *doelen* en *dromen* (om in de maatschappij vooruit te komen en hun sporen in de wereld achter te laten) een soort *grens* betekent. Hierdoor zijn ze niet opgewassen tegen de maatschappelijk(e elite). Deze personages willen weliswaar *het goede*, maar doen *het foute*. Ze willen met hun tijd meegaan, maar daartoe zijn ze niet in staat, de ontwikkelingen gaan voor hen te snel. Ze raken uiteindelijk *vermoedeld tussen de oude en de nieuwe tijd*. Hierin schuilt eigenlijk hun tragedie.

4.2 Relativering van de begrippen: winnaar – verliezer

Als een speler tegen een veel sterkere tegenstander nederlaag ondergaat, maar in de wedstrijd *eerlijk* heeft gespeeld en *zijn best* heeft gedaan, terwijl de tegenstander van eigen superioriteit (macht) niet alleen gebruik, maar ook *misbruik* maakt, kan de prestatie van de verliezer met een *fair play-prijs* worden gehonoreerd. Dit is eigenlijk een soort '*morale*' zege voor die speler. In zo'n geval is het verder vaak zo, dat het de eerlijk spelende verliezer is, die de sympathie van het publiek wint, hoe klinkend de overwinning van de sterkere tegenstander ook is.

In de twee romans van Rosenboom is het enerzijds geen vraag, dat *de feitelijke winnaar* de *maatschappij* ('maatschappelijke elite') is: *Anijs* (PW) wordt door de overheid ontmaskerd en door zijn vrouw verlaten, *Vedder* (PW) is dood, *Bepols* werf (NM) gaat failliet en zijn familie valt uiteen.

Anderzijds moet men ook vaststellen, dat de maatschappij van eigen superioriteit (macht) eigenlijk misbruik maakt. De maatschappelijke elite staat in het streven van deze personages om het goede te doen (zie: Anijs – hulp bieden aan de arme veengravers; Vedder – zijn leven en dat van anderen (Carstens en zijn vrouw, Theo en de Veldelingen) verzekeren; Bepol – zijn bestaan en werf verzekeren en hulp bieden aan het Wirdumse volk) niet bij. Integendeel. De maatschappelijke elite probeert hen in hun streven te verhinderen, ze laten hen in hun streven niet slagen: Halink, Amshoff en Pottinga zoeken fouten in *Anijs*, en wanneer hij er één begaat, wordt hij ontmaskerd. De onderhandeling tussen *Vedder*, de kleine burger en de grote hotelonderneming is eigenlijk alleen maar een schouwspel: het hotel wordt – onafhankelijk van de resultaten van de onderhandelingen – gebouwd. De voortdurende waarschuwingen en het onheil voorspellende gedrag van de gezaghebbende leden van de Scheepsbouwvereniging aan 't Hoogezand (Bodewes, Pattje en Van Diepen) hebben een negatieve invloed op *Bepol* tijdens de bouw van de Seewolf. Verder verhindert de overheid in Appingedam Bepol in zijn sociale werkzaamheid: de zaak van de wascentrale wordt in de kamer '*Publieke Werken*' (!) van het stadhuis afgekeurd.

De hoofdpersonages van PW en NM behalen – ondanks hun feitelijke nederlaag – *op het morale vlak* in zekere zin toch een soort *zege*: er zijn namelijk mensen, die het streven van de hoofdpersonages waarderen en aan het eind van de roman voor hen grote eerbied tonen. In PW zijn het *de Veldelingen*, die Anijs en Vedder hun eerbied betuigen. Vedder krijgt zelfs een zilveren theelepeltje met inscriptie van de Veldelingen bij hun vertrek. In NM is het de kapper, die met grote eerbied aan Bepol terugdenkt. We zien bovendien – zowel in PW als in NM – ook nog een personage, dat voor het streven van deze mensen begrip toont: in PW is het *de verpleegster*, die Anijs na zijn ongeluk met de bijen verzorgt. In NM is het *een verre vriend* van de kapper, die tien jaar na de omineuze gebeurtenissen op Bepols werf bij de kapper op bezoek is.

Verder is de afloop van het verhaal van de vertegenwoordigers van de laagste maatschappelijke klasse in PW, *de Veldelingen* in dit opzicht ook interessant. Ze kunnen eigenlijk als een soort ‘*lucky loser*’ (iemand, die een match heeft verloren, maar die – vanwege een gelukkige omstandigheid (bijv. het terugtreden van een speler) – toch aan de volgende ronde van de wedstrijd deel kan nemen) worden beschouwd: de Veldelingen kunnen zich – ondanks de ondergang van Anijs en Vedder en alle moeilijkheden – toch in Amerika vestigen en een geheel nieuw leven beginnen.

5. Het naleven van de wedstrijd

De grote wedstrijden gaan over het algemeen onder een bepaalde *titel* of *naam* de *sportgeschiedenis* in. De titel kan betrekking hebben op *de wedstrijd zelf* (bijv. De merkwaardigste wedstrijd van de jaren dertig) of op *een van de spelers* (bijv. De geboorte van een grote kampioen).

De grote strijd tussen het individu en de maatschappij gaat – in Rosenbooms vertolking – onder de titels *Publieke werken* en *De nieuwe man* de literatuurwereld in.

De titel *Publieke werken* verwijst *letterlijk* naar *het cadeau* dat Theo op zijn 17de verjaardag van Vedder krijgt: een pseudoniem en een onderwerp. Vedder wil dat Theo in zijn voetstappen treedt en tegen *Publieke Werken* gaat schrijven.

De titel *De nieuwe man* refereert *letterlijk* aan *Bepol*: hij is in het begin een tevreden en bezadigd man maar wordt aan het eind „*een andere man, een nieuwe man, die alleen nog maar wilde verdwijnen nu hij zich niet meer verbergen kon.*”^[4] Bepol maakt eigenlijk een *emotionele ‘vernieuwing’* door: hij wordt gekweld door gevoelens, die hij vroeger nooit heeft gehad (*verlegenheid, vrees, paranoia*). Hij valt helemaal uit zijn oude rol, hij kan zich niet meer controleren en beheersen. De uitdrukking *nieuwe man* heeft in dit geval waarschijnlijk een wat *ironisch* tintje, aangezien die meestal *iets positiefs* betekent. In dit geval is er echter eigenlijk sprake van *een negatieve ontwikkeling*. Verder kunnen we met hetzelfde ironische tintje zeggen, dat Bepol aan het eind van de roman ook een nieuwe man wordt wat zijn ‘maatschappelijke status’ betreft: van *scheepsbouwer* en *werfeigenaar* wordt hij *een dakloze zwerver*, die niets meer heeft (geen werf, geen familie enz.).

Vatten we het woord *nieuw* als *modern* op, kunnen we de titel *De nieuwe man* weer met een bepaald soort *ironie* aan *Bepol* relateren: hij wil met de (*nieuwe*) tijd meegaan (zie bijv. het bouwen van steeds grotere schepen uit staal), de ontwikkelingen gaan echter voor hem te snel... En zijn *hardnekkigheid* en *traditiegebondenheid* (d.w.z. zijn gehecht zijn aan de *oude* tijd) veroorzaakt – zoals we hebben gezien – zijn *ondergang*. Het tragikomische is, dat hij in

zijn ondergang (onder andere) ook zijn *jonge* opvolger *Niستن* meesleept, die over de scheepsbouw *écht moderne* voorstellingen heeft en die daarom *echt tot een nieuwe (moderne) man* had kunnen worden. Onder de handen van Bepol kan hij zich echter niet ontplooiën...

Zetten we de twee titels in bredere context, namelijk *in de context van de verhouding/de strijd tussen het individu en de maatschappij*, suggereren die eigenlijk tegenovergestelde ‘*points of view*’. De titel *Publieke werken* impliceert immers dat in dit boek op *het belang* (en de eindoverwinning) *van de maatschappij* wordt gefocuseerd, terwijl de titel *De nieuw man* de indruk wekt, dat *het belang van het individu* in dat boek centraal staat. In PW ligt de nadruk inderdaad op hoe twee individuen (Anijs en Vedder), – parallel en eigenlijk onafhankelijk van elkaar (de ene in de hoofdstad, *Amsterdam*, de andere in een kleine stad op het platteland, *Hoogeveen*) – strijd voeren tegen *de overheid*, waarvan *de kracht en macht* meteen aan het begin *duidelijk* naar voren komt en blijft de hele roman door *duidelijk zicht- en voelbaar*. In NM staat daarentegen de ontwikkeling van de verhouding tussen twee individuen, *Bepol* en zijn meesterknecht en latere opvolger, *Niستن* centraal, waarbij de maatschappij (overheid) *op de achtergrond* een rol speelt.

Het interessante is, dat we in geen van deze romans met een absolute bevestiging te maken hebben aan de kant van de maatschappij vs. aan de kant van het individu.

In PW, waarin het belang van de maatschappij (de overheid) wordt bevestigd, zien we twee merkwaardige dingen. Aan de ene kant vinden *Anijs* en *Vedder* (dus twee individuen) – ondanks de grote ‘ruimtelijke afstand’ – elkaar in hun strevingen en ondergang, d.w.z. er ontstaat een soort *geestelijk verband* tussen ze. Aan de andere kant loopt het lot van de arme veengravers (de *laagste* sociale klas) – uiteindelijk dankzij de bemoeienissen van *Anijs* en *Vedder* (dus weer de twee individuen) – *positief* af.

In NM, waarin de nadruk op de verhouding tussen *twee individuen* wordt gelegd, zien we ook iets merkwaardigs. Het blijkt, dat de maatschappij ook hier een – niet te onderschatten – invloed heeft op het leven van de individuen, d.w.z. erop dat *Bepol* en *Niستن* – wat hun strevingen betreft – nooit op dezelfde golflengte kunnen komen. Dit leidt op den duur natuurlijk tot hun ondergang. *Bepol* is bijv. voortdurend bang dat de *bergingsmaatschappij Schumann in Bremerhaven* zijn werf over kan nemen, omdat er geen contract is. Verder is het niet alleen vanwege een soort persoonlijke jaloezie, maar ook vanwege de voortdurende waarschuwingen en het onheil voorspellende gedrag van de gezaghebbende leden van de Scheepsbouwvereniging aan ’t Hoogezand (*Bodewes*, *Pattje* en *Van Diepen*), dat *Bepol* niet op de door *Niستن* verworven order vertrouwt en niet echt aan *Nistens* kant durft te staan. Bovendien verhindert de overheid in Appingedam *Bepol* in zijn sociale werkzaamheid.

De (schaakwed)strijd tussen het individu en de maatschappij wordt dus in PW en NM eigenlijk uit verschillende kanten, gezichtshoeken benaderd, maar de afloop (zie 3.) is dezelfde: de maatschappij beëindigt de match uiteindelijk gemakkelijk met schaakmat. Van de *grote (schaak)partij*, die de hoofdpersonages *feitelijk* dus verliezen, trekken ze *in een bepaalde zin* echter toch *kleine ‘partij’*: er zijn mensen, die voor hun streven begrip tonen, de hoofdpersonages behalen dus een soort *morale zege* (zie 4.). *Anijs*, *Vedder* en *Bepol* willen verder hun sporen in de wereld achterlaten, wat – in een zekere zin – ondanks hun ondergang lukt: hun *namen* blijven – door *Thomas Rosebooms* toedoen – in de *literatuurgeschiedenis* bewaard.

Noten

[1] zie Rosenboom, Thomas: *Aanvallend spel. Vier lezingen over schrijven*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (20021) 20032, blz.48-52

[2] Rosenboom, Thomas: *De nieuwe man*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (20031) 20037, blz.11 (De cursivering in het citaat is van mij afkomstig.)

[3] Rosenboom, Thomas: *Publieke werken*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (19991) 200018, blz.374-375 (De cursivering in het citaat is van mij afkomstig.)

[4] Rosenboom, Thomas: *De nieuwe man*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (20031) 20037, blz.293 (De cursivering in het citaat is van mij afkomstig.)

Literatuuropgave

Rosenboom, Thomas: *Publieke werken*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (19991) 200018

Rosenboom, Thomas: *De nieuwe man*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (20031) 20037

Rosenboom, Thomas: *Aanvallend spel. Vier lezingen over schrijven*. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeverij BV, (20021) 20032

Judit Gera en A. Agnes Sneller: De Mensheid van Arnon Grunberg

inleiding

In een hoog tempo is er de laatste jaren een aantal werken van Arnon Grunberg (1971) van de pers gerold. De uitspraak die ooit over Simon Vestdijk werd gedaan - dat hij sneller kon schrijven dan God kon lezen - lijkt ook op Grunberg van toepassing. Niet alleen als schrijver is deze literator zeer actief, hij is ook een reislustig mens. Dat ervoeren we op het Centrum van Neerlandistiek aan de ELTE in Budapest. Lang niet elke Nederlandse schrijver zal zich beschikbaar stellen om de neerlandistiek aan buitenlandse universiteiten door persoonlijke ontmoetingen op deze bijzondere manier in te kleuren. Studenten en docenten hadden zich ter voorbereiding op zijn komst over zijn werk gebogen en luisterden geïnteresseerd naar achtergronden over zijn persoon en werk en haakten in op door hem geëntameerde discussies.

In zijn werk is Grunberg eveneens een bereisd man. Dat geldt allereerst voor locaties in zijn verhalen en romans. *De asielzoeker* (2003) bij voorbeeld speelt zich af in Eilat (Israël) en Göttingen, *De Joodse Messias* (2004) in Basel, Amsterdam en ook weer Israël. Geestelijke reislust zou je het daarnaast kunnen noemen, dat de schrijver zich niet beperkt tot één genre, het verhalende, maar ook als dichter en essayist bezig is. In zijn oeuvre neemt *De Mensheid zij geprezen* uit 2001 een bijzondere plaats in. Het is volgens de ondertitel een 'Lof der Zotheid', een overduidelijke allusie naar Erasmus, die in een begeleidende brief aan Thomas Moore dit werkje zelf 'een komische pennevrucht' noemde. De context is geheel anders. Er is een proces tegen de mens die door een aanklager van allerlei misdaden wordt beticht; getuigen zijn opgeroepen om de schuld van de mens als vertegenwoordiger van de gehele mensheid duidelijk te maken. Het is aan de verdediger de mens vrij te pleiten van alles wat hem ten laste wordt gelegd. De lezers/toehoorders functioneren binnen de tekst als een soort jury, zoals die in Amerikaanse processen optreedt. Evenals Erasmus' tekst is het werk te lezen als één grote paradox, alleen al omdat zowel de beklagde als de aanklager, getuigen en verdediger allen mens zijn; ook de toehoorders zijn (uiteraard) mensen. De uitgangssituatie is dus geheel anders, wat het boeiend maakt de tekst als een zelfstandig werk, zonder vergelijkingen met Erasmus, te lezen.

Hiertoe hebben wij een tekstkritisch uitgangspunt gekozen. Zoals de titel aangeeft betreft de verdediging, die een lofzang moet zijn, de Mensheid. Deze term duidt een collectivum aan, dat van de individuele mens abstraheert. Gedurende het betoog, dat wordt geformuleerd door de verdediger, wordt die mensheid steeds als 'de mens' besproken; dit geeft de advocaat de mogelijkheid zowel over de soort als over het individu te spreken, één van de stilistische trucs om de ambiguïteit van de beweringen te vergroten en contradicties te laten ontstaan. Wij hebben ons de vraag gesteld wie in Grunbergs tekst de mensheid vertegenwoordigen. Zijn dit mannen en vrouwen, zoals in het werkelijke leven, of krijgt de man als mens bij uitstek in een patriarchale samenleving de hoofdrol toebedeeld?

het systeem van persoonsaanduidingen in het Nederlands

In de genderlinguïstiek is men zich bewust geworden van het merkwaardige gebruik in het Nederlands - en in vele andere talen - van persoonsaanduidende woorden en de daarbij behorende pronomina. De woorden en de gebruiksregels zijn natuurlijk algemeen bekend, maar het is zinnig deze even op een rijtje te zetten. Het systeem lijkt zo mooi en logisch, en

geldt niet alleen voor mensaanduidingen, maar ook voor wat genoemd wordt de hogere diersoorten. Er bestaan in principe drie termen: één om de soort aan te duiden, één voor vrouwelijke en één voor mannelijke exemplaren. Zo is *paard* de overkoepelende, generieke term, waarbij het geslacht niet ter zake doet, *merrie* en *hengst* de termen die naast de 'paardheid' ook het biologisch geslacht geven. In dit geval draagt zelfs het lidwoord bij aan de betekenis: het neutrum van *het paard* tegenover het lidwoord voor vrouwelijke en mannelijke woorden: *de merrie*, *de hengst*. Niet altijd gaat de generieke term samen met het lidwoord van het neutrum *het*, getuige *de hond*, naast *de teef*, *de reu*. Eenzelfde patroon als dit laatste gebruiken we bij menselijke aanduidingen als *de ouder*, *de moeder*, *de vader*, en de - meest overkoepelende - termen: *de mens*, *de vrouw*, *de man*.

Dit fraaie systeem is echter niet altijd volledig in onze taal aanwezig. Zo is *de leeuw* eigenlijk de enige vorm voor het aanduiden van dit roofdier. Het komt er dan op neer, dat we de term *leeuw* gebruiken als soortnaam en om een mannelijk exemplaar aan te duiden; de vrouwelijke leeuw moet het doen met een afleiding van de mannelijke vorm: *leeuwin*. Dit geldt op dezelfde manier bij veel persoonsaanduidende termen: *leraar* geeft het beroep van personen zonder aanduiding van geslacht, bij voorbeeld in *lerarenopleiding* of *leraarsvergadering*; daarnaast duidt het de man aan die onderwijs geeft, waarnaast een woordafleiding specifiek de vrouw in hetzelfde beroep aangeeft: *lerares*. Het kan nog dwazer; de *timmerman* duidt zowel generiek op de mens die beroepsmatig timmert, als ook de man en zelfs de vrouw. Taalhervormers die de trits *timmer/timmeraar*, *timmervrouw*, *timmerman* wensten in te voeren, werden in de jaren zeventig van de vorige eeuw weggehoond. De oplossing die men in het Duitse taalgebied bedacht, lijkt daar wel algemeen ingang te hebben gevonden. De generieke term schrijft men als *Lehrer-In*, met daarnaast *Lehererin* en *Lehrer* als seksespecifieke termen.

Niet alleen de zelfstandige naamwoorden zorgen voor verwarring; ook de pronominale aanduidingen dragen een steentje bij om de onduidelijkheid te vergroten. Het drietal persoonlijke voornaamwoorden dat naar een enkelvoudig substantief of een enkelvoudige persoon verwijst is *zij*, *hij*, *het*. Over het juiste gebruik ervan bestaat echter grote verwarring. Naast het probleem dat Nederlandssprekenden lang niet altijd weet hebben van het taalkundig geslacht ofwel het genus van de nomina, is er in het Nederlands ook nog de regel dat het biologisch geslacht, de sekse, prevaleert boven het taalkundig geslacht, waardoor naar *het meisje* en *het jongetje* met *zij*, respectievelijk *hij* wordt verwezen. Bij generieke termen doet zich het merkwaardige voor dat volgens de nog altijd geldende taalregels het daarbij behorende persoonlijk voornaamwoord *hij* is, wat de suggestie van mannelijkheid in zich draagt.

de mensheid (m/v)

Terug naar Grunbergs *Lof der zotheid*. Wie vormen de mensheid waarvan Grunberg (uiterst cynisch) propageert dat deze geprezen moet worden? Om dit vast te stellen hebben we het taalgebruik op persoonsaanduidende woorden en daarbij komende omschrijvingen uitgeplozen. De openingszinnen zijn inzichtgevend. We lezen:

'Geen beest is zo belasterd als de mens. ...Als een idioot is hij afgebeeld, als een door bitterheid verteerde vrek, als een gewetenloze sadist, ...als een moordenaar van weduwen, als een pedofiel badend in zelfmedelijden...' (p.5)

'Het wordt tijd om eens iets moois over de mens te verkondigen en over alles wat hij heeft voortgebracht... En wie zou dat beter kunnen dan ik? Ik zing graag en ik ben mens.' (p.5)

We mogen volgens het Nederlandse taalgebruik ervan uitgaan dat *een idioot, een vrek, een sadist, een moordenaar, een pedofiel* generieke termen zijn, die zowel kunnen verwijzen naar een man als naar een vrouw. Als extra informatie komen we door het woord *pedofiel* te weten, dat het om volwassenen gaat. Interessant is verder dat de mens *een moordenaar van weduwen* genoemd wordt; niet 'een moordenaar van medemensen', maar van een groep die in dit verband niet tot diezelfde mensensoort gerekend wordt. De *weduwen* zijn de objecten die het handelen van de mens onvrijwillig ondergaan. Deze formulering stuurt naar een oppositie tussen 'de mens' enerzijds, 'de weduwen' anderzijds, wat tenminste suggereert, dat die mens een man is. Deze sturing van mens naar man wordt versterkt door het gebruik van het verwijzwoord *hij*. Weliswaar laat dit pronomen volgens de regels van de Nederlandse grammatica bij generieke termen het biologisch geslacht buiten beschouwing, maar de suggestie van mannelijkheid is onontkoombaar.

Aangezien de tekst als geheel wordt gepresenteerd als het slotpleidooi van een advocaat die met de aanklager en getuigen een debat voert om een jury te overtuigen van de onschuld van de aangeklaagde, heeft het *ik*-personage, de verdediger, alle kaarten in handen. Heel snel zal men geneigd zijn die *ik* te laten samenvallen met de auteur. Dan zou de *ik* de man Arnon Grunberg zijn. Als goed geïnstrueerde lezers weten we echter allemaal dat deze identificatie van *ik* en auteur een drogbeeld is. Omdat de verdediger nergens expliciet uitspraken over zichzelf doet, is de keuze voor een mannelijke dan wel vrouwelijke advocaat zuiver op grond van het voorkomen van zinnen in de eerste persoon enkelvoud niet te maken. Wel is het mogelijk op grond van andere tekstgegevens deze *ik* een sekse toe te kennen door af te gaan op de manier waarop het personage zich tot anderen richt of over anderen spreekt.

Soms spreekt de *ik* de beschuldigde(n) aan als zijn cliënt. Hij gebruikt dan het voornaamwoord *jullie* dat niet seksespecifiek is. Mooi verwijzend naar beide seksen zijn de aansprekingen:

- *'als jullie het zaad en de eieren in jullie willen voelen borrelen...'* (p.7)

- *'want jullie, broeders, zusters, vaders, moeders, neven, nichten, weduwen en wezen...'* (p.8)

Het vervolg mag dan eveneens gelden als aanspreking van beide seksen:

'Ik zal jullie verdedigen, ik aanvaard de mens als mijn cliënt.' (p.8)

Dat daar dan weer de uitspraak op volgt *Niemand wilde hem verdedigen* kan nog het wonderlijke, sekseneutrale gebruik van *hij/hem* in een generieke verwijzing zijn. Of dit dan ook nog doorwerkt in een volgende alinea, is zeer de vraag:

'De mens en ik, we zijn allebei verdoemd, ...Daarom spreek ik voor hem en hij voor mij. Hij is mijn laatste vriend.' (p.9)

Langzaam verglijdt de generieke betekenis naar de mannelijke, tot er ronduit staat over de cliënt *deze doodgroeie man* (p.9), gevolgd door allemaal *hij's* en *hem's* en *zijn's*. Die voornaamwoorden blijven het beeld bepalen, en maken de cliënt/beklaagde een exclusief mannelijk mens. Dit wordt wel zeer duidelijk in de zinnen:

'Zijn geslachtsdeel hebben ze eerst bespot en daarna als een veer op hun hoed gezet. ...om het volk ervan te overtuigen dat niets zo belachelijk is als dat kippenborstje dat tussen de benen van een man bungelt...[Ze] hebben net zolang de vruchtbaarheid van mijn cliënt in twijfel getrokken tot hij wel impotent moest worden.' (p.14)

Heeft de *ik* (of de schrijver) zich daar gerealiseerd, dat de mannelijke exclusiviteit hier te ver is doorgevoerd? Het vervolg brengt ook de vrouw in beeld:

'Toegegeven, op het eerste gezicht is weinig zo belachelijk als dat wat tussen de benen van een man bungelt, of wat verstopt zit tussen de benen van een vrouw.' (p.15)

En even verder:

'dan is er nog het oog dat ziet, de tong die proeft, de schoot die ontvangt, het lid dat zich opricht' (p.15)

Ondanks deze correcties slijpt zich het beeld in van een mannelijke aangeklaagde, omdat de tekst als geheel steeds (heteroseksuele) mannen als beklagde mens naar voren schuift:

- *'Hij wilde buiten spelen of zich verlustigen aan de aanblik van een jonge vrouw* (p.18)

- *een oude man met ademhalingsproblemen'* (p.27)

- *'Mijn cliënt heeft zich aangepast, aan de tijd, aan het land, ... aan zijn vrouw, aan zijn kinderen'* (p.39)

Naast het *jullie*, dat tekstintern verwijst, gebruikt de *ik* de aanspreekvorm *u* bij een tekstexterne verwijzing, naar de toehoorders, dus naar ons als juryleden. Dat gebeurt allereerst met een opmerking over de getuigen:

'Laat u niet in de luren leggen door hun mooie woorden'(p.16)

Op dezelfde bladzijde staat voorts:

'Stelt u zich voor dat u een vrouw probeert te krijgen, en dat geen vrouw u wil ontvangen' (p.16)

Deze mannen-onder-elkaar manier van spreken maakt niet alleen van de toehoorders, maar ook van de *ik* een mannelijk personage. Later wordt dit bijgesteld door de toehoorders niet alleen met *Vrienden!* (p.94) aan te spreken, maar ook met *Dames en heren* (p.126) en zelfs met *Breit u vooral door, dames*, (p.77). Op zijn college verklaarde Grunberg deze laatste aanspreking als een verwijzing naar de Franse Revolutie; er wordt verteld dat zich tijdens de processen die de slachtoffers naar de guillotine verwezen, steeds een groep breiende vrouwen in de zaal bevond, die kennelijk plezier hadden in het schouwspel. In hoeverre deze aansprekingen van beide seksen het beeld van mannelijke juryleden nog corrigeert, zal bij lezers (m/v) verschillen.

De mannelijke blik bleek dominant in de aansprekingen met *jullie* en *u* en in de omschrijvingen van de cliënt en diens daden. Bij de presentatie van de getuigen is het

daarentegen soms mogelijk dezen te zien als vrouwen en mannen. Dit is simpelweg het gevolg van het feit dat zij meervoudig worden voorgesteld:

'Ze hebben met succes het sprookje verspreid dat zij die de mens afbeelden in al zijn slechtheid, benepenheid en armzaligheid, zelf boven hem staan.' (p.10)

Zodra echter een enkelvoudige getuige optreedt, wordt dit een *hij*:

'Wie mijn cliënt in het openbaar... door de modder sleurt, kan op bijval rekenen. Als hij het een beetje handig aanpakt, krijgt hij zelfs een column...' (p.14)

In het betoog van de verdediger (de gehele tekst) komt *wij* voor met verschillende denotaties, soms als de samenleving als geheel, het is dan vrijwel identiek aan *ze* en aan *je* of *men*, geheel conform het standaard Nederlandse gebruik:

- *'De getuigen zijn vergeten ...dat wij al die huizen, kastelen snelwegen... en vitrages nu juist te danken hebben aan de redeloze begeerte van de aangeklaagde'* (p. 29)

- *'Hier hebben ze andere middelen gevonden om boeken onschadelijk te maken'* (p.20)

- *'Als je het maar een beetje handig aanpakt'* (p.46)

- *'Men heeft hem wijsgemaakt dat hij beschikt over iets wat vrije wil genoemd wordt'* (p.24)

Ook kan *wij/we* een combinatie betekenen van de spreker-verdediger met de getuigen, of wel met de aangeklaagde(n):

- *'Daarom moet nu het laatste restje leven uit de verdachte worden geknepen, zodat we onze bron van weemoed kwijtraken.'* (p.13)

- *'Wij zijn denkers... Wij zijn ook schoonmakers als het moet, en jagers, postbodes, klaarovers en winkelbediendes... Het geld hebben wij uitgevonden, ... het wc-papier, de broederschap, de gelijkheid...'* (p.8)

Aan deze algemeniserende uitspraken zijn geen genderlabels te hangen, hoewel de relatie met *broederschap* te denken geeft. Voor sommige taalgebruikers zal de sekseaanduiding die het behelst niet meer geactiveerd worden en is het woord synoniem aan 'solidariteit'. Wie het woord echter gebruikt in combinatie met *gelijkheid* maakt een verwijzing naar de manier waarop het begrip tijdens de Franse revolutie functioneerde. Uit het werk van bij voorbeeld Olympe de Gouges (1748-1793) weten we inmiddels, dat de rechten van de mens zoals die aan het einde van de achttiende eeuw werden geformuleerd, eigenlijk meer de rechten van de man in woorden gevat hebben.

af en toe sluipt er een vrouw de mensheid binnen

Vanuit een grammaticale analyse lijkt de tekst in hoge mate te sturen naar een beeld van de mens als man. Het mannelijk geslacht wordt geüniversaliseerd. Om deze stelling vanuit een andere invalshoek te belichten, willen we ook kijken naar zinnen, vergelijkingen en metaforen waarin de vrouw ter sprake komt. De vraag is of er iets opvalt in de gebruikte formuleringen waaruit we eveneens tot de conclusie moeten komen dat de tekst vrouwen uitsluit.

De eerste keer dat er een vrouw genoemd wordt, betreft het een retorische exclamatie van de verdediger:

'Waar in hun werken, in hun toespraken en in hun ideeën huist een baby, een blozende baby die gezoogd wordt door een liefvallige moeder?' (p.6)

De vrouw wordt hier opgevoerd als een meervoudig ingebedde figuur. Ze zou een mogelijk object van een verhaal kunnen zijn. In dat verhaal gaat het echter niet om haar. Er wordt gefocust op de baby; daarvan is de moeder de afgeleide. Het adjectief *liefvallig* plaatst haar, evenals het feit dat ze een baby zoogt, in een traditionele, stereotiepe rol. De toehoorders krijgen haar te zien als een fictieve figuur, wier fictieve aanwezigheid als niet bestaand wordt geschetst.

Ook als de vrouw in een vergelijking voorkomt, is de structuur veelzeggend. Het onderwerp waarover het gaat is dikwijls de man, terwijl de vrouw dient als uitleggend element:

'U moet weten dat mijn cliënt naïef is en goedgegelovig, als een jong meisje uit de provincie dat net in de grote stad is aangekomen.' (p.21)

Hier benadrukt de verdediger een door hem als positief gepresenteerde eigenschap van zijn cliënt. Om deze positieve eigenschap aanschouwelijk te maken, gebruikt hij het beeld van *een jong meisje uit de provincie*. Subject van de zin is de man, waarbij de vrouw slechts als een illustrerend beeld dienst doet. Ook deze vergelijking stuurt het beeld van de vrouw in een gestereotypeerde richting. Volgens deze stereotype is een jong meisje per definitie naïef en goedgegelovig. Daar komt dan nog bij dat 'vanuit de provincie in de grote stad komen', wat uiteraard onnozelheid, onwetendheid en provincialisme suggereert, specifiek aan meisjes wordt gekoppeld.

Als de verdediger stelt dat elke relatie tussen mensen - hij noemt ze marionetten - kan worden uitgelegd als de relatie tussen een slachtoffer en een beul, kan dit in principe zowel voor mannen als voor vrouwen gelden. Om evenwel het masochistische karakter van de mens aanschouwelijk voor te stellen, gebruikt de verdediger de volgende vergelijking:

'Mijn cliënt zoekt zijn beul, zoals een verliefde jongeman zijn meisje.' (p.76)

Door de vergelijking wordt duidelijk dat vrouwen hier uitgesloten zijn uit de categorie mens. Daarbij is ook hier weer de man - *mijn cliënt/een verliefde jongeman* - het subject, terwijl het meisje alleen voorkomt als object binnen de vergelijking. Opmerkelijk is trouwens wel dat de vrouw - zij het niet door haar eigen handelen, maar door de fascinatie van de jongeman - geenszins een lieflijke rol toebedeeld krijgt. Dit geldt evenzo voor de passage waarin voor God zelf een vergelijking wordt uitgewerkt in een fragment waar hij allereerst als Grote Poppenspeler wordt gepresenteerd. *Mijn cliënt*, aldus de verdediger, *[is] vierentwintig uur per dag alleen maar een instrument in Zijn handen.* (p.75) Deze godheid nu krijgt het vrouwelijk personage uit *Les Liaisons dangereuses* van Choderlos De Laclos (1741-1803) als vergelijkend element:

'[Ik] vermoed dat we bij de poppenspeler misschien moeten denken aan iemand als Markiezin de Merteuil.' (p.76)

Het beeld van de mens als instrument in de handen van God wordt hier verduidelijkt door een vergelijking te maken met een door een romanschrijver gecree"rde figuur. Ook hier is weer sprake van een dubbele inbedding: een door een schrijver bedacht personage dat in een vergelijking dienst doet.

wereld zonder vrouwen

Discursieve mechanismen van de spreesituatie - want dat is wat de tekst imiteert - verraden eveneens de asymmetrische, masculiene visie van de spreker daar waar de vrouw niet genoemd wordt. In deze tekst bestaat de wereld uit mannen en wordt elk machtsfenomeen in relatie tot mannelijkheid gepresenteerd. Zo gaat de advocaat er stilzwijgend van uit dat de wereld en de mens door God, de grote poppenspeler, geschapen zijn. Hiermee aanvaardt de verdediger een transcendentiaal referentiekader, zoals joden en christenen dat traditioneel aan de Bijbel ontleen. Zijn redenering voor de onschuld van zijn cliënt is, dat niet deze, maar de schepper de schuld moet krijgen van alles wat op deze wereld misgaat. Zo zegt hij over de beklagde:

'Alsof hij zichzelf en deze wereld geschapen heeft, alsof hij de Lieve Heer, Adam en Abraham in één is.' (p.24)

De mensheid heeft dus een duidelijk mannelijke genealogie. Eva, Sarah en andere vrouwelijke bijbelfiguren zijn zozeer afwezig, dat ze niet eens beschuldigd kunnen worden. Dat de Lieve Heer mannelijk is, staat voor deze verdediger buiten kijf. God krijgt steeds het mannelijke persoonlijke of bezittelijke voornaamwoord *hij/zijn*; ook citeert hij bevestigend de woorden van de drilmeester van soldaten uit de film *Full Metal Jacket* van Stanley Kubrick: *God krijgt een stijve van mariniers...* (p.37)

Niet alleen de genealogie van de mens bestaat uit mannen, ook de wereld schijnt een plek te zijn zonder meisjes en vrouwen. In de volgende parabel worden alle rollen door mannen gespeeld:

'Stelt u zich een vierjarig mannetje voor dat een driejarig mannetje op zijn hoofd heeft geslagen. De vader vraagt de vierjarige: "Heb je hem geslagen?" en als de vierjarige dan ja knikt, zegt de vader: "Goed zo, doe het nog een keer."' (p.19)

Waar blijvende meisjes en de moeder?

De getuigen die door de advocaat naar voren worden gebracht, allemaal met autoriteit beklede schrijvers, filosofen en regisseurs, ook zij zijn allen man. Giacomo Leopardi, Dostojevski, Markies de Sade, Soren Kierkegaard, Honoré de Balzac, Aristoteles, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Kurt Vonnegut, Franz Kafka, E.M. Cioran, Max Frisch, Niccolò Machiavelli, W.F. Hermans, Cees Nooteboom, Patrick Modiano, Jonathan Swift, de gebroeders De Goncourt, Peter Handke, Malcolm Lowry, Vladimir Nabokov. Nergens een vrouwelijke auteur, filosoof, regisseur. Zelfs in de subtiele intertextuele verwijzingen - we hebben onder anderen Nescio, Luther, Multatuli, Kouwenaar, Lucebert en Marx 'achter' de tekst kunnen vinden - is er geen spoor van vrouwen.

uitleiding

Met zijn Lof der Zotheid heeft Arnon Grunberg een tekst geschreven die getuigt van grote talige capaciteiten. Het is een schitterend, bruisend carnaval van menselijke zotheid. Er zal dan ook zeker met grote waardering over deze tekst geschreven kunnen worden. Allerlei vanzelfsprekendheden worden op de korrel genomen en onderuit gehaald. Dit geldt zelfs voor beweringen binnen de tekst, waardoor er allerlei contradicties en paradoxen ontstaan. Met het patroon van de man als norm en uitgangspunt van de mensheid, zoals een patriarchale cultuur dat in haar taal verraadt, heeft hij echter niet gebroken. Als hij aan het einde van het betoog van de verdediger deze laat zeggen: *U en ik, we zijn het met elkaar eens. De uitbeelding van de mens is beter dan de mens zelf* (p.122), dan is dit een overschatting: ook in deze tekst is 'de mens' vooral de man, en 'de man' de mens bij uitstek. Formuleringen met de (heteroseksuele) man als graadmeter van de mensheid, worden in zijn lof op de mensheid niet onderuit gehaald. En toch is de vrouw tot alle handelingen in staat die hier aan de man worden toegeschreven. We hebben nu alleen nog maar een lof op de manheid, - die op de mensheid moet nog geschreven worden.

Arnon Grunberg *De Mensheid zij geprezen. Lof der Zotheid 2001*, Atheneum - Polak & Van Genneep: Amsterdam 2002

Centrum voor Neerlandistiek, ELTE, Budapest

najaar 2004

Jerzy Koch: Die wêreld se toomlose onderstebokeer-passie

Die boerehuis, arbeid en etniese mobilisasie in *Bywoners* (1919)

van Jochem van Bruggen.

Jerzy Koch Universiteit Wroclaw (Wroclaw, Pole)

A. Mickiewicz-Universiteit (Poznan, Pole)

VU-research fellow (Bloemfontein)

I. *Bywoners* en die plaasroman

As daar oor die begin van die Afrikaanse plaasromantradisie gepraat word, word partykeer na *Bywoners* (1919) verwys as een van die eerste verwerkings van die temas en motiewe wat later, veral in die jare dertig, die basis van hierdie Afrikaanse subgenre sou vorm (vgl. Ampie Coetzee 1990: 46; 2000: 99, 107). En tog as 'n mens die lengte en die uitwerking van die storie bekyk, is hierdie werk van Jochem van Bruggen sekerlik geen roman nie en kan dus ook moeilik 'n plaasroman wees. [1] *Bywoners* het 'n oorgangstydperk as onderwerp maar is nietemin geskryf voor die depressie van die jare 1929-1932 en voor die droogte van 1932 en 1933 wat baie dikwels die tematische agtergrond van die Afrikaanse plaasromans vorm. Die novelle is ook enkele jare ouer as *Die Meulenaar* (1926) van D. F. Malherbe en *Op die plaas* (1927) van C. M. van den Heever – twee werke wat in een asem genoem word as daar sprake is van die eerste Afrikaanse plaasromans (vgl. bv. Roos 1998: 25; Lubbe & Wiehahn 2000: 154). Met die publikasiedatum 1919 val *Bywoners* eintlik ook nog net buite die literatuurhistoriese ordening wat die nuutste periodisering van die plaasroman se tradisie deur Hansie Lubbe en Rialette Wiehahn (2000) bied. [2]

Aan die ander kant is daar immers opmerklike ooreenkomste tussen *Bywoners* en temas en motiewe wat tradisioneel in die plaasroman verwerk word. Die verhaal speel af in 'n periode wat al vier seisoene van die jaar omvat; [3] dis tipies vir die plaasroman wat die seisoensgebonde aktiwiteite van die mens as agtergrond gebruik en die verandering van die jaargetye in verband bring met die mens se stemminge en psigiese ontwikkeling. Daar word reeds in die titel aangedui dat gefokus sal word op die groep uitgeboerde boere (vgl. Schoonees 1939: 45) - 'n sosiaal-ekonomiese verskynsel wat in baie plaasromans getematiseer is. In *Bywoners* is daar ook 'n besondere band tussen mense en natuur, waardeur Van Bruggen die grond en die werk op die plaas as 'n "a source of meaning" (J. M. Coetzee 1988: 88) voorstel. Die stad word ook by hom tot 'n sinoniem van sedelike verval, ekonomiese bedreiging en verengelsing en as daar Afrikaners is wat iets met die stad te make het, dan is dit net tydelik. [4] Maar die storie laat bowendien minder swaar en selfs hilariese fasette van die boerelewe sien soos gebruike by die slag van 'n vark (59-61), verwelkoming van die werkers met die oggendkoffie (31, 57), bygeloof (49-50), boereraatjies en boererepte vir kwale (50-54, 65), of manne se "slimpraatjies" (58-60) wat die verteller op 'n ironies-gemoedelike trant presenteer.

Ook die karakters se uitbeelding toon baie ooreenkomste met die latere plaasromans. In hierdie verband kan verwys word na die tradisionele siening van die vrou (24-25) waar moeder langs die naaldwerkkissie sit (24, 75), dogter koffie vir haar pa op die stoep bring of land toe dra (25, 75) en “die huisgesin gelukkig saamleef” (25). Die vrouens speel hulle rolle ook op ‘n ander manier: om die beeld presies weer te gee, moet melding gemaak word van die verwysings na flukse vrouens (28) en vrouens wat aansien geniet (30). ‘n Voorbeeld hiervan is outant Grieta wat weet hoe om met siekte om te gaan (54) of gedurende die slagtery baas is oor almal want dit “val onder haar boerdery en daarin is sy koning” (57).

In die novelle is daar geen ruimte om menslike portrette volledig saam te stel nie, maar ‘n mens kry daareen die indruk dat hoe laer die sosiale posisie van die vrou is hoe beter word sy geskets. Die leser kom selfs nie die naam van die plaasbaas se vrou te wete nie en die bywoners se eggenotes word op hulle beurt psigologies beter afgeskilder na mate hulle laer op die maatskaplike leer staan: eers outant Grieta Willemse, ‘n koning-bywoner se vrou, dan Hendriena de Klerk, ‘n stadsvrou wat met haar man Alwyn die myne verlaat het om te gaan boer, en uiteindelik die kromrug-Bettie Sitman, die armste sukkelaar se “onbeduidende vroujie” (67) van wie daar selfs die gedagtegang en emosionele twyfels weergegee word. Maar in *Bywoners* ontbreek eintlik ‘n afgeronde en oortuigende vroulike persoonlikheid ten spyte van die verteller se tipiese uitlatings oor “ons egte boerevrouens” wat gekenmerk word deur “die ferm aanpak, die moedhou onder swaar, die taai volharding en onbreekbare geduld in boerderysake” (44).

‘n Mens kan sê dat dieselfde ook vir die mans geld met dié verskil dat daar aan die plaasbaas - soos dit die patriargale tradisie betaam - relatief baie plek toegeken is. Dit val op dat die Afrikaanse manlike boerefigure reeds in *Bywoners* draers is van bepaalde motiewe wat later tot die vaste motiewekern van die plaasroman sou behoort. Andries Vry, die plaaseienaar met “ ‘n eerwaardige voorkoms”, “met patriargale kop, wat alles raaksien” (24), is een van talle verteenwoordigers van die patriargale ordening en die agrariese lewensbeskouing; dit spreek vanself dat hy ‘n Bybelvaste ouderling is (23, 35) “en in alles erken en eerbiedig hy die leiding en wil van God” (23). Jaap Gouws, wat moeg raak vir die ellende op die plaas, in die myne gaan werk en later na die oorlog na Duits-Oos trek, sluit aan by die talryke figure in die Afrikaanse prosa wat hulle moeilike materiële situasie probeer verbeter deur die plaaslewe prys te gee. Alwyn de Klerk - wat omgekeerd die stad vir die plaas verruil om te doen “wat ons Afrikaners kan doen, dis boer” (26) - introduceer ‘n hele reeks karakters wat tot dieper insig kom en met lewenslus na die plaas terugkeer en/of wat die boereplaas as beskutting sien teen die onheil en gevare van die wye wêreld. En ten slotte kan die hulp wat die bure aan die familie Sitman verleen (66-71), gesien word as manifestasie van die supra-individuele bewussyn wat eis dat ‘n harmonieuse verhouding tussen die individu en die kollektiwiteit tot stand gebring word.

Ten spyte van die feit dat daar geen handelende swart personasies is nie, ontbreek dit nie aan tydsgewone passasies oor die “kaffervolk” se leefwyse en ekonomiese posisie nie (38, 43-44). En tog rig die verhaal sy kritiese blik veral op die lae ontwikkeling van die bywoners (bv. 30, 66, 68-69). As ‘n mens dit in verband bring met die opmerkings oor die geaardheid van die “Engelse” (27, 72) of “Jode” (26, 46, 73) dra *Bywoners* klaarblyklik tekens van etniese mobilisasie.

“En waar die verstandige harmonie bestaan, word die geringste voorspoed gewaardeer, word die onvermydelike teenspoed, wat elke boerdery oplewer, maklik om te dra, omdat wedersydse opbeuring nuwe moed gee en kragtige hoop verwek. Waar dit afwesig is, skep

onverskilligheid of moedverlore ‘n ordelose lewe van doelloos rondtrek en ‘n gestadige verslegting.” (28).

Kortom – die mees prominente temas in die plaasroman (soos die verwantskap tussen Afrikaner en natuur, die nadruk op die grond/plaas as bron van betekenis, die teenwoordigheid van nasionaal en/of persoonlik lyding en die onderskeid tussen egte en onegte Afrikaners (vgl. J.M. Coetzee 1988: 82-114; Van Coller 1995: 236-250; Koch 2002: 243-341)) is alles in verskillende vorme en mate reeds in *Bywoners* aanwesig.

Hierdie opsomming van ooreenkomste tussen Van Bruggen se novelle en die plaasromans, wat ‘n mens reeds by die eerste lees raaksien, kan uitgebrei word na ‘n detailanalise (meer nog: ‘n mens kan die groeipunte in sy werke aandui wat eers deur latere outeurs uitgebuit is [5]). Maar van hierdie kwessie, wat algemeen geformuleer kan word as die vraag in watter mate *Bywoners* aan die plaasroman se eienskappe beantwoord, wil ek in hierdie bydrae veral een element ondersoek en op die uitbeelding van die ruimte fokus. In die eerste plek word gekyk na die manier waarop boerewonings voorgestel word, na die ruimtelike lokalisering van huise en opstalle en ook nog na die verankering van hierdie beskrywings in die verhaallyn. Daar word verder gevolglik ingegaan op die uitbeelding van die arbeid en die etniese mobilisasie.

Die groeiende aantal moderne plaasromans maak dit langamerhand moeilik om nog steeds oor die variasies, verwerkings of herskrywings van die ou plaasroman te praat: partykeer wil dit voorkom of daar baie meer herskrywings as oorspronklike tekste is! [6] Die geabstraheerde kenmerke van die ou of historiese [7] plaasroman is in baie gevalle ook nie meer bruikbaar by die klassifikasie en beskrywing van die kontemporêre plaasroman nie. Die moderne ontwikkeling van die Afrikaanse literatuur dwing as ‘t ware ‘n nuwe - en dalk meer produktiewe - benadering tot die plaasnarratief af. Dit het ‘n soort metodologiese noodsaak geword om al minder te praat oor die plaasroman as sodanig en al meer oor die plaas in die roman.

My vraag is dus of die vroeë uitbeelding van die plaashuis in *Bywoners* reeds kenmerke vertoon van die verwerking van hierdie motief in latere plaasromans. Voor ek die ruimtelike en etniese dimensie analiseer, moet ek eers die verhaal binne tydsbestek plaas.

II. *Bywoners* as tydgenootlike verhaal

Bywoners is eintlik ‘n reeks sketse waaraan ‘n mens ‘n ondertitel sou kon gee soos “Sketse van die Afrikaanse buitelewe”, “Tonele uit ons dorp” of liever “Sketse/Tonele van Andries Vry se plaas” want die dekor van die verhaal vorm die plaasgrond van hierdie “eersteklas witman” (23). Oom Andries tree sterk na vore veral in die begin en aan die einde van die storie. Sy figuur span ‘n boog oor hierdie verhaal wat ‘n belangrike omkering op die Afrikaanse platteland toon: die wegtrek van die bywoners en die aanpassings wat die baas op sy boerdery moet invoer, is simbolies vir die aanbreek van die nuwe tyd.

In die begin van die boek beweer Andries Vry dat dit “origheid” is om die werk op sy plaas te moderniseer; hy wil geen “nuwerwetse gedoentes” op sy landerye hê nie: “Ons mense versleg langs die beste masjien, want hulle lywe rus en hulle gedagtes woel.” (24). Die storie begin toe Vry as eienaar van die grootste plaas in die distrik “sy ou lyf lekker uitrus op die breë stoep” (24): hy sit in sy boereleuningstoel en kyk na die landerye (25) en skrik met die tweeloophaelgeweer die swerms vinke af. Vanuit hierdie verhoogde en verhewe posisie van

bykans *Monarch-of-all-I-survey* (vgl. Pratt 1992) is hy selfs in staat om die wedstryd te volg tussen die hawersnyers op sy land (33); hierdie situasie laat 'n mens dink aan 'n leenheer wat na die mededinging van sy onderhoriges kyk. Die plaasbaas in sy hoedanigheid as patriarg is ook iemand wat "oor die vreemde verhoudinge in die lewe" nadink en "oor die onbestendigheid van die mens" wonder (35). Sy boerdery vertoon "'n rustige egaalheid": "Selde is daar verbetering of 'n uitbreiding waar te neem. Alles bly in die ou sleur, volgens die gewoonte, wat sy opvoeding hom geleer het." (23). Dis hierdie "rustige 'lokaliteit'" (Kannemeyer 1965: 1) wat die latere skrywerskap van Van Bruggen sou kenmerk.

Teen die einde van die verhaal - nadat die eerste wêreldoorlog uitbreek het - is hierdie boer "kort van hande" (74) omdat sy bywoners, verlok deur "'n uitlandse gees" (72), die plaas begin verlaat. "Sy hart heg alte vas aan gemeensame lewe, waarin hy as 'n koning was. Hy voel die jare druk en sy ou hart is dood vir die nuwigheid." (75). Hy wat in die ou dae "'n uitsoeksnyer" (33) was, het later lekker met die verkopers van moderne landbougereedskap gesels maar nooit iets gekoop nie (23-24) maar gebruik die handewerk van sy bywoners. (In hedendaagse terminologie sou 'n mens hom op daardie stadium 'n werkverskaffer kon noem.) En nou moet hy by gebrek aan mense 'n snymasjien bestel om op sy hawerlande te kan oes. Meer nog: hy moet in sy ouderdom self werk "soos hy voor die Anglo-Boereoorlog laas gewerk het" (74). Die simbool van die nuwe tye is die dowwe kleur van die leuning van sy groot stoel op die stoep en dit is "asof die troue meubel treur, omdat die groot gestalte so selde nou kom neersak en merkbaar ligter druk" (74-75).

Belangrik vir die interpretasie van die verhaal is die feit dat dit nie net die mense met hulle "onhoubare posisie" (35) as bywoners is wat gedwing word om hul lewensstyl te verander nie. [8] Dit is ook oom Andries wat sy groot boerdery moet aanpas en nie meer op die ou manier kan boer nie. Hy wat na 1902 in staat was "om, in betreklik kort tyd, sy woning en werf van verwoesting se merke reg te dokter" (23), begin na 1914 te sukkel met sy boerdery (74): dis "die wêreld se toomlose ondersteboker-passie" (72). En daar is oor die algemeen wesentlike mentale veranderings in die wedersydse verhouding tussen die Afrikaners onderling want wanneer die wêreldoorlog uitbreek, klim die pryse en het die eiebelang "die gulle gees van vroeër laat verdwyn" (66).

Dat *Bywoners* in baie opsigte 'n tydgenootlike verhaal is, blyk tegelyk duidelik as 'n mens na die vertelde tyd in die teks kyk en dit met die publikasiedatum vergelyk. Die teks is in 1919 kort na die eerste wêreldoorlog geskryf en gepubliseer en later saam met ander verhale en sketse, wat Van Bruggen sedert 1914 laat druk het, gebundel in *Op veld en rande* uit 1920. *Bywoners* presenteer ook die periode omstreeks 1914: kort vóór en ná die uitbreek van die oorlog. Philip John (1991: 117) wys ook op die aktualiteitswaarde van die storie en beklemtoon dit vanweë sy fokus op die arbeid in *Bywoners*:

"Die bywoners wat op Oom Andries Vry se plaas woon, verteenwoordig elkeen 'n sekere vorm van arbeid wat in die laboratorium van die verhaal getoets word aan die behoeftes van die tyd. Die verskillende houdings ten opsigte van arbeid word hiërargies in die verhaal gerangskik."

'n Verdere punt wat gemaak moet word om die storie in tydverband te plaas, hou verband met die gebrek aan idealisering van die verlede tyd. Die eietydse moeilikhede wat Van Bruggen se generasie geken het en waarmee die bywoners gekonfronteer word, projekteer die outeur nie op toeka se tyd toe alles beter gegaan het nie. Reeds in die eerste alinea van die teks is daar sprake dat dit Andries Vry na die Anglo-Boereoorlog nie aan hulp ontbreek het nie "want baie

verarmde boere was maar te begerig om ‘n sitplekkie te kry as bywoner in daardie dae” (23). Onomwonde stel die verteller verder: “omdat oom Andries op soveel plekkies bywoners het, gaan sy werk voorspoedig en gereeld” (24). Dit verander teen die einde van die verhaal “nou die gesukkel in sy boerdery so baie sorg skep” (74).

Indien die leser dus ‘n idealisering van die verlede in *Bywoners* kan waarneem, dan is dit in die eerste plek met betrekking tot Andries Vry wat vroeër geprofiteer het van die verarming na 1902 – “’n stil tyd van besinking na die oorlog se rumoer en sorg” (23). Daar is in *Bywoners* geen hunkering na ’n vervloë tyd en ook so te sê geen idealiserende verwysing na die beter tye in die ou dae nie.

Hiermee hang saam die prentjiesagtigheid van *Bywoners* wat ’n mens kan saamvat in die voorgestelde ondertitels “Sketse” of “Tonele”. André P. Brink (1980: 97) verbind daarmee selfs sy waardeoordeel en skryf: “Die opset bly klein (...) maar die wyse waarop die kleiner dramatiese moment geryg word aan die snoer van die epiese, is meer as net verdienstelik.” ’n Mens moet dit in verband bring met die etimologie van die term ‘idille’ wat oorspronklik ‘n “beeldjie” sou beteken het. [9] Op hierdie idilliese dimensie van die verhaal sal ek nog ingaan. [10]

III. Ruimte van die boerehuise

Oor die skryfkuns van Jochem van Bruggen is daar baie kere gesê dat die ontwikkel van ‘n intrige nie die sterkste kant van sy skrywerskap was nie. A. P. Grové en S. Strydom (1985: 8) merk tereg op dat die mense in *Bywoners* simplisties gesien word en dat ‘n mens hulle byna met ‘n adjektief kan beskryf. Wat Etienne Leroux veertig jaar later in *Sewe day by die Silbersteins* daadwerklik met een enkele woordjie doen, [11] bereik Van Bruggen deur die karakteristieke name: die vanne wat hy aan die mense gee, vertel genoeg oor hulle basiese geaardheid. Die bobaas Andries Vry is die enigste protagonis wat - ten minste aanvanklik - vry is van die daaglikse sorg en wat nie nodig het om self te werk nie. Die arme sukkelaar Cornelis Sitman, “wat sit waar hy sit” (42), ly volgens ander Afrikaners aan ‘n “luisiekte” (31) omdat hy “vyand van alle vaste werk” is (29). Jaap Gouws is een van die groep mense waarvoor die verteller opmerk dat hulle skielik “spontane voornemens [opvat] om die wêreld in te trek” (31); ook Gouws neem gou sy besluit om na die stad te trek. En Willemsen word voorgestel as die belangrikste bywoner wat deur beslistheid en vaste wil gekenmerk word. Hierdie vanne staan dus volledig in die 18de- en die 19de-eeuse literêre tradisie en gee die eerste en sterkste aanduiding van die belangrikste karaktertrekke van die personasies.

Deur die gebruik van die meervoudsvorm in die titel suggereer Van Bruggen dat daar ‘n prentjie van ‘n groep geskets gaan word. Die spektrum van individue waarop gefokus word, is wyer as ‘n mens in ‘n novelle kan verwag. Dis veral deur die aantoon van baie klasseverskille dat ‘n beeld ontstaan van ‘n heterogene gemeenskap: naas die grootboer ook die klein grondbesitters en die huurders met of sonder voldoende kapitaal. [12] Interessant is dat die outeur ‘n direkte verband lê tussen die mense se verskeidenheid en die geboue s’n:

“Daar is baie verskeidenheid in die bywonermaatskappy op Andries Vry se plaas. Hulle opstalle dra die kenmerke van hulle eienskappe; onverskilligheid, tevredenheid, ambisie” (28).

In hierdie oorsig behoort daar by die woning van die plaaseienaar begin te word. Dié huis pas by **Andries Vry** se status en sy posisie as patriarg wat uittroon bo die bywonersgemeenskap:

sy „forse huis met die breë stoep hou wyd die landerye in die oog en daarop wag ‘n sterke boereleuningstoel vir die gesette lyf van Andries Vry” (24). Daar is nie baie beskrywings van die werf, geboue of land nie, maar daar bestaan ook geen twyfel oor waar die sentrum is van die wêreld wat beskryf word nie. Die woning van die plaaseienaar is aan die een kant die spilpunt van die boerdery-aktiwiteit: voor hulle gaan sny, kom die werksmanne in die oggend na die agterhuis en drink hier die koffie wat oom Andries vir hulle aanbied (30-31); aan die ander kant is die plaashuis ook die geestelike sentrum want die “ruime voorhuis” dien as plek waar Vry as ouderling die diens “vir sy gebuurte” hou (23). Hierdie sentrale ligging van die plaashuis word beklemtoon deur die posisie van die bywoners teenoor die ‘koningskraal’ van Andries Vry en deur die duidelike uiterlike verskil tussen sy woning en die omringende boerderye: “Versprei oor die plaas lê hulle klein boerderye. Rousteenmure, ‘n hupdak van gras en ‘n plat agter is hulle wonings (...).” (28).

‘n Goeie beskrywing van die huis met die onmiddellike omgewing gee Van Bruggen in die geval van **Alwyn de Klerk**. Die aandag vir hierdie bywoner spreek vanself as ‘n mens onthou dat hy op sy pa se boerdery opgegroeï het, daarna in die myne gewerk het en hom nou met sy gesin op die plaas wil (her)vestig. Die beskrywing van die grond wat Alwyn en Hendriena de Klerk van oom Andries huur, laat ‘n mens aan ‘n idilliese plek dink: afgeleë, ver van die wêreld, lê ‘n stuk grond omring deur heuwels; daar is ook ‘n fontein en ‘n bergstroompie, en die tortelduif stoot sy “simpele tortellied” uit (37). Hendriena, die stadsvrou, is vanaf die begin “verruk oor die lieflike, stil plek, die baie, baie blomme” (38). Vir die praktiesdenkende Vry lyk die plek minder geskik om te boer: aanvanklik wys hy daarop dat dit “so uit die koers” lê (26), dan noem hy ‘n Engelsman en sy vrou wat die plek die jaar vantevore gehuur het en dit moes opgee (27). De Klerk wat aan die myntering ly, wil oom Andries van die teendeel oortuig en prys “daardie stukkie grond, bo in die rante” aan (25) deur te sê: “die plek geval my. Daar is blomme vir my vrou en die suiwerste lug vir my” (26). En so word die langwerpige kom grond aan die gewese mynwerker verhuur.

Die meeste elemente van die idilliese plek kan ‘n mens hier herken. Rante en heuwels laat ‘n mens aan die Arkadië dink, dws. die bergstreek in die middel van die Peloponnesus wat die dekor van die arkadiese literatuur gevorm het. Fauna (singende voëls), flora (blomryke velde) en akwatiese motiewe (murmelande stroompies) (vgl. Seyffert 1992: 178) is ook tipiese kenmerke van die Middeleeuse paradysidille wat tot clichés ontwikkel het.

Toegerus met die werklike en ingebeelde kennis (38) gaan die egpaar met hul twee kinders hulle op die verre plek vestig. Van wat hulle daar aantref gee Van Bruggen ‘n prentjie wat in latere plaasromans steeds weer sal terugkeer. Dis ‘n beeld van die natuur wat oor die mens en sy werk (huis, werf en plaas) heers: die “ou bewerkte akkers het weer veld geword” (37) en die wapad is begroei en het in ‘n voetpaadjie verander. Uit hierdie wilde groei “steek ‘n bouvallige huisie naby ‘n fontein, so sku uit ‘n wolk van kosmos in ongestoorde bloei en klou gladde akkedisse aan die skurwe mure vol lewendige rus” (37).

Wat De Klerk sien, stem ooreen met die beeld wat die plaasbaas geskets het. Slegs volgens hom was die blomme nie mooi nie want die Engelsman “het die plek vervuil met daardie wilde blomme, rondlopers noem ons hulle, wat nou so vernal groei, of hulle die huisie met geweld wil inneem” (27).

In hierdie prentjie speel die akkedis ‘n belangrike rol as dier wat die verlate en bouvallige huis as ‘t ware in besit geneem het; soos trouens ‘n ander akkedis wat George in *Na die geliefde land* (1972) van Karel Schoeman (1988: 49, 51) op die ruïne van Rietvlei sien. Die bouval

simboliseer die broosheid van menslike inspanning, die verganklikheid van die ruimte wat deur die mens bewoon en toegeëien is en ook nog die onbestendigheid van die mens se bestaan as sodanig (vgl. Koch 2002: 316). Die toekomstige woonplek van die De Klerks word omring deur bossies en behoort eers met die intrek van die mense weer in 'n tuiste omgeskep te word. Hulle sien dit as hulle opdrag en uitdaging – die wilde natuur moet oorwin word want “dit was hulle lewensideaal om eendag te gaan boer” (37).

Maar spoedig verloor die plek sy ideale trekke ook vir die bewoners en voel hulle hier alleen; ook hier skuil die realistiese dimensie van Van Bruggen se werk wat in die Afrikaanse literatuur die wegswaai van die groot historiese onderwerpe markeer (Botha 1987: 9-10). Op dié plek heers “die suiwer eensaamheid” (37) en selfs die getik-tik van die kat se kloutjies oor die vloere maak die indruk dat hulle onderkome ‘n “ongesellige huis” is (38). Hierdie situasie het bepaalde gevolge. Nadat De Klerk hom verseker het dat Cornelies Sitman “messelwerkies en ander reparasies aan die huis sou kan verrig” (39), stem hy in dat Sitman en sy gesin hulle op sy grond kom vestig. Sitman van sy kant bly herhaal dat hy enige ding kan doen “van skoene versool tot ‘n huisie se dak opsit” (39) en dat hy die geskikte persoon is om hand by te sit in die nuwe boerdery.

Wat die gewese mynwerker nie ingesien het nie, is die feit dat daar “geen enkele besigheid [is], wat in verhouding tot sy opbrengs, soveel arbeid eis, as ‘n boerdery nie” (43). Hendriena verander mettertyd van die “lewenslustige vroujie van vroeër in ‘n sentimentele droomster” (45) en daar is nie baie wat hierdie “dromerige vroujie” (67) kan opbeur nie. Sy blyk “geen gebore boerevrou” (44) te wees nie en verwaarloos selfs haar fraai blomtuin (44).

Daar is momente van huislikheid (“In die kombuis langs die es, waarop ‘n gesellige suikerboskoolvuur smeul, is dit nou die beste plek.” (47)), maar oor die algemeen blyk hierdie plek op aarde geen lieflike oord te wees nie. En so het Alwyn se “skone verwagtings (...) nie naby die verwesenliking gekom nie” (44). Dieselfde word oor Driena gekonkludeer wat haar lus vir die boerdery verloor “want min van haar boerevrou-ideale het sy in werklikheid gesien” (44). In die woorde van Bettie Sitman is die De Klerks as stadsmense “mos ander mense as ons (...) hulle natuur is mos heeltemal anderster!” (50, vgl. ook 51 en 52). Uiteindlik trek Alwyn die Klerk dorp toe “nadat die lieflike plek daar in die rante hom amper bankrot gemaak het” (74).

‘n Vergelyking tussen Cornelies Sitman en **Willemse** lewer ‘n goeie voorbeeld van hoe verskillend die bywoners gehuisves is. Terwyl die eerste “die onderpunt” (29) van die bywonergemeenskap vorm en net danksy die goedhartigheid van ander mense sy gesin kan onderhou, is Willemse nie net “die baassnyer van die distrik” nie (33), maar boweal die regterhand van die plaaseienaar. Hy sou ook met gemak vir hom self kon boer. Sy huis en opstal maak dit vir elkeen duidelik: “Daar is sy woning van rooi baksteen met parmantige gewels; gerieflik en netjies binne deur betreklike welvaart. Op sy werf wys kraal en waenhuis, dat Willemse ‘n koning-bywoner is.” (29).

Vir Willemse is oom Andries nie net baas nie maar “ook sy vrind” (29). Selfs hulle vrouens is bevriend (30) en Andries Vry se dogter Siena “is baie gek na outant Grieta en gaan kuier dikwels vir haar” (30). Om hierdie komplekse wedersydse verhouding te beskryf, word die opvallende beeld van geboue gebruik: “onsigbare drade weef ‘n magtige netwerk om sy opstal met oom Andries Vry se woning in te vang” (29). Die verduideliking hiervan word nie net gegee deur die parallelle formulering dat oom Andries van sy kant ook “baie gek” (29) is na Willemse se seun Albert nie, maar veral in die laaste beeld van die verhaal. Dit toon Willemse

wat by Andries Vry op sy breë stoep sit en terwyl hulle na die hawerlande kyk wat op die oes wag, is hulle kinders, Siena en Albert, agter in die huis besig. Albert het vroeër reeds lank hier kom kuier (61) en alles wys daarop dat die verhouding waarskynlik later beseël sal word met die verlowing van die kinders. “Toe die sterk boereseun, blosend van innerlike geluk so op die stoep staan, voel oom Andries ‘n wonderlike lewe in sy ou hart.” (75).

Dit lei na die laaste woorde van die verhaal wat ten spyte van al die negatiewe verwickelinge en die neerdrukkende omstandighede tog ‘n positiewe indruk op die leser behoort te maak: “Oom Andries voel die nuwe lewe in sy ou hart stroom.” (75). Dit lyk asof dit net ‘n kwessie van tyd is voordat Siena en Albert gaan trou. Wat dus in die vooruitsig gestel word, is die versekering van die kontinuïteit van generasies op die plaas.

Die kloof wat gaap tussen Willemse wat ‘n pagter is en **Cornelies Sitman** wat soos ‘n Streuveliaanse *krotwoner* leef en die landproletariaat verteenwoordig, word nie net uit Willemse se besondere verhouding met die plaaseienaar duidelik nie. Die verskil tussen die twee bywoners blyk ook uit die feit dat Willemse “twintig Neelsies in een dag sou kon doodwerk” (42) en dat Sitman bang is vir Willemse (30); wanneer hy in die nag vir outant Grieta, Willemse se vrou, hulp kom vra, klop hy “soetjies” en roep haar op “gedempte” toon (51). Die verskille in sosiale posisie kom ook tot uitdrukking in die verskil tussen hul wonings. “Daar is ‘n uitgeteerde murasie op Andries Vry se plaas, onder ‘n sinkdak, met lutterige vensterluike so klein soos hoenderhokdeurtjies, waarin die armoede broei van Sitman en sy gesin.” (28).

Hierdie behuising pas by Neelsie se mentaliteit: sy kwale vermenigvuldig en hy het nooit lus vir gereelde werk nie (46). Die gevolg is dat Sitman sy eie boerdery op oom Andries se plaas “nie meer [onderhou] nie”, hy is daarvoor “te sleg” (29). Hy leef van knutselwerkies by die plaaseienaar en later by De Klerk. In die omgewing is hy bekend vir sy bedelary by die huise van die baas en ander bywoners want in plaas van om reëlmatig werk te soek, stap hy liever met ‘n kussingsloop of ‘n suikersakkie rond (en stuur later selfs sy kinders uit). Hierdeur het hy die bynaam “meeldiaken” gekry (29, 59, 65).

Later - wanneer Sitman die bywoner van Alwyn de Klerk word (wat op sy beurt Andries Vry se bywoner is) - word daar op De Klerk se gehuurde grond “ ‘n hartbeeshuisie somaar gou-gou opgesit” (41). Die huisie is “sleg opgetrek” (64) en tog het Sitman hom daar “as ‘n koning so vry gevoel” (42). In “vergelyking met hulle vroeër bestaan, in die broeihuisie by Andries Vry” (45) was die verskil aanvanklik groot. Die loon wat Neelsie vir sy hulp gekry het, was klein maar genoeg om “die bywoner-huisgesin ‘n lewe as witmense [te] verskaf en met oorleg selfs ‘n ordentlike lewe.” (55). Sitman bring dit by neef Alwyn selfs so ver dat hy sy eie oes voor sy oë sien. Maar ongelukkig “in plaas van ‘n aanmoediging, was dit vir hom enkel ‘n gerusstelling vir die tydelike en sy kwale het begin te vermenigvuldig, namate hy lusteloser geword het vir die gereelde werk” (45-46). Die situasie herhaal hom dus want ook oom Andries het reeds vroeër vol ergernis oor Sitman gesê - toe hy nie vir die werk opgedaag het nie - dat “ ‘n mens met Sitman geen kleinhuisie kan dek nie.” (31).

Tog is die “hartbeeshuisie op die rante” (62) geen luukse nie. Dis vir elkeen ‘n wonder dat die onderkome die hoë leeftyd van agtien maande bereik het. En De Klerk wat uiteindelik van sy bywoner ontslae wil raak, “het stil berekenings gemaak hoe lank daardie hartbeeshuisie nog sal kan bly staan en hy het party dae, as die wind sterk waai, goeie moed gevat.” (65). Die Sitmantjies slaap “in ‘n hoek op mekaar gekruip, onder ou streepsakke en stukkies afgedankte kombes” (55). Daar is net een stoel en vir die res seepkissies as meubels. Diens as die

voor deur vervul “ ’n kasplank deur, opgehou deur ou skoenleer-skarniere” (56) en ‘n mens moet buk om uit te gaan (71). “Die blote feit dat hy nie heeltemal in die buitelug met sy gesin lewe nie, hou hom tevrede met sy woonplek.” (64).

Sitman wat in baie opsigte ’n voorstudie vir Ampie was, is reeds ’n tipiese Van Bruggen-figuur met sy eie-aardige tussenbestaan, tussen chaos en orde (Botha 1987: 46). Die hele sesde hoofstuk dra die titel “In die Hartbeeshuisie” en speel grotendeels af by die Sitmans op ‘n moment toe die oorlog uitbreek het. Die materiële situasie word erger want al die bywoners probeer vashou aan wat hulle het en daar is net die plaasbaas wat vir Korneels nog “ ’n peuselwerkjie” (66) gee. Uiteindelik begin Sitman sy kos steel want “die oop hoederneste op die argelose boerewerwe was vir hom baie verleidelik” (66). Voor die bywonersgesin - soos die predikant dit uitdruk - lê nou ‘n wêreld van “gebrek en sonde” oop (70). In hierdie uiteinde van die ontaarding veg die materiële agteruitgaan met die geestelike om die voorrang. Die reaksie van ander mense bly nie uit nie en die “kafferkrout” (64) van die Sitmans word besoek deur die plaasbaas en die predikant:

“Van armoede in sy ellendigste openbaring spreek die krot, waarin witmense bestaan in gestadige verslegting. Orals prop die ellende uit die gehawende mure, met stukke goiinglappe - en die yle lagiesdak is ruig-verwaai. Daar binne in die enkele vertrek, wat diens doen as slaapkamer en kombuis, hang ‘n vasgegroeide rooklug, en eenkant beduie ‘n kraak-ou katel van hout, waar die ouers, met hulle nuwe suigeling, en ‘n hoop sakke in die hoek, waar die kinders kan inkruip, as die donker of koue hulle kooi toe ja. ‘n Bot onderworpenheid het ‘n behoefte om te kla in Bettie gebreek en sy sit op ‘n seepkissie en wieg die nuwe babetjie (...).” (64).

Die poging om die Sitmantjies in ‘n weeshuis ‘n opvoeding te gee “soos enige kind van christelike ouers” (66) misluk. In Bettie wat as ‘n ‘Madonna op die seepkissie’ afgeskilder word, ontwaak die vlam van moederliefde ook al begin sy “die skuld voel van versuim” (69): “En in haar taai oë kom trane en haar blik is vol liefde op haar suigling wat sy vasdruk.” (68).

Nadat De Klerk na sy mislukte eksperiment met die boerdery dorp toe getrek het, bly die Sitmans vir ‘n rukkie “alleen in die wye ruimte met ‘n hartbeeshuisie wat inmekaar wou sak” (74) en besluit dan om na die ou plek by Andries Vry terug te keer.

IV. Bywoners as boek van vele wonings: enkele gevolgtrekkings

Die beskrywing van huise speel in *Bywoners* geen prominente maar ook geen onbeduidende rol nie. Die huise is in die eerste plek ‘n moontlikheid wat die outeur vir homself geskep het om die boeregemeenskap te differensieer. [\[13\]](#) Bo die ander troon die plaaseienaar Andries Vry uit. Hy waak soos ‘n patriarg oor die eenvoudige geluk van sy bywoners en as dit nodig is, vermaan hy hulle vaderlik. In teenstelling tot die ander huise is sy huis fors en waarskynlik ook hoër geleë want die breë stoep maak dit moontlik om sy landerye in die oog te hou. Maar oom Andries kyk nie net nie: hy praat met sy mense, is jammer as hulle die plaaslewe los en van “die ou en beproefde” (26) paaie afdwaal, is bereid om grond te verhuur aan die verstedelike Afrikaner wat wil boer en hy help die swakste in die gemeenskap. Verder is daar die bont verskeidenheid van bywoners: van ‘n koning-bywoner tot ‘n ewige sukkelaar. Hulle huise help Van Bruggen om ‘n bepaalde atmosfeer te skep. Daar is ook sekere parallele tussen die skets van huise en die beskryf van mense en hulle houding ten opsigte van werk: daar word oor die algemeen meer ruimte afgestaan aan die moeilike en komplekse gevalle en die wat maklik of vanselfsprekend is, word net fragmentaries met ‘n growwe kwas

weergegee. Omdat die outeur veral op die probleem van die arm bywoners fokus, konsentreer hy op Cornelies Sitman en Alwyn de Klerk, en eers dan maak hy plek vir Jaap Gouws en Willemse. Hierin herken 'n mens die tipiese benadering van Van Bruggen wat dikwels mindere figure skets en belangstelling toon in die pikareske personasies: “die sosiaal uitgewekene, die paria, of die ‘anderste’ “ (Brink 1980: 97).

Na my gevoel is dit net in die geval van die hartbeeshuisie van die “verwaarloosde huisgesin” (74) van die Sitmans dat die outeur dit reggekry het om werklik ‘n stemming binne ‘n ruimte te skep. In ander gevalle is dit veral iets in die nabyheid van die huis wat in die kollig staan; in die afsonderlike gevalle vorm die volgende die belangrikste speelruimte vir die gebeurtenisse: die lieflike omgewing met sy plantegroei (De Klerk), die werf waar gewerskaf word tydens die varkslag (Willemse) of die stoep wat as ‘n uitkykpos dien (Vry). Die soeklig val nadruklik op Sitman en sy huisie. Onder andere gee dit vir my die aanleiding om te sê dat Van Bruggen nie net besig is om die manier waarop bywoners leef, te skets en op die moderniseringsveranderinge te reageer nie, maar ook - en veral - om kritiek uit te spreek op die gedragspatrone van die boere.

Maar die saak is kompleks, omdat die outeur se houding as ambiwalent getipeer kan word. Dit sien ‘n mens by die beskrywing en beoordeling van Jaap Gouws se “join” vir Duits-Oos en die trek van ander bywoners na die oorlog om “ ‘n goewermentstjek” (73) vir hulle gesinne te verkry (73-74). Hulle gedra hulle soos die *werkmannen* in Stijn Streuvels se werk wat na ‘n suikerfabriek *naar de Walen* trek: die gedrag van konkrete karakters word nie deur die verteller goedgepraat nie, maar die ekonomiese noodsaak daarvan word wel erken.

Nog veelseggender is die skok van die leraar wat terugdeins as hy die hartbeeshuisie van die Sitmans binnegaan:

“Hy het armoede gesien van naby en in velerlei vorm, maar die koue feit van ontaarding hier voor hom, maak sy vaardige tong traag om die gewone groet uit te spreek. Sy Afrikanerhart bons met heftige slae. Dis Afrikaners hierdie wat so lewe en dis vir hom so duidelik dat selfrespek lankal die krot verlaat het. Hier moet ‘n Christen met ‘n hand van yster knyp.” (69).

Philip John meen dat die skrywer in hierdie toneel ‘n opvoedkundige oplossing gee. “Uiteindelik word dit tydens ‘n besoek van die dominee duidelik gemaak dat ‘opvoeding’ die enigste uitweg is wat sal verhoed dat ‘onskuldige kindertjies tot misdadigers opgroei’ [p. 66].” (John 1991: 117). Daar is natuurlik genoeg aanleidings om hierdie interpretasie te aanvaar, maar daar is nog iets meer wat ‘n mens verder laat problematiseer.

Die toneel in Sitman se krotwoning laat ‘n mens werklik verder oor die huise dink en interpreteer as net in beperkte argitektoniese terme. Wat mag die bedoeling wees van die beskrywing van die indruk wat ‘n krot op die leraar/dominee maak? Wat is die betekenis van hierdie ruimte en van Van Bruggen se verkenning van die ontaarding van die uitgeboerde boere? Ek stem met John saam dat die outeur in sy literêre teks die opvoeding as oplossing aanbied, maar ek wil wys op die feit dat hy dit nogtans nie heeltemal sal slaag nie.

Ten eerste word die graad van oortuiging verswak of selfs ongedaan gemaak deur die beskrywing van die ontluikende moederliefde van Bettie Sitman. Sy dink nie verder na oor die redenasie van die dominee nie:

“Maar moedertjie, dink aan hulle lewe; daardie kleintjies, wat moet grootword in julle ongekende armoede – en wat sal dan van hulle in die toekoms word? Kan jy die sorg op jou neem?” (70).

Sy wil haar kinders wat God vir haar gegee het nie aan mense afstaan nie:

“En druk die babetjie vas en kyk vol wilde liefde na die onnosele Sitmantjie in haar arms en merk skaars dat die twee somber gedaantes weer in die deur buk om uit te gaan.” (70-71).

Teen hierdie uitbarsting van emosies en egte moederliefde is geen opvoedkundige argumente opgewasse en geen ooredingskuns bekwaam nie – die twee goedbedoelende besoekers verlaat die krot. ‘n Mens kan net tot die gevolgtrekking kom dat Van Bruggen hierdie situasie taamlik ongelukkig vir sy opvoedkundige opset gekomponeer het.

Ten tweede is daar nog ‘n ander gaatjie in sy konsep. Die ontaarding van Sitman word duidelik gemaak wanneer hy hom aan diefstal besondig en word treffend geïllustreer in die toneel waar De Klerk hom met eiers in sy hande betrap.

“Jong! Op die plek trap jy! En as ek jou weer op my werf kry, sal ek jou laat vang soos ‘n slegte Kaffer!” (66).

Dit laat my besin oor die opmerkings van die verteller aangaande die swartmense en hulle ontwikkelingsstadium (43-44). Dit maak - volgens die verteller - selfs lyfstraf noodsaaklik want “Die Kaffer se eerbied vir die boer het verdwyn, omdat die tug belet is, wat ‘n boer vroeër kon uitoefen.” (44). A. P. Grové en S. Strydom (1985: 11) noem dit “die betogende ingryp” en “growwe didaktiese passasies” van die “patroniserende belangstellende” wat “met voordeel uit Van Bruggen se werk” weggelaat kon word maar hierdie dimensie is myns insiens ‘n baie interessante aspek van *Bywoners*. Hoewel dit net ‘n soort uitweiding in die verhaal is, maak dit tog ‘n deel uit van ‘n groter ‘didaktiese’ - of soos John dit wil hê - ‘opvoedkundige’ opset wat nie meer die swartmense insluit nie maar veral op die Afrikaners fokus. [\[14\]](#)

Belangrik vir die onthulling van die ‘didaktiese’ opset van *Bywoners* is om in gedagte te hou dat dit drie vlakke omvat: (i) die beskrywings van situasies en beelde (waar verskillende elemente soos bv. huise ‘n rol speel), (ii) verskillende opinies wat die karakters lug of partykeer in die verbygaan sê [\[15\]](#) en (iii) die verteller se eie direkte ingryp en veralgemenende toeligtings. Nadat ek in die voorafgaande veral op die vlak van beskrywing gewys het, moet ek nou ter afsluiting die aandag op die laaste vlak rig. Omdat Van Bruggen se beskrywing van die wantoestande realisties is maar versag word deur humor en ironie, is daar bygevolg op die eerste vlak geen plek vir die formulering van ‘n konkrete aanklag nie. Dit is moeilik en dalk onmoontlik om hiervoor redes aan te voer of oplossings voor te stel. Die resultaat is dat daar ‘n korrektief toegepas moet word byvoorbeeld in die vorm van ‘n ingryp met ‘n direkte ‘didaktiese’ kommentaar. Party van die kommentare het die vorm van buitengewone uitleg soos die fragment oor die lyfstraf wat die swartmense ‘benodig’ (44), ander weer is verwerk as klein toeligtings sonder dat hulle baie afbreuk doen aan die verteller se teks, soos die volgende:

“Tallose klein kwellings is daar wat hinder en die humeur knyp. Selfgemaakte kruise, omdat voorligting en onderwys hulle nooit die heil en voordeel van ‘n lewe waarin orde en reël alle

las help op lig, geleer het nie. Hulle het huisgesinne, 'n eie boerdery en baie ekstra werkies om te verrig, ook in die palste plaaswerk vir oom Andries.” (30).

Elize Botha (1987: 46) praat in hierdie konteks van 'n getempered realisme wat dit moontlik maak om die intrede van die verteller/outeur met sy sterk maatskaplike bewussyn te sien as 'n 'kunsgreep' waardeur nie net die personasies meer simpatiek voorkom nie maar ook die leser tot nadenke gebring word. Maar 'n mens kan dit ook wyer in die opset plaas wat John (1991: 116-117) “opvoeding as oplossing” noem: 'n teks soos *Bywoners* maak dit duidelik dat die doelgroep van hierdie 'opvoeding' die armblanke of Afrikaner-werker is.

Oor die algemeen gaan dit op alle genoemde vlakke oor die moeilikhede en tegelyk oor die noodsaak om “as 'n witman [te] lewe” (28). Eers dan gaan dit om die Afrikanerdom. Selfs in die geval van Jaap Gouws wat na die myne gaan en later sy mense kom groet voor hy na Duits-Oos vertrek, is daar tekens van etniese mobilisasie. Ook al kom hy aan in 'n volksvreemde gedaante - “gladgeskeer, met rybroek en kamaste en met al die windmaak van sy nuwigheid” (72) - vertel hy dat hy gaan “join” (73) vir Duits-Oos as gevolg van 'n argument met die “sjifbaas” (72): “Ja neef Niklaas, jong! Ek is 'n Afrikaner en ek laat my nie beledig deur 'n Engelsman nie en ek en die 'sjifbaas' is toe aanmekaar!” (72).

Die volgende aanhaling kan dien as 'n ander, dalk beter illustrasie van die etniese mobilisasie in *Bywoners*:

“Behalwe die vernielkrag van die elemente, wat gedurig sy [die boer se] verwagtings beheers, is die wetteloosheid van die natuurlikste werkkrag, wat Suid-Afrika kan lewer, die spook, wat 'n vooruitstrewende boer buite kan rondja. 'n Blanke wat nie pal werk nie, ontaard, maar 'n Kaffer floreer sonder werk.” (43).

Dis een van die formulerings wat in 'n preektoon oorgedra word en wat Schoonees “onletterkundige opmerkings” (1922: 171) noem. Maar dit is ook duidelik dat dit hier om 'n uitlating gaan wat die leser van toe moes voorberei op die ontvangs van die Sitmans se ontaarding twintig bladsye later en dit moes ook voorkom dat hulle wat geen “heidings” (67) is nie maar wat deur die omstandighede gedwing word om soos heidene te lewe, nie met die swartmense gelykgestel word nie. Met ander woorde, die siening van swartmense baken die siening van bywoners af. Maar kry die outeur alles reg wat hy wil?

In die narratologie praat 'n mens van personasies wat in opposisie teenoor mekaar opgebou word: hulle vul mekaar aan omdat een swak is en die ander sterk, die een lui en die ander werksaam, ens. Partykeer kom dit voor dat meer karakters dieselfde eienskappe toon; hulle is dan sinonieme personasies. Die karakterisering van 'n persoon is nie beperk tot wat die teks self aanbied nie, ook die voorkennis van die ontvanger, in hierdie geval die leser, bepaal die waarneming van die wêreld wat in 'n boek voorgestel word. Dit wil voorkom asof die bywoners en die swartmense (wat geen handelende karakters is nie maar darem tog aanwesig is in die boek) in hierdie betekenis sinonieme persoonansies is. (Die verskille wat daar is, ontstaan alleenlik as verskille in kwalifikasies deur funksie wat die karakter vervul.)

Ek wil op die paradoksale feit wys dat, ten spyte van die inspannings van die outeur, die kritiese woorde wat aan die adres van die swartmense gerig word, tot 'n hoë mate van toepassing is op die bywonersgesin Sitman. Neelsie - wanneer dit met hom net 'n bietjie beter gaan sedert hy by De Klerk is - het glad nie lus om te werk nie. Nadat kritiek uitgespreek word op “die Kaffer [wat] Maandae en Dinsdae siek lê” (43) word De Klerk een [sic] bladsy

later kwaad vir Sitman se “gelêery” heeldag by die huis (46). Wanneer De Klerk vir hom vra hoekom hy nie ploeg nie en waarvan hy wil lewe, antwoord Neelsie: “om jou die waarheid te sê, neef Alwyn, ek het nog nie so ver gedink nie” (47). De Klerk wat ‘n “Kaffer” slegs na een week wegjaag omdat die swartman “se begrip van dagwerk op die plaas (...) baie verskil van sy baas se opvatting daarvan” (38), moet later Sitman verdra wat “skaars een volle dag in die week sy plig in die boerdery” vervul (47). Op die meeste plekke wanneer Sitman op die voorgrond tree, is hy altyd besig om “kunsies” te bedink “om tog maar nooit aan die werk te kom nie” (Schoonees 1922: 171). En die hartbeeshuisie word met die verloop van tyd al meer dikwels “krot” (68) en selfs “kaffer-krot” (64) genoem.

Ontleed ‘n mens die boek krities, verrai die teks sigself wanneer Sitman met sy aangeleerde onbeholpenheid baie soos die reeds gekritiseerde “Kaffers” lyk. Die mentaliteit wat Van Bruggen se generasie aan die swartmense toegeskryf het, is kenmerkend van hierdie blanke bywoner. Vandag kan ‘n mens dit beskou as die meerwaarde van die skerp waarnemingsvermoë waarvoor Van Bruggen deur die ou kritici geprys is. Ten spyte van die skerp uitlatings oor die swartmense se vermeende gebrek aan arbeidsetos en die ironies-gemoedelike toon wat die genadelose kritiek op blanke boere versag, bevat die teks vir die tydgenote van die outeur ‘n meedoënlose kyk op die ‘eie mense’. Wat swaar weeg, is die saamvloei van beelde van blankes wat leeglê en swartes wat leeglê; dié beelde hef mekaar tot op ‘n sekere hoogte op. Die leser van vandag kan ook sê dat Van Bruggen sy eie argumente teen die swartmense ontwapen deur Sitman op hierdie spesifieke manier te modelleer of, andersom, dat die waarheid oor die swartmense hier *sub contrario* getoon word dws. as sy eie teenoorgestelde.

Hiervan kan ‘n mens aflei dat die novelle *Bywoners* vir Jochem van Bruggen ‘n soort verkenning van die akute sosiale problematiek was. Ten spyte van die uitlatings van die ouer kritici dat *Bywoners* “in die grond van die saak niks minder ‘n geïdealiseerde beeld van die werklikheid [is] as wat *Teleurgestel* dit was nie” (Grové 1965: 25-26), blyk uit my analise dat dit anders is. Deur in te gaan op die sosiale strata onder die Afrikaners en deur ‘n onderskeid te maak tussen verskillende houdings van die bywoners ten opsigte van die arbeid het Van Bruggen blyke gegee dat hy ‘n sosiale outeur is. In *Bywoners* is reeds baie elemente aanwesig wat later as karakteristieke kenmerke van die Afrikaanse plaasroman sou geld. [\[16\]](#) Dit is vir my duidelik dat die outeur se kritiek op toestande op die platteland nie net kritiek is van die kragte en magte wat buite die Afrikaner se bereik werksaam is nie. Ek stem dus nie saam met die opvatting wat sê dat in Van Bruggen se werk “die eintlike doodsgeware ... dáár buite” lê nie (Grové & Strydom 1985: 8), en neig tot die opinie dat *Bywoners* dit duidelik maak dat die eintlike objek van die opvoeding wat in die skryfhandeling na vore gebring is, die armblanke behoort te wees (John 1991: 117). Die aangehaalde opvatting oor die ander (stad, myne, oorlog, swartmense, Jode e.a.) word konsekwent gebruik om ‘n raamwerk te skep vir die kritiek op die geestesgesteldheid wat eie is aan baie ‘eie mense’.

BIBLIOGRAFIE:

Botha, Elize. 1999. *Jochem van Bruggen (1881-1957)*, [in:] Van Coller 1999: 644-652.

Botha, Elize, 1987. *Prosakroniek*, Tafelberg: Kaapstad.

Böschenstein-Schäfer, Renate. 1967. *Idylle*, Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

- Brink, André P. 1980. *Die Prosa ná 1900* [in:] Lindenberg 1980: 86-159.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*, HAUM-Literêr: Pretoria.
- Coetzee, Ampie. 1990. *Letterkunde & krisis. 'n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner-nasionalisme*, Bramley: Taurus.
- Coetzee, Ampie. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes. Grond en die plaasnarratief sedert 1595*, Pretoria-Kaapstad: Van Schaik – Human & Rousseau.
- Coetzee, J. M. 1988. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven & London: Yale University Press & Johannesburg: Radix.
- Grové, A. P. 1965. *Jochem van Bruggen, die "realis"*, [in:] *Oordeel en vooroordeel. Letterkundige opstelle en kritiek*, Nasou: Kaapstad, p. 23-33.
- Grové, A. P. & S. Strydom. 1985. *Inleiding* [in:] Van Bruggen 1985: 7-19.
- John, Philip. 1991. *Die Afrikaanse prosa, 1918-1926: brandpunt van die geboorte van 'n nuwe bewussyn*, "Literator. Tydskrif vir besondere en vergelykende taal- en literatuurstudie" No. 2 (12), p. 107- 120.
- Kannemeyer, J. C. 1965. *Jochem van Bruggen*, Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde onder redaksie van A.P. Grové, Nommer 8, Nasou: Kaapstad.
- Koch, Jerzy. 2002. *Outsider onder de zijnen: vormen van xenofanie in die Afrikaanse roman*, Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Le Roux, Andre. 1987. *Die plaas is verby. Onderhoud met E. van Heerden*, "Burger" 14.01.1987.
- Lindenberg, E. (red.). 1980. *Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde*, Academica: Pretoria-Kaapstad.
- Lubbe, Hansie & Rialette Wiehahn. 2000. *Die Afrikaanse plaasroman in die twintigste eeu*, "Stilet", jg. XII no 1 (Junie), p. 153-167.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, Routledge: London-New York.
- Roos, Henriette. 1998. *Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu* [in:] Van Coller 1998: 21-117.
- Roux, T. H. le, 1982. *Die dagboek van Louis Trigardt*, J.L. van Schaik: Pretoria.
- Schoeman, Karel. 1988. *Na die geliefde land*, Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoonees, P.C. 1922. *Die prosa van die Twede [sic] Afrikaanse Beweging*, J.H. de Bussy: Pretoria, HAUM: Kaapstad.

Schoonees, P.C. 1937. *Die prosa van die Tweede [sic] Afrikaanse Beweging*, [derde, omgewerkte en vermeerde druk], J.H. de Bussy: Pretoria, HAUM: Kaapstad.

Seyffert, M.C.A. 1992. *Idille* [in:] Cloete 1992: 177-178.

Van Bruggen, Jochem. 1985 [1965¹]. *Drie prosastukke* [bevat: *Bywoners*, *Org Basson*, *Die laaste stadium*], J. L. van Schaik: Pretoria.

Van Coller, H.P. 1995. *Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika*, [in:] H. Ester, A. Van Leuvensteijn (red.) *Afrikaans in een veranderende context. Taalkundige en letterkundige aspecten*, Suid-Afrikaanse Instituut: Amsterdam, p. 236-250.

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

Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 2, J.L. van Schaik: Pretoria.

[1] E. Botha (1999: 645) noem die werk “die novelle-agtige “Bywoners” van sestig bladsye”.

[2] Hulle onderskei in die ontwikkeling van die plaasroman drie periodes: die Afrikaanse gedagte (1920-1956), die internasionale gedagte (1956-1976) en die Afrikagedagte (1976-1994).

[3] Eintlik langer as agtien maande (vgl. p. 64) maar die belangrikste in hierdie geval is die presentasie van ‘n volledige sirkel van jaargetye (vir alle verwysings na en aanhalings uit *Bywoners* word die uitgawe uit 1985 (Van Bruggen 1985) gebruik, in die artikel word daar net die bladsy aangedui).

[4] Soos in die geval van Alwyn de Klerk, die boereseun wat na die kinderjare op ‘n plaas ‘n mynwerker word, dan self gaan boer en hom uiteindlik in die dorp vestig, of in die geval van Jaap Gouws – ‘n bywoner wat deur materiële noodsaak gedryf word om na die myne te gaan, maar dit verlaat en later na die oorlog trek.

[5] Die hawersny-toneel in *Bywoners* kan hier as goeie voorbeeld dien; dit kan teruggevind word in *Die meulenaar* van D.F. Malherbe, *Somer* van C.M. van den Heever, *Boplaas* van Boerneef of *Oestyd* van G.A. Watermeyer (vgl. Kannemeyer 1965: 28).

[6] Die volgende voorbeeld getuig daarvan dat die assosiasies rondom die plaasroman in die jare negentig wesentlik verander het. Terwyl Etienne van Heerden (vgl. Le Roux 1987: 6) aan die einde van die tagtiger jare die term ‘plaasroman’ as etiket vir sy *Toorberg* met oortuiging van die hand gewys het, het Marlene van Niekerk en Eben Venter in 2002 in persoonlike gesprekke met my opgewonde vertel dat hulle besig is met die skryf van moderne plaasromans.

[7] In ‘n vroeëre publikasie (Koch 2002: 282) pleit ek vir die gebruik van die term *historiese plaasroman* met betrekking tot die werke tot 1956 (vgl. ook die periodiseringsvoorstel van Lubbe en Wiehahn 2000).

[8] Toe dit geblyk het dat die regering goed vir die deelname aan die oorlog in Duits-Oos betaal en elke kind 'n toelaag kry “het die blink van die oorlog se verleiding in die karige bywonershuisies kom skyn en het die een na die ander vir Andries Vry kom verlaat” (73). Die nuwe denke oor die werk kom deur Jaap Gouws; hy is die draer van die simptome van die nuwe mentaliteit.

[9] Die kritiek van Renate Böschstein (1967: 2-3) as sou die “Bildchen-Deutung” vir die idille heeltemal foutief wees, is ook kenmerkend vir M.C.A. Seyffert se benadering in Cloete (1992: 177), maar die wortels van hierdie vergissing kan tot die Bisantynse skolastiek teruggevoer word.

[10] Hier is geen plek om oor die idilliese kenmerke van die ouer Afrikaanse literatuur, met name die plaasroman, uit te wei nie. Ek ag dit tog opmerklik dat die Poolse skrywer en teoretikus Kazimierz Brodzinski in 1818 en 1823 betoog het dat die idille (*sielanka, bukolika, idylla*) 'n genre is wat tipies vir die Slawiese volke en veral baie karakteristiek vir die Poolse letterkunde uit die 17de en 18de eeu is. Brodzinski sien in die idille 'n sekere moreel-filosofiese kategorie van “geluk in beperking” wat volgens hom die nasionale gees van die Pole weerspieël. Hierdie gees sou gevorm word deur die veredelende invloed van die werk op die land en van die verdedigingsoorloë wat gevoer is teen barbaarse aanvallers. Daar is sekere raakpunte tussen hierdie siening van die plek van die idille in die Poolse literatuur en die Afrikaanse benadering van die plaasidille.

[11] “De rest van het gezelschap [behalve Henry van Eeden] wordt met de aanspreekformules getypeerd en voor het overige verhaal als platte personages met een dominant kenmerk afgebakend: ‘die *slank Mrs Silberstein*’, ‘die *twee vaal Misses Silberstein*’ en ‘*hertogin*’; in het geval van twee afgewerkte randfiguren ‘*dr. Johns*’ en ‘*regter O’Hara*’ wordt deze afbakening en tevens vervreemding in de hand gewerkt door het steeds weer herhalen van respectievelijk hun titel of functie. Zo wordt de hoedanigheid waarin en het karakter waarmee ze optreden vast omljnd en slechts Jock Silberstein, vader van Salome, ontkomt als enige aan deze afgrenzing.” (Koch 2002: 435).

[12] Die verskeidenheid kon in werklikheid baie groot wees en daar was ook in die verlede oermodelle beskikbaar. In *Clat boek* van Louis Trigardt (vir die eerste keer deur Gustav Preller in 1917 uitgegee) kom Willem Strijdom voor wat die latere bewerker T.H. le Roux (1982: XXXIII) as bywonertipe karakteriseer.

[13] Daar is ook ander elemente wat dieselfde rol vervul byvoorbeeld die houding van boere teenoor die arbeid (John 1991: 117).

[14] In die verhaal word daar eintlik nie tot 'n konfrontasie tussen die blanke en swart boere gekom nie en Van Bruggen - om ewewig te behou - probeer om die saak te besleg deur sy growwe uitval teen die “kafferwerksvolk”. Die naaste kontak tussen die rasse is die swartmense se opmerklike reaksie op die oesfees waarby hulle tog buite die gesigsveld van die leser gehou word. Die beangstigende “kaffergeraas” (48, 49, 54) wat oor die rante te hoor is en in die aand toeneem, word aanvanklik ironies “'n ‘tea meeting’ ” (48) genoem en ten slotte as ‘n “wilde suiprumoer” (49) bestempel. Die swartmense se aanwesigheid agter die rante werp ‘n skadu van ‘swart gevaar’ op Hendriena de Klerk (48-54) en wanneer daar nog ander aaklige naggeluide bykom, soos die skreeu van ‘n uil, kry sy ‘n aanval en val bewusloos neer.

[15] ‘n Tipiese voorbeeld is die vermelding van die Vrouemonument “wat baie van ons geskiedenis vir ons vertel en werd is om te ondersteun” (61) of die verdediging van die myne deur Alwyn de Klerk (wat aan die “myntering” ly!) as werkgeleentheid vir verarmde Afrikaners (26).

[16] Ek gaan nie in op die deels gebrekkige en fragmentariese bewerking hiervan nie wat P.C. Schoonees (1939: 211) saamvat as ‘n gebrek aan “samevattende verhaalplastiek”.

Jerzy Koch en Julia Wysocka: Op weg na welgevonden met emblematische uitrusting

Sewe dae by die Silbersteins gelezen in het kader van het embleem-onderzoek

*The article argues that the research methods specific for historical literary genres may be applied in the interpretation of modern literature. In his analysis of Etienne Leroux's novel *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) from the book *Op weg na Welgevonden* (1970) John Kannemeyer distinguished a number of dual structures and indicated their similarity to the structure of the emblem. Kannemeyer proposed that Leroux consciously exploited the centuries-old European tradition of the emblem, in this way escaping demonstrative didacticism and making the novel more dynamic by the ingenious use of emblematic structure synthesising the visual and the verbal.*

Following Kannemeyer's proposal the authors tried to verify to what extent the series of images which he distinguished with respective commentaries are convergent with the theoretically elaborated concept of the emblem. For this purpose the authors employed B. F. Scholz's analytical model, which emphasises the emblem's elucidating and moralising functions.

*The article concludes that *Sewe dae by die Silbersteins* does not directly refer to nor does it revive the emblematic genre, while on the other hand constant presence and pervasion of the image and its exegesis constitutes the pivot of the novel's structure. The analysis of the relationship between the two equips the novel with the new meaning. In his search for a new mythology which could become a modern description of human condition Leroux followed the creators of emblems from the 16th and 17th centuries, who explained divine revelations and the principles of divine order to their contemporaries.*

1. Probleemstelling

In de laatste twintig jaar tracht men niet alleen de hedendaagse literatuur maar ook moderne filmkunst of reclame met behulp van theorieën te analyseren die op het gebied van het embleem-onderzoek werden ontwikkeld. [1] Literatuurwetenschappers en comparatisten staan over het algemeen positief tegenover de toepassing van de emblematische methoden bij de contemporaine literatuurstudie. Toch is men tot nu toe niet ver gevorderd in de bestudering van de effectieve toepassingmogelijkheden. Dat het onderzoek naar de rol van dit historische genre in het postemblematische tijdperk niet met alle ijver voortgezet wordt, mag verwonderen, want het kan bijzonder stimulerend zijn voor de ontwikkeling van nieuwe interpretatiemogelijkheden indien de moderne literaire teksten benaderd worden vanuit een hun relatie tot oudere literatuurvormen.

Tegelijk ontstaat de indruk dat men al te gauw met het woord 'emblematisch' schermt in publicaties die de mogelijke emblematische inspiratiebronnen of zelfs gehele emblematische structuren in de moderne literaire productie pogen aan te tonen. Precies om die reden is het wenselijk om rekening te houden met de historische kaders waarbinnen het genre als zodanig heeft gefunctioneerd.

De term ‘embleem’ fungeert als (i) een literatuurwetenschappelijk begrip waarmee men een systematische classificatie van teksten beoogt of als (ii) een historische benaming voor een procédé dat door de schrijvers in verschillende situaties wordt toegepast. Hierdoor heeft de term in de loop der eeuwen een reeks varianten moeten dekken. In dit verband rijst de vraag in hoeverre de emblematiek, het bimediale genre van woord en beeld, een abstract verschijnsel is? Kan men bij de tekstanalyse in de twintigste eeuw nog op een verantwoorde manier over de emblematische procédés spreken? Anders gesteld, de onderzoeker moet bewijzen dat er een methodologisch instrumentarium beschikbaar is dat het onderzoek naar de banden tussen hedendaagse teksten en emblematiek ten volle wettigt.

Allereerst zal het nodig zijn om onze aandacht op de specifieke eigenschappen van het embleem te richten. Welke structuren en inhoudelijke kenmerken brengen het embleem tot stand? Hoe kan men het onderscheiden van andere vormen van de *pictura-poesis*-literatuur? [2] Wat zijn de functie en het doel? In deze tekst gaat het ons vooral om de analysemodellen te exciperen die behulpzaam kunnen zijn bij het opsporen en ontleden van emblematische structuren. Ik zal ze vervolgens toetsen aan de roman *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) van Etienne Leroux. Vanwege de visualiserende methode die de schrijver gebruikte, biedt dit boek de gelegenheid bij uitstek om de verschijningsvormen van de al dan niet emblematische patronen in de moderne literatuur te analyseren. Als uitgangspunt voor dit artikel dienen uitspraken van John Kannemeyer (1970: 33-61) in zijn studie *Op weg na Welgevonden*. Deze literatuurhistoricus heeft het gebruik van emblematische technieken als interpretatiemogelijkheid van *Sewe dae by die Silbersteins* geopperd. In het besef dat in de afgelopen decennia het embleemonderzoek aanzienlijke vooruitgang heeft geboekt, maken we dankbaar gebruik van inspirerende inzichten van Kannemeyer en willen geenszins een polemiek achteraf (na dertig jaar!) voeren; het ligt eerder in onze bedoeling om zijn stellingen als oriëntatiepunt voor ons eigen betoog te gebruiken.

2. Het embleem

In de zestiende eeuw heeft het embleem, een bijzondere soort van beeldpoëzie, zijn klassieke driedelige vorm gekregen; conform de etymologie in het Griekse woord *Émblēma* (invoering, ingelegd mozaïkwerk) bestaat het embleem uit opschrift (*motto*), beeld (*pictura*) en onderschrift (*subscriptio*). Dit autonoom genre beleefde vooral in de zeventiende eeuw een grote bloei en als zodanig heeft het een diepgaande invloed uitgeoefend op andere vormen van de zogeheten *pictura-poesis*-literatuur.

Het eerste bestanddeel neemt de vorm aan van een leus, spreekwoord, aforisme of citaat en duidt het thema van het embleem aan. Veel *motto*'s worden aan de bijbel, de antieke literatuur, oude spreekwoordenverzamelingen ontleend, maar soms werden ze door de emblematicus zelf geformuleerd. *Pictura*, de tweede component, is de formele drager van de te onthullen boodschap en is in de regel een prent. Op de afbeelding verschijnen het vaakst planten, dieren, voorwerpen, mensengestalten die bepaalde ideeën verpersoonlijken of bij de mythologische en bijbelse verhalen aansluiten. Het laatste element van de driedelige eenheid, *subscriptio*, geeft de interpretatie van de emblematische stof. [3]

De opbouw van het geheel beantwoordt aan de dubbele werking van het embleem, nl. afbeelden en uitleggen. Alhoewel beide functies in hoofdzaak over *pictura* en *subscriptio* verdeeld liggen, kan elk afzonderlijk element zijn aandeel hebben aan de functie die in wezen een ander moet vervullen. Zo kan het *motto* niet alleen duidend maar tevens beeldbeschrijvend zijn. De *pictura* kan ook bijdragen tot de ontcijfering van wat in de

subscriptio wordt voorgesteld (vgl. Van Gorp 1998: 134). De embleemstof die in de *pictura* wordt afgebeeld, betekent meer dan zij voorstelt: de *res picta* is de *res significans* (Porteman 1977: 39). Daardoor verkrijgt het afgebeelde een nieuwe diepere betekenis. De *pictura* is dus niet zomaar een illustratie bij de *subscriptio* maar precies het beginpunt van de emblematische zingeving. Tegelijkertijd refereert de *subscriptio* ook niet direct naar wat de *pictura* voorstelt.

De emblematische literatuur werd gauw in visueel-literaire ‘propaganda’ toegepast omdat de aantrekkelijkheid en de effectiviteit van opvoedkundige symbolen en discursieve handeling versterkt werd door de wisselwerking tussen twee soorten kunstgrepen die eigen zijn aan letteren en beeldende kunsten. Pedagogisch gezien was het embleem het meest geschikte instrument om op een aantrekkelijke wijze de lezer-kijker over de diepere betekenis van de realiteit voor te lichten: via het zien kwam de lezer-kijker tot inzien.

Het embleem is in die zin een bijzondere communicatievorm. Het onthullen van de boodschap vindt niet plaats op grond van subjectieve emoties of door intuïtief aanvullen door de lezer. Evenmin gaat het om de concretisering van abstracte ideeën of begrippen zoals dit het geval is in de alleenstaande allegorische voorstellingen in de beeldende kunsten.

Het embleem realiseert zijn (vaak) didactisch-moraliserende functie door verwijzingen naar de *mundus symbolicus*. Deze symbolische wereld, in de zin van de middeleeuwse exegese, biedt aan de lezer-kijker een objectief kensysteem om tot de zingeving te komen. De door God geschapen wereld is met de hele flora en fauna een leerboek voor de mens. De recipiënt van het embleem moet vertrouwd zijn met de ontologische vooronderstellingen van de middeleeuwse exegese en moet ze aanvaarden. Voor de rechtvaardiging van de voorgestelde gedragspatroon wordt eveneens een beroep gedaan op de boventijdelijke waarden, traditionele normen en tenslotte de doelmatigheid van het menselijk handelen. Om de lezer tot nabootsing aan te sporen, moet de keuze van de gewenste handeling overtuigend gemotiveerd worden. Deze motivering gebeurt door naar bepaalde feiten en gegevens te verwijzen die zich binnen de ervarings sfeer van de lezer bevinden. Daarom doet het embleem in feite geen uitspraken over de werkelijkheid als zodanig; deze laatste krijgt slechts een tekenwaarde (Porteman 1984).

3. Analysemodel

Na deze korte karakterisering is de veronderstelling aannemelijk dat de selectie van de essentiële kenmerken van het embleem of een sluitende en allesomvattende definitie van het genre uiterst moeilijk is. Legt men het belang van het embleem in zijn structurele en literaire vormkenmerken (analyse van figuratieve middelen en onderlinge relaties tussen de drie delen van het embleem), dan moet men andere aspecten, zoals functie en receptieperspectief, verwaarlozen. Of een bepaalde tekst als emblematisch beschouwd kan worden, hangt dus in hoge mate af van het vertrekpunt van het onderzoek en de daarbij toegepaste criteria. Naast de natuurlijke diversiteit binnen het genre heeft dit tot gevolg dat er altijd een bepaald soort embleem buiten het afgebakende terrein blijft. Zonder verder te veel over de uiteenlopende theoretische opties binnen het embleem-onderzoek uit te weiden willen we wat dieper ingaan op een concreet analysemodel. We hopen daardoor argumenten te vinden om de plaatsing van *Sewe dae by die Silbersteins* in het kader van het embleemonderzoek te rechtvaardigen.

B.F. Scholz (1984: 73-103) heeft een waardevolle poging ondernomen om op systematische wijze verbanden te leggen tussen verschillende moderne opvattingen rondom emblemataliteratuur en de poëtica's van de zeventiende eeuw. Hij onderscheidt vier

analyse-niveaus die bij de bestudering van de emblematische tekst in aanmerking genomen kunnen worden. Op het meest abstracte niveau bevinden zich handelingsnormen alsook bewijsstrategieën die men bij hun rechtvaardiging gebruikt. Op het tweede niveau van de analyse gaat het om de selectie van de karakteristieke talige en visuele middelen: de emblematiek past ze toe om de gedragsnormen aan de lezer-kijker over te brengen. Het derde niveau vormt het receptieperspectief, waar men zich buigt over de wijze waarop de emblematische tekst geconcretiseerd wordt en de recipiënt in een bepaalde richting gestuurd wordt. De eisen van de normatieve poëtica van het embleem komen op het laatste niveau aan de orde.

Het voorgestelde analysemodel dwingt ertoe om een bepaald embleem te zien als een resultante van een reeks selecties of als een uitkomst van varianten die voor elk niveau typisch zijn. Bovendien maakt het mogelijk om te bepalen op welk niveau de meest essentiële kenmerken van een concreet embleem gelocaliseerd zijn. We zullen ons in de analyse van *Sewe dae by die Silbersteins* op de twee eerste niveaus concentreren. Centraal zullen dus staan zowel de stichtende, vormende en verklarende functie van het embleem als verbanden tussen de normen en de beeldtopica die bij hun uitbeelding toegepast is. Deze benadering, die is voorgesteld door Scholz (1981) en andere Duitse onderzoekers, plaatst het emblematisch genre in de traditie van exemplarische rede, waartoe ook fabel, exemplum, parabel en legende behoren. De opzet van het embleem of zijn bedoeling kan nu gezien worden als weergave of presentatie van een moreel wenselijk/correct handelen. Het primaire belang van het embleem ligt in zijn basisbetekenis die Scholz met het begrip ‘maxime’ aanduidt. Volgens hem mag men veronderstellen dat er binnen één denkwereld relatief coherente voorstellingen bestaan waarin men een bepaalde situatie in verband brengt met een bepaalde handeling. Daarbij dient gezegd te worden dat de emblematiek geïnteresseerd is in een dergelijke verhouding tussen doel en handeling die men geenszins als een één-op-één relatie mag opvatten. Met andere woorden, een bepaalde situatie kan opgeroepen worden door middel van verschillende handelingen. En andersom zal een bepaalde handeling op haar beurt de bewerkstelliger kunnen zijn van meer dan één situatie. Het is ook denkbaar dat in het embleem het doel aangewezen en gepreciseerd wordt maar de handeling onbepaald blijft of dat het voorstellen van de handeling niet gepaard gaat met het afbakenen van het doel. Desalniettemin blijft in beide gevallen heel wat speelruimte voor interpretatie over.

4. *Sewe dae by die Silbersteins*

Het verband tussen de opbouw van *Sewe dae by die Silbersteins* en de structuur van traditionele embleembundels lijkt op het eerste gezicht niet evident. Toch impliceert het karakter van de roman een bepaalde methode die eveneens bij de analyse van emblemata van toepassing is. De aandacht kan dan uitgaan naar de structuren binnen de tekst die men kan beschouwen als analoog aan embleemelementen, dit wil zeggen *pictura* en *subscriptio*. In het voetspoor van Kannemeyer (1970: 33-61) willen we beweren dat in de roman beeld en exegese onmiskenbaar voorkomen.

Onder het begrip ‘beeld’ verstaan we een specifieke beeldspraak die overeenkomt met het volgende concept van het embleem:

The allegorical-symbolical potentialities of language are the basis of the emblem and it matters little whether it is picture or word that conveys the object, scene, figure or action. It also follows that this conception of the emblem may be transferred to literature and under

certain circumstances it is not only legitimate, it may also be necessary to recognize 'emblematic' structures in literature (Daly 1979:19-20).

Tegelijkertijd heeft nauwkeurige lectuur van deze tekst ons genoopt na te gaan in hoeverre het samenspel van beeld (voorstellingen/beschrijvingen van bepaalde situaties, personen/gestalten) en zijn exegese (meestal gesprekken en uitlatingen van personages) belangrijk kunnen zijn voor de tekst. Er rijst natuurlijk de vraag of er tot een nieuwe interpretatie van de roman bijgedragen kan worden. We vroegen ons bijvoorbeeld af of het beeld en zijn verklaring zich in alle door John Kannemeyer voorgestelde gevallen als – in de emblematische zin des woord – complementaire elementen verhouden. Bij het opsporen van de emblematische procédés bij Leroux was het voor ons eveneens van essentieel belang om te toetsen of een analysemethode uitgewerkt kan worden voor het onderzoek van andere moderne teksten.

In de bovengenoemde studie ontdekt Kannemeyer in *Sewe dae by die Silbersteins* talrijke structuren die hem aan het emblematische concept doen denken. Hij heeft het over

die verhouding tussen beeld en eksegese wat 'n basiese patroon dwarsdeur die hele roman is en waarmee Leroux, literêr-histories gesien, op 'n *besondere* wyse by die tradisie van de emblematische literatuur aansluit en die moontlikhede daarvan verder uitbou (Kannemeyer 1970: 38). [\[4\]](#)

Kannemeyer bespreek op vernuftige wijze de door hem geabstraheerde tweedelige structuren die met het oog op hun morele lading tot een semantische eenheid gesynthetiseerd kunnen worden. Hij doet een beroep op de exegetische traditie waarin de emblematiek wortelt om aan te tonen dat het bezwaar van de kritiek dat de roman een moraliserende inslag vertoont geen gewicht heeft (vgl. Koch 1998; 2002: 420-422).

Om zulke bezwaren van de kritiek te contextualiseren, is het noodzakelijk even terug te blikken op de toenmalige literaire situatie in Zuid-Afrika. Leroux behoort tot de *Sestiger*-generatie die de Afrikaanse literatuur grondig heeft veranderd. De radicale ommekeer die de vernieuwers met zich meebrachten, ging onder andere gepaard met het aan kant zetten – zoals men aanvankelijk dacht – van de oude literaire vormen die sterk didactisch geprofileerd waren. Uit de hernieuwde populariteit van de zogeheten 'plaasroman' in de hedendaagse Afrikaanse literatuur (deze moderne belangstelling voor de verwerking van de plaasroman gaat vooral op *Sewe dae by die Silbersteins* terug), blijkt dat het niet om een totale verwerping maar eerder om herschrijving van genres en subgenres ging.

Juist door een beroep te doen op de traditionele conventies en procédés die typisch voor het embleem als historisch genre zijn, trachte Kannemeyer moralistisch geladen fragmenten van de roman te verklaren. Op die manier wilde hij eveneens laten zien dat de didactische strekking niet in de huidige betekenis begrepen kan worden en dat men ze esthetisch kan verantwoorden door de structuur van de roman gedetailleerd te analyseren. Maar hij ging een stap verder door te beweren dat "die *osmose* tussen beeld en betoog by Leroux veel vloeiender word as wat dit in die sewentiende-eeuwse poësie die geval is, onder meer omdat die twee komponente van die emblema nie so presies op mekaar aangewys word nie" (Kannemeyer 1970: 41). Kannemeyer stelde zelfs onomwonden dat de auteur "in baie opsigte 'n vernuwing bring in die tradisionele emblematische literatuur" (1970: 39). In dit geval ziet Kannemeyer de vernieuwende rol van de Afrikaanse schrijver niet alleen in het kader van het optreden van de *Sestigers*, maar ook op het gebied van de emblematiek. Hij stelt vast dat bij Leroux het beeld

en het betoog minder van elkaar afhankelijk zijn dan in het ouder soort emblematiek. Volgens hem gebeurt dit in eerste instantie door af te wijken van de traditionele volgorde van het beeld en zijn verklaring. Deze veronderstelling dwingt hem vervolgens ertoe om de tweedelige structuren uit de roman te abstraheren en in drie groepen te verdelen. Allereerst wijst Kannemeyer op de constructies die Leroux aanwendt en “waarmee hy die sterkste aansluit by die sewentiende-eeuse emblematek”; het beeld wordt daarin “haas onmiddellik, feitlik by wyse van ’n kortsluiting” door de exegese opgevolgd en verheldert “ ’n bepaalde toneel onmiddellik” (Kannemeyer 1970: 39). Maar hij voegt er tegelijk aan toe dat in de voorgestelde voorbeelden “beeld en betoog te presies en resepmatig op mekaar afgestem raak, ’n te groot verwantskap toon wat tot ’n stereotiepe verbinding kan lei” (1970: 41).

De tweede groep bevat structuren waarin de exegese (met name uitlatingen van Jock Silberstein) aan het beeld voorafgaan. Op die manier vervullen theoretische overwegingen die tijdens de ochtendwandelingen uitgesproken worden een “motoriese funksie” en vinden pas later gedurende de nachtelijke feesten hun visualisering. Daardoor ontstaat een spanning tussen de afzonderlijke delen van het hoofdstuk. Een variant van deze constructies vormen structuren waarin de exegese (alweer Jock’s monologen) “funsioneer as die voorspel tot heelwat ander situaties wat eers later in die roman plaasvind” (Kannemeyer 1970: 42). Dit heeft tot gevolg dat de verbinding exegese-beeld buiten het kader van één hoofdstuk reikt.

In de laatste groep plaatst Kannemeyer voorbeelden waarin meer dan één beeld met de uitleg samengaat. Volgens hem slaagt Leroux erin -dankzij de toepassing van dit procédé- om de emblematische vorm innovatief uit te bouwen.

We willen nu even stilstaan bij enkele door Kannemeyer besproken voorbeelden en aandacht schenken aan de manier waarop ze gerangschikt worden.

Tot de eerste groep wordt onder andere de uitspraak over melaatsheid gerekend: tijdens het avondfeest beroept dr. Johns zich op de middeleeuwse Joodse filosoof Mozes Maimonides die in deze ziekte straf voor belastering zag. De witte kleur die bij de beschrijving van de gasten voorkomt, associeert men met deze ziekte. De manier waarop de gasten worden uitgebeeld en de uitlating over de melaatsheid die “die hele wêreld [...] met die onreinheid” (20) kan aantasten, verhouden zich op dezelfde wijze tot elkaar als *pictura* en *subscriptio*. [5] Ze vullen elkaar aan en becommentariëren elkaar. Zonder opmerking van rechter O’Hara zou de beschrijving in de daaropvolgende passages betekenisloos blijven.

Op dezelfde manier fungeert het beeld van het gemaskerd bal van de kunstenaars waarin de losbandigheid en dierlijkheid (gesymboliseerd in de verkleeding van de deelnemers) in het oog springt. De commentaar van de verteller na de zwempartij luidt: “Dis ’n tweede sondvloed, belig deur spreiligte” (40). In dit geval gaat de verwijzing naar de bijbel gepaard met de eveneens negatieve veroordeling van de levenswijze van de aanwezige gasten.

Een gelijksoortige verhouding tussen het beeldvormende toneel en zijn verklaring is te vinden in het vierde hoofdstuk waarin de multiraciale bijeenkomst beschreven wordt. Deze keer gaat het ook om de morele boodschap. Die ontstaat aan de ene kant door de samenstelling van het beeld van de glimlachende mensen met de tanden die aan “grafstene van seks, godsdiens en goede wil” (69) doen denken en die de “steriele wêreld van groeps liefde” (72) representeren en, aan de andere kant, de opmerking van dr. Johns over het “lied van Geestelijke Herbewapening” dat iedereen “in sy eie taal” zingt (70). Hierdoor wordt het idee bekritiseerd van de volledige integratie die als een nieuwe universaliserende heilsorde de oude vervangt;

dit nieuwe allesomvattende oecumenisme zou door de “afwesigheid van nasionalisme en die eenheid van cultuur en geloof” bereikt kunnen worden. (70).

In alle genoemde voorbeelden wordt het niveau van de analyse van de gedragsnormen naar voren gehaald, hetgeen het minst specifieke is bij de emblemanalyse. Van de embleemtypische manier van uitbeelden kan op dit moment nog moeilijk sprake zijn, want pas wanneer er een nauw verband bestaat tussen de soorten normen en de bij het uitbeelden ervan gekozen topica hebben we te maken met emblemen die gericht zijn op het bereiken van een didactisch effect. Bij Leroux gebeurt ook dit en wel door de onjuistheid van een bepaald gedrag te bekritisieren waarbij bijbelse verwijzingen aan bod komen die verbandhouden met straf, dood en verval. Deze dienen op hun beurt als leveranciers van beeldtopica (zondvloed, melaatsheid, grafsteen) die het meest geschikt zijn voor de rechtvaardiging van de door de schrijver beoogde normen. Alle boven voorgestelde constructies kan men emblemen noemen maar niet zoals het Kannemeyer beweert omdat de verklaring onmiddellijk na of voor het beeldend tafereel voorkomt. We kunnen ze als emblematische structuren beschouwen omdat de exegese zich telkens op een ander, als het ware hoger, niveau bevindt en daardoor een normerende functie vervult: pas op dat niveau wordt de lezer de achterliggende les bijgebracht. De commentaar houdt nooit een direct verband met het handelingsverloop en vormt daardoor niet een expliciete verklaring van een concreet tafereel maar verkrijgt een meer universele generaliserende dimensie.

Op dit moment is het tevens wenselijk te signaleren wat Kannemeyer onder de term ‘didactisch’ wil verstaan. Het blijkt dat hij ‘didactisch’ met ‘lerend’, ‘stichtend’ ofwel ‘ethisch’ vereenzelvigt. Zonder twijfel sloten de beoefenaars van het emblematische genre aan bij de lange literaire traditie waarbinnen men het nuttige en het aangename trachtte te paren. In de loop van de zeventiende eeuw werden embleemboeken echter steeds meer een richtsnoer voor het christelijke gezin en het maatschappelijke of religieuze leven. Dit verschijnsel deed de embleembundels tot een buitengewoon populair genre uitgroeien. Aangezien de embleembundels bij de visuele onderwijsmethoden van bijvoorbeeld de jezuïten pasten, kreeg het genre in die tijd een overwegend religieus karakter. Op die manier boden emblemen een soort handleiding aan de mens op zijn weg naar het eeuwige leven en zorgden voor de morele ontplooiing van het individu. Qua intentie en doelstelling maakte de emblematiek tot op zekere hoogte deel uit van de brede stroming moraliserende literatuur maar haar stichtende functie mag men geenzins als de enige zien. Emblemen werden tegelijk aangewend als toegepaste kunst in de versiering van de architectuur, tuinen, feest- en theaterdecoraties. Ze dienden ook als stof voor geleerde of galante conversatie in de intellectuele kringen. Tenslotte boden embleembundels een objectief kensysteem dat de lezer/kijker een bepaalde wereldinterpretatie gaf en van een concrete beschouwing van de wereld voorzag. Conform deze inzichten willen we in tegenstelling tot Kannemeyer de functie van de emblematiek niet tot één aspect, namelijk moralisatie, beperkt zien; historisch bekeken lijkt dit volgens ons onjuist. Anders zouden alle overige tweedelige structuren in *Sewe dae by die Silbersteins*, die een dergelijk nauw afgebakend doel missen, niet als emblematisch beschouwd kunnen worden. Om daaraan te ontkomen spreekt Kannemeyer van afwijking of van uitbouw van het emblematische genre terwijl de door Leroux gebruikte structuren eerder op de realisatie en de voortzetting van de traditie neerkomen.

Zoals aangetoond kan de rol van de commentaren van dr. Johns, rechter O’Hara en Jock Silberstein niet worden gereduceerd tot de moraliserende functie. In enkele gevallen (die tot de tweede categorie van emblemen behoren) praat Jock tijdens de ochtendwandeling over problemen die in de loop van de nachtelijke evenementen hun visualisering vinden. In die zin

vervullen zijn woorden een belangrijke structurerende functie omdat het beeld niet onmiddellijk op de exegese volgt maar later, weliswaar altijd in hetzelfde hoofdstuk, wordt geplaatst. Op die manier ontstaat een spanning tussen de twee delen van het hoofdstuk. De verhouding tussen het betoog en zijn illustratie heeft tot doel om aan de opbouw van het hoofdstuk een zekere polariteit te verlenen. Het enige verschil tussen Leroux en de zeventiende-eeuwse emblematiek bestaat daarin dat de verklaring (*subscriptio*) aan het beeld (*pictura*) voorafgaat. Maar dit procédé is geen reden om het bestaan van de emblematische structuur te ontkennen want een soortgelijke volgorde van de embleemelementen is te vinden in veel zeventiende-eeuwse poëzie. De volgorde van de embleembestanddelen is in wezen voor de zingeving van het embleem van geen belang. De concretisering van de emblematische tekst gebeurt immers op grond van de door de lezer/kijker ontdekte overeenkomsten tussen beeld en tekst. De omgekeerde volgorde van emblematische constructies heeft tot gevolg dat ze in mindere mate een verklarende functie hebben; deze emblemen horen eerder thuis waar een meer kryptische verhouding naar voren komt. Hieronder bespreken we cursorisch enkele voorbeelden.

Op de tweede ochtend beweert Jock: “ons belangstelling is nie meer in die enkeling” maar in “die anonieme mensheid” waardoor “die gemeenskapelike masker” de plaats van “die persona” (30) inneemt. Deze vaststelling wordt bevestigd door het avondtoneel van verkleedpartij waaraan naakte kunstenaars alleen met dierenkoppen op hun hoofden deelnemen.

Op dezelfde manier kan de aanmoediging tot het geluidloze protest tegen God (44-45), dat Jock op de derde avond in de “kamer van afsondering” aantekent, in verband gebracht worden met het avondtoneel wanneer Brutus voorgesteld wordt als triomf van de genetische techniek over de natuur. Het geluidloze protest van het dier en de biecht van Henry en Jock wiens stem in het oorverdovend lawaai verdwijnt, vormen parallelle tonelen. De boeren daarentegen met hun aanbidding voor Brutus doen denken aan de verering van het Bijbelse gouden kalf door het uitverkoren volk die zijn Schepper verloochent (55-59).

Op de vierde ochtend tijdens het bezoek aan de wijnfabriek praat Jock over “volkome apartheid” die “nader aan die gees van die tyd” is “as wat die mens dink” en hij poneert de stelling: “Dis ’n individuele bydrae tot die geheel, ’n bewaring van die onderliggende identiteit ter bereiking van die algemene doel” (62). Deze bewering staat in nauw verband met het beeld van de multiraciale bijeenkomst die onverwachts in chaos eindigt. Jock’s woorden functioneren hier als ironisch vooraf-commentaar bij de poging van de mensen om een volledige integratie als een nieuwe heilsorde te laten doen gelden.

Bij de analyse van de emblematische verhouding tussen *pictura* en *subscriptio* binnen één hoofdstuk kan men de functie van de titels niet uit het oog verliezen. De titels van de hoofdstukken kunnen als *motto*’s fungeren. Op die manier kunnen we in *Sewe dae by die Silbersteins* ook de driedelige emblematische structuren aantonen. Ze dragen nog in grotere mate dan de bovengenoemde voorbeelden bij tot de hechtheid van het afzonderlijke hoofdstuk. De titels noemen de gebeurtenissen die later plaatsvinden, zoals dit het geval is met ‘Kaperjolle van die kunstenaars’ en ‘Ballet van die boere’. Ook hier hebben we te maken met de differentiatie, bijvoorbeeld de titels van het vierde, zesde en zevende hoofdstuk ‘Fuga van geestelike herbewapening, apartheid en beplanning’, ‘Walpurgisnacht’ en ‘Die koms van Salome’ geven op meer impliciete manier aan waarover het volgende hoofdstuk handelt. De drie laatste titels zinspelen alleen op de gebeurtenissen van de komende avonden. Desalniettemin voldoen ze ook in deze hoedanigheid aan een van de cruciale regels van de

meeste emblematische theorieën dat het motto nooit direct refereert aan wat het beeld voorstelt. Tot op zekere hoogte kan men de gehele genoemde hoofdstukken als emblemen op zichzelf op te vatten: de titel (*motto*) wordt door de theoretische redenering van Jock (*subscriptio*) gevolgd, die later op de avond beeldend wordt weergegeven (*pictura*).

Om even naar de laatste door Kannemeyer afgebakende groep emblematische constructies terug te keren, grijpen we naar het voorbeeld uit het laatste hoofdstuk. Op de zevende ochtend maakt Henry een tocht door het landgoed met als doel om “die vyand leer ken” en “die skutkleur kan onderskei, die moms-kerm kan peil” (114). Deze keer, in tegenstelling tot de vroegere voorbeelden, fungeren zinnen waarmee hij zichzelf aanspreekt [6] als exegese voor een reeks beelden die later in het hoofdstuk opduiken. De taak waarmee hij zichzelf belast, kan echter niet worden vervuld. Alhoewel hij zijn onschuld verloor en de vrees leerde kennen, is hij nog steeds niet in staat om onderscheid te maken tussen goed en kwaad. Alle situaties en gebeurtenissen die Henry tijdens zijn eenzame wandeling door het landgoed ervaart, alle huwelijks-geschenken die hij ontvangt, kunnen afwisselend als voorbeelden van goed of kwaad worden ontcijferd. De slang die hij doodmaakt, kan een cobra zijn “uiters snel en giftig” (116) of “mol-slang [...] ’n onskadelike, goeie dier wat rotte en ander ongedierte uitroei” (115); het nummer op een stuk papier dat Henry op zijn nieuwe trui vindt (cadeau van de oude vrou en haar kleindochter) kan het nummer van de hoer of het nummer van de wol zijn (116,118); de kleurlingvrou die tegenover Henry onderdanig doet en tegelijkertijd op een heks lijkt, geeft een geschenk aan hem terwijl ze eerder op een beloning wacht, e.d.m. (116-117).

De dualiteit van de bovengenoemde dingen en situaties verwijst naar de traditie van de middeleeuwse symboliek waarin elk element in de natuur *in bonam* of *malam partem* geïnterpreteerd wordt en waarop de emblematiek grotendeels steunt. In dit geval wordt echter de didactische (verklarende) bedoeling ondermijnd omdat het doel weliswaar genoemd wordt maar de handeling onbestemd blijft; om de nieuwe volmaakte mens te worden moet Henry “die katarsis van die geheel ondergaan, die versoening van chaos en orde begryp” (64), maar hij weet nog steeds niet hoe dat verwezenlijkt kan worden. Dit betekent dat Henry verder niet in staat is om waardeoordelen te vellen.

De problematiek van goed en kwaad staat niet alleen centraal in het laatste hoofdstuk maar is een steeds terugkerend motief in de hele roman. Inwijding van Henry in de kennis van goed en kwaad gebeurt van het begin af op twee manieren: door het luisteren naar de filosofisch-theologische discussies van rechter O’Hara en dr. Johns, maar ook naar de verklaringen van Jock, of door de deelname aan de ceremonie-achtige activiteiten tijdens de verschillende feesten, door de seksuele initiatie, en last but not least door de confrontatie met de opstand van zwarten. Beide geleerde heren en Jock vertegenwoordigen de tegenovergestelde opvattingen betreffende de aard van goed en kwaad. Jock blijkt een aanhanger van de manicheïsche leer die het kwaad als tegenwicht en balans voor de goedheid van Christus verkondigde; Satan stelt hij als “skadukant van God” (85). Dr. Johns en rechter O’Hara verdedigden de stelling dat de kwaad als *privatio boni* beschouwd moet worden; in hun talrijke uitlatingen doen ze voortdurend beroep op de waarheden en beweringen afkomstig van de scholastische traditie (34-36; 50-51). De rol van de drie personages houdt in dat ze de geestelijke gidsen voor de onkundige en onschuldige Henry zijn maar in de finale blijkt dat ze er niet in zijn geslaagd om de jonge man kennis over goed en kwaad bij te brengen.

Bij nader toezien mag men veronderstellen dat het initiatieproces van een onwetend en ongevormd mens (dat in wezen als zelfverkenning geïnterpreteerd kan worden) het centrale

thema van de hele roman is en reeds op de eerste pagina op een zeer impliciete manier gesuggereerd wordt. De ingangspoort van het landgoed van Silbersteins, dat de ruimte van Henry's innerlijk groeiproces uitmaakt, steunt op "twee enorme, witgeverfde pilare" (13). Volgens Kannemeyer kunnen deze architectonische elementen geïnterpreteerd worden als de kabbalistische pilaren Boaz en Jachin die de paradox van goed en kwaad vertegenwoordigen (1970: 95). Op deze subtiele en beeldende wijze wordt de problematiek van het naast elkaar bestaan van goed en kwaad geïntroduceerd; in de loop van het verhaal wordt dit op verschillende manieren verwoordt. Het voorerf van Welgevonden samen met de façade van het herenhuis worden op de eerste bladzijden van het boek als *locus amoenus* (bekoorlijk, liefelijk oord) beschreven. In het slothoofdstuk daarentegen verandert de ruimte conform de verruimde horizon van Henry. Tijdens zijn ochtendwandeling verkent hij (voor de eerste keer zonder Jock als gids) de achterkant van het landgoed. Alles wat hij ziet en beleeft heeft ten opzichte van het begin van de roman en de daaropvolgende gebeurtenissen een sluitende waarde. Vanuit deze optiek is het denkbaar om de expositie en de latere hoofdstukken aan de ene kant en het afsluitende gedeelte aan de andere kant in termen van de verhouding tussen *picura-subscriptio* te zien. Met andere woorden, alles wat het hoofdpersonage als passieve buitenstaander in de eerste zes stukken meemaakt, leidt tot de actieve (zelfstandige) confrontatie met de chaos en het afwijzen van het valse beeld van de werkelijkheid aan het einde.

We kunnen dus constateren dat Leroux in *Sewe dae by die Silbersteins* weliswaar van de emblematische constructies gebruik maakt maar dat de gedragsnormen in zijn emblemen niet aan de middeleeuwse *mundus symbolicus* of traditionele 'onaantastbare' normen kunnen worden gerelateerd. Het idee van een door God geschapen wereld die een leerstoel voor de mens is, blijkt onhoudbaar te zijn. De topica die in veel beelden te voorschijn komen, verwijzen naar verschillende bronnen (de bijbel, de scholastiek, de alchemie en gnosticisme, antieke wereld) waaruit ook de zestiende- en zeventiende-eeuwse emblematici op zoek naar de rechtvaardiging van de handelingsnormen putten. In het geval van Leroux rijst de vraag of een dergelijk teruggrijpen naar de *mundus symbolicus*, überhaupt mogelijk is sedert de wereld niet langer als *creatio* wordt beschouwd maar als *res extensa*. Het antwoord moet negatief zijn omdat in de moderne wereld "God die Groot Onbewuste" (105) en "die duiwel ook anoniem" is (81). Deze bewering vindt zijn belichaming in Jocks woorden dat 'n nuwe lewegewende simbole vir ou waarhede gevind moet word" (99). Tegenwoordig moet er bij het rechtvaardigen van de waarden gezocht worden naar alternatieve normenstelsels die met de leefwereld van de moderne lezer overeenstemmen.

Deze analyse in termen van emblematische structuren betekent, zoals boven aangetoond is, het onderdompelen van *Sewe dae by die Silbersteins* in de oude Europese literaire traditie maar tegelijk ook in de universele culturele traditie. Zoals uit het volgende voorbeeld zal blijken, strekt een dergelijke interpretatiehandeling immers veel verder. Als een goede illustratie van waartoe de ontleding in het emblematische kader kan leiden, kan het eerste hoofdstuk dienen. De beschrijving van de eerste avond (afdeling II, III en IV van het eerste hoofdstuk, 17-25) focust op het vrolijke gedrag van de mensen: mannen proeven brandewijn, meisjes giechelen, gasten zijn "ontspanne" (17), "dans en klets" (21). In "die getransformeerde voorkamer" (17) krioelt het van de uitgenodigde "rykes". In "die gedrang" (17) heerst "die dronk-beskaafde gedruis" (23) dat "heelwat luidrugtiger" (18) wordt en tegen het einde "word die partytjie doller" (24). De gezelligheid die deze "bewegende mensheid" (17) vervult, komt voort uit de ervaring van de aangename dingen in het leven. Onder de gasten zijn veel mensen die "sukses in hulle onderskeie beroepe behaal het" (19) want zoals Jock Silberstein zegt "so is hulle almal, my vriende hier, goed in hulle vak en ryk daarby"

(18). De gesprekke gaan “oor waterskaats, tuna-vis, krieket” (17), “die aangename partytjie, die sjarmante gaste, die interessante leefwyse van die Silbersteins” (22-23). Henry word geadviseer oor goudaandelen en paarden en word deur bekenden en onbekenden voorzien van lysen winkels waar hy “die beste visgereedskap, motorbote en paddamantoerusting kan kry” (24).

Die ironiese en satiriese toon van sommige formuleringe beklemtoon nie alleen die ongedwongenheid en die speelsheid van die hele situasie. Dit gaan ook om die wyse waarop kritiek word uitgeoefend op snobisme en aanstellerigheid van 'n aantal figure wat onder rike, bekrompen en vulgaire filistyne geen uitsondering vorm. Die fees is georganiseer met 'n dubbel oogmerk. Beide word deur die gasheer Jock Silberstein genoem: publieklik verklaar hy dat Henry en sy toekomstige lewensgenote Salome hulle moet verstaan van hulle vriende (24), maar in 'n vertroulik gesprek sê hy teen sy aanstaande skoonsoon: “Ek sien jy moet ontslae raak van sekere gevestigde idees. (...) Dis jou eerste les. Jy moet gewoon raak aan rykdom en die rykes.” (19).

En tog word die hele scène in wezen nie rondom sosiale aktiwiteite opgebou; se word net gebruik as 'n onontbeerlik kontrastkader vir die doodsgedachte omdat se allemaal rijk of arm sal doodgaan. Die dood, die ondergang en die verval is die autentieke weefsel van hierdie tekstfragment. Die aanloop daartoe vorm drie cruciale tonele op bladsy agttien.

Die begin van die verduideliking van die Henry gedurende die gesprek oor kunst is:

Ek volg die betoog nie goed hier: verduideliking, toneel, fase: die terme sluit nie by mekaar aan. SH

Iemand verduidelik vir hom die simboliek van die orgidee op die trap, die vars druppel water, die vergane tooisels en die sigaretstompies. Plesier is selfs korter as die lewe van 'n geplukte blom, die bestaan van 'n druppel water. (18).

Die tweede toneel is die beskrywing van die ochtendwandeling van Salome met Henry van “'n van die vaal Misses Silberstein” kryg: sy toekomstige vrou [SH????]

hou van blomme en die veld. Vroeg in die oggend, as die dauw nog op die gras lê, dan wandel sy in 'n ligte rok soos 'n nimf oor die vlei. Sy is lief vir diere en sing soos 'n nagtegaal. Sy is fyn en skugter soos 'n wildsdiertjie. Praat te hard met haar, en sy is weg op die oggendwind. (18).

Die derde fase markeer Henry's gedachte:

hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie. Hy probeer hard, maar hy self is altyd teenwoordig: hy sien sy eie lyk, die graf, die verdwaasde familie en hy kry 'n besef van tyd wat verbygaan. Hy probeer hom voorstel hoe dit sal voel om in die hemel te kom. 'n Genadevolle staat van perfekte harmonie. Dan dink hy daaraan hoe bedroë mens moet voel as hy in die ekstremis van jou oë toemaak, wag en niks gebeur nie. Beide begrippe is moeilik, té veel vir hom op hierdie oomblik, en hy keer terug tot die lewende wat heelwat luidrugtiger geword het. (18).

In die eerste tafereel word in die stampvolle pronkkamer enkele elemente geselekteer: orchideeblom, waterdruppels gesprenkeld oor vloer of 'n ander oppervlak, dekorasie in die

zaal en opsmuk van de mensen die met verloop van de party niet meer zo mooi zijn als voorheen en wier voorkomen duidelijke sporen van achteruitgang begint te tonen, en tenslotte ook nog sigarettenpeuken. Deze elementen behoeven een kleine toelichting. De aftakeling wordt bijvoorbeeld voorgesteld door lady Joan met haar “pragtige masker wat stadig begin ontbind as die trane begin loop” of “haar Juno-haarkapsel [wat] stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val” (20). In dit tableau van “die vergane toisels” van de aanwezigen – lady Joan die ongenadig van uiterlijke schijn wordt ontdaan, fungeert hier als voorbeeld – worden druppels/tranen met verval geassocieerd. De hele zaal wordt voor een moment gezien zoals een stilleven. De voorwerpen worden opgesomd in de volgorde van de traditionele manifestaties van de vergankelijkheid, zoals bloem en druppel, tot de moderne, zoals peuken, want de peuken kunnen gerekend worden tot een moderne replica van de pijp en de tabak die ook al op de vanitiesvoorstellingen uit de Gouden Eeuw voorkwamen (in de pijp/sigaret gaat tabak in rook op). De beschrijving van de feest wordt geopend met de komst van Henry met “’n sigaret in sy linkerhand” (17) en afgesloten door een scène in zijn kamer waar “die jongman rook ’n laaste sigaret en begeef hom na sy bed” (25). Alle elementen worden onmiddellijk door de onbekende gast in het kader van de vanitiesmotieven geïnterpreteerd.^[7]

Bij de morele leer van het eerste tafereel dat plezier in het leven kort is, sluit direct de conclusie die uit het tweede getrokken kan worden, nl. dat je de kleine vreugden moet weten te waarderen. Salome’s ochtendwandeling lijkt op een dans van de nimf en staat in schril contrast met de titel “Dans van die rykes”. Overige beschrijvingen van de dans in dit hoofdstuk zijn ook anders (bijvoorbeeld de dans van Henry met “’n Italiaanse contessa” (17), de dans van sir Henry Mandrake met “’n madonna” (19-20) of de dans van Mrs Silberstein met Jock en later met J. J. (22)). Allemaal staan ze nader aan een bezweringsdans dan aan een amusement of ontspanning en doen eerder aan een *memento mori* denken dat in de middeleeuwse *mundus symbolicus* in de vorm van *danse macabre* voorkomt. De manier waarop de dans van Henry wordt voorgesteld is opmerkelijk en door associatie met de dans van de heksen (“vroulike vorms” – *sic*) geeft ze andere aanwijzing voor de interpretatie in het kader van de oude symbolische wereld:

[Henry] dans opeenvolgend met donkerogige vroulike vorms met velle so wit soos melk en so bruin soos ou hout wat hom deur al die nuanses van die dans voer, hom betower met allerhande sinneprikkelende bewegings, hom terg met oneindige samestellings van persoonlikhede, hom welvoeglik-skaamteloos uitlok tot hul erotiese hemele. (21).

Tussen mensen en gesprekken wordt Henry overvallen door doodsbesef en probeert hij zich voor te stellen “hoe dit zal voel om nie meer daar te wees nie”. Ondanks inspanning kan hij zichzelf niet wegdenken uit de beelden die op hem afkomen en die de dood schilderen: zijn eigen lijk, graf en nabestaanden.

Op het eerste gezicht zijn de doodsgedachten van Henry toevallig op deze plaats gezet, maar in wezen maken ze deel uit van een logische volgorde. Dit is een soort drieluik: (i) het stilleventafereel in de zaal drukt de idee van *vanitas vanitatis* uit, (ii) het prentje met Salome als nimf in het broekland verwoordt de gedachte van *carpe diem* en (iii) het doodsbesef dat Henry midden in de party overvalt, is een voorbeeld van *meditatio mortis*. Bij zo’n opeenstapeling van doodstopoi denkt men direct aan *memento mori*, maar dit vormt slechts één dimensie van deze driedelige voorstelling. In wezen gaat het om *memento vivere* omdat de dood een vergelijkbare overgang als geboorte vormt. In het voetspoor van Plato, die dood als *dies natalis* beschouwde: de dag van de geboorte van onze geest, bedienen zich talrijke

thanatologische werken van de figuur dood-geboorte of graf-wieg. De komst van Henry van Eeden (*sic!*) naar “die aardse besittings van die Silbersteins” (13) houdt verband met het geplande huwelijk met hun dochter en de echtverbintenis betekent altijd het begin van een nieuw leven. Het zevendaags bezoek aan Welgevonden verwijst ook naar het scheppingsverhaal uit de Bijbel: “ ’Sewe dae, ’ sê J. J. ’Dit behoort genoeg te wees.’ ” (16). De vaste structuur van de dag en de voorbereide evenementen vertonen duidelijke kenmerken van de initiatieritus: Mrs Silberstein zegt “Sy onskuld moet vernietig word.” (22).

Alle drie taferelen komen aan de beurt in de volgorde van kort tot lang en preciseren stapsgewijs het onderwerp. Ze zijn in wezen korte momentopnamen, beeldende visies of stillezens waarin objecten een andere werkelijkheid krijgen. Deze stillezens, een genre dat een aanmerkelijk deel van de nalatenschap der Oud-Hollandse school uitmaakt, worden terecht in het oude Kaaps-Hollandse architectuur geëncadreerd. Dit waren trouwens de Hollandse meesters die met de oude deels middeleeuwse voorstellingen van de vanitas-idee braken (grijsaard, skelet of monster) en naar nieuwe betekenaars grepen (boeken, spiegels/druppels, schelpen of bloemen). [8] Stilleven kan betekenen niet alleen een gestold, maar ook een als het ware gestolen moment van de werkelijkheid zoals in de nacht na de feest: wanneer Henry reeds in zijn kamer is en ineens opstaat om de deur open te maken, houdt de tijd stil:

Regoor sy kamer is ’n ander deur besig om toe te gaan. Hy sien die been van ’n meisie, die swaai van tweedmateriaal, ’n gedeelte van ’n arm. Alle beweging verstar meteens. Onsigbaar word hulle bewus van mekaar en bly die oomblik gevange. Dan hervat die tydsverloop en word die deur saggies toegetrek. (25).

Met deze beelden van vergankelijkheid en dood corresponderen ook de opmerkingen over de ziekte. Dr. Johns en rechter O’Hara is “*wit* soos melaatses” (23) want ook zij roddelen (“skinder”) (23). Wanneer de vrouw van Jock Silberstein met Henry danst, vertelt ze hem over haar huwelijksproblemen en voor deze ene keer gebruikt de verteller niet de geijkte formulering die tot de vaste uitdrukking wordt “die slank Mrs Silberstein”, maar “die melaatse Mrs Silberstein” (21). Wanneer Jock Silberstein zegt in zijn speech tegen Salome en Henry dat de bedoeling van deze bijeenkomst is dat zij bewust moeten worden van hun vrienden “Almal glimlag spier*wit* in die rigting van Henry” (24). Ook een aantal meisjes met wie Henry danst worden beschreven als “vroulike vorms met velle so *wit* soos melk” (21) en de huid van “die slank meisie” - “ ’n madonna” (19, 20) die sir Henry Mandrake omarmt en met wie hij danst- is “room*wit*” (20).

We willen de aandacht vestigen op twee elementen. Ten eerste dat Henry in zijn “swart aandpak” (17) opdaagt, dit in tegenstelling tot de gasten die niet alleen “in alledaagse slenterdrag” (17) verschijnen maar ook nog in termen van witte kleur van hun al dan niet melaatsheid beschreven worden. Een ander soort kleren van “die jongman met die engelgesig” (17) is het uiterlijke gevoel van zijn andersheid. Later wanneer Henry merkt dat zijn stemming anders is dan de omringende vrolijke sfeer verklaart hij aan Jock dat hij aan dood heeft gedacht, en zijn bekentenis wordt vergezeld door de wens “dat hy van sy aandpak ontslae kan raak” (19).

Ten tweede sluit de verwijzing naar lepra de hele problematiek van de dood in en beschikt als zodanig over een oorspronkelijke religieuze en metaforische zin. Alle besmettelijke ziektes, met name de pest, kregen bijvoorbeeld in het oude Italië de naam “groot sterven” (*la mortelega grande*) want als overdraagbaar betroffen ze *omnia temporalia* dit wil zeggen alles

en iedereen ongeacht zijn/haar status, rijkdom en functie; elke plaag verwoorde op die manier het idee van de gelijkheid in dood (vgl. Huizinga 1975). Een speciale rol werd ten tijde van de pest aan de melaatsen toegeschreven. Samen met vreemdelingen hoorden ze tot de ongeluksboden en bezaten een demonische kracht want de beleving van het gevaar van de besmetting plaatste de ervaring van de anonimiteit en gemeenschap in een negatief licht.

Epidemie met al haar carnavaleske elementen – meestal in de vorm van een carnaval *à rebours* – kan gezien worden als een vorm van een specifieke feest die antwoord biedt op de verschijning van het sacrum. In sprookjes en mythes, in Spaanse exempla en Joodse parabels of in volksoverleveringen treft men het motief van plaag aan als reactie op de doorbreking van het taboe, op de symbolische belediging van de godheid (vgl. Sznajderman 1994). Een van de magische rituelen om de dood te bezweren was het creëren van een gesloten ruimte door het huis af te grendelen of door het sluiten van de kring; “Dans van die rykes” – waar de dans verschillende cirkelvormige gedaantes aanneemt – valt ook onder die categorie. Ook andere rituelen bij Leroux hebben als doel om de toestand van de oorspronkelijke ‘harmonie’ te reconstrueren. Op die manier wordt de werking tegengegaan van de ‘gespletenheid’ die als gevolg van de schending van de mythische formule intreedt. In zo’n context valt de besmettelijke melaatsheid op te vatten als een sanctie voor de symbolische blasfemie, de belediging van de godheid. Maar terwijl in de traditionele mythes de straffende plaag uit een ander soort werkelijkheid opdoemt waarvan de herkomst onduidelijk is, is zij in *Sewe dae by die Silbersteins* nauw verbonden met de banale kwaadsprekerij en lasterpraatjes zoals in de roddelpers. En toch kan men van de symbolisch taal die de beelden van de melaatsheid en de dood bij Leroux spreken, zowel de reminiscentie aan het paradijs aflezen als ook het voorgevoel van de definitieve val.

5. In plaats van conclusies: van embleem naar mythe

Sewe dae by die Silbersteins kan als een emblemataboek beschouwd worden alhoewel niet in de zin van de zestiende- en de zeventiende-eeuwse embleembundels: bij Leroux stellen we geen rechtstreekse ontleningen aan de traditionele emblematische literatuur vast. Zijn roman lijkt evenmin een bewuste poging te zijn om het oude historische genre te doen herleven of te moderniseren. We concluderen daarentegen wel dat er in het boek een aantal emblematische structuren bestaan. Het is dus geoorloofd om van een zekere aanleuning bij de emblematische traditie te spreken. Men moet weliswaar zeggen dat niet alle emblematische vormen bevredigend uitgelegd kunnen worden omdat soms de hechte relatie tussen beeld en duiding vanuit het theoretisch standpunt niet volledig bewezen kan worden. Dat neemt niet weg dat de verhouding tussen de situaties, die beeldend voorgesteld zijn, en de uitlatingen van de personages, die duidende functie vervullen, in een aantal gevallen gelijkenis met de relatie tussen *pictura* en *subscriptio* vertonen. Door het gebruik van de constructie beeld-exegese konden bepaalde ideeën aanschouwelijker gemaakt worden en de didactische doelen van het verhaal effectiever bereikt worden.

Deze vaststelling is niet het enige resultaat van ons onderzoek. Probeert men de emblematische analysemodellen bij de bespreking van *Sewe dae by die Silbersteins* te betrekken, komt men tot andere interessante conclusies. Wanneer men het boek in het kader van het embleemonderzoek bestudeert, wordt duidelijk dat de constructie beeld-exegese ten grondslag ligt aan de grondstructuur van de roman. Door een dergelijke lezing kan ten eerste het hele raster van emblematische structuren onthuld en toegelicht worden en, ten tweede, kan dit netwerk als een hecht systeem beschouwd worden waarop de hele roman steunt. Emblematische structuren vormen naar het schijnt het belangrijkste structuurprincipe en

patroon uit van *Sewe dae by die Silbersteins*. Uit onze verkenning van het emblematische niveau wordt op een andere wijze bewezen dat Leroux een buitengewoon grote aandacht aan de ordening van het materiaal geeft.

De opsporing van structuren van emblematische aard of de toepassing van de emblematische procédés maakt een aantal boeiende aspecten van de roman duidelijk. Het gebruik van de analysemodellen, zoals uitgewerkt voor het historische genre van het embleem, opent volgens ons nieuwe perspectieven voor de verdere interpretatie van Leroux' schrijverschap. Zoals boven aangetoond worden de emblematische structuren ingespannen om de overdracht van didactische inhoud doeltreffender en efficiënter te maken. Maar zoals bekend was Leroux (1963) "op zoek na die lewende mite". De functies van de emblematische patronen als structurerende romanelementen kunnen geenszins tot hun technische dimensie gereduceerd worden. Hun duiding zou geplaatst moeten worden in het kader van de door Leroux beoogde remythologisering van de moderne bestaanconcepten. Hiervoor grijpen we naar de concepten van de Russische geleerde Pavel Florenskij (1882-1937).

In zijn analyse van het wezen van de iconografische kunst onderscheidt Florenskij (1994, 1996) drie grote artistieke tradities en schrijft aan elk van hen een kunstgenre toe: de Grieks-katholieke (Byzantijnse) traditie met de icoon, de Rooms-katholieke met de olieverfschilderij en de protestantse met de gravure. Hij ontleent niet alleen technische details maar gaat ook voort in zijn onderzoek naar de manier waarop icoon, olieverfschilderij en gravure gestalte geven aan de ideeën van deze drie hoofdstromen binnen het christendom, hoe ze nauw met hen verbonden zijn en hoe ze de verschillende spiritualiteiten van orthodoxie, katholicisme en protestantisme tot uiting brengen. Volgens Florenskij drijft de kunst van het avondland steeds verder af van de originele volheid en harmonie die gegeven zijn in het beleven en het opvatten van de symbool zoals dit nog steeds in de oorspronkelijke christelijke, canonieke kunst van de icoon plaatsvindt. De aanvankelijke harmonie werd verbroken onder andere door (i) de overaccentuering van het zinnelijke, aardse en individualistische (die in de thematiek en in de techniek van de olieverfschilderkunst tot uitdrukking gebracht wordt) en door (ii) de dominantie van het bovenindividuele verstand dat alles wat zinnelijk en individueel in de kunst is in schaduw stelt (zoals dit in de kunst van de gravure plaatsheeft waar de techniek de kunstenaar overheerst). Verder legt Florenskij zijn paradoxaal klinkende these uit dat de artistieke vrijheid groter wordt naarmate een bepaalde kunst(discipline) meer op een canon georiënteerd is. Anders wordt de kunstenaar tot slaaf van de laatste ontwikkeling of actuele mode en reduceert hij zichzelf tot de horige aan eigen individualisme en subjectivisme of aan de techniek (vgl. Benedyktowicz 2000: 111-114).

De diagnose van de Russische geleerde (hier slechts cursorisch gepresenteerd) mag ten opzichte van de ontwikkeling van de westerse kunst vereenvoudigend aandoen, toch is de presentatie van de omkering waar hij het over heeft voor onze doeleinden inzichtgevend. Florenskij analyseert namelijk de gevolgen van de vervanging van het originele kunstobject door zijn afbeelding of afdruk. Aanvankelijk was de gravure een beeldhouwwerk en geen drukkunst, maar met de tijd heeft zij zichontwikkeld tot de kunst waar niet de gravure dit wil zeggen een gegraveerd artefact (camee, zegelstempel, in steen of metaal gesneden plaat) het kunstvoorwerp was, maar de afdruk daarvan, de door drukken verkregen beeltenis. Florenskij gebruikt dit als voorbeeld van de ongunstige ontwikkeling waardoor de westerse kunst die binnen het occidentale christendom onstond, zich van haar diepe, symbolische bronnen en functies vervreemde.

De auteur van *Sewe dae by die Silbersteins* schijnt vanuit zijn eigen diagnose van de tijd vergelijkbare conclusies te trekken, maar formuleert ze niet zozeer op het artistieke vlak, maar het levensbeschouwelijke. Hij gebruikt niet alleen de mythe maar ook het embleem om de authenticiteit te doen herleven. Maar hoe?

Wanneer Leroux bij de emblematische traditie aansluit, maakt hij gebruik van bepaalde taferelen. Hun beschrijving neemt bij hem de plaats in die de gravure in de emblematische traditie vervulde. Zoals in het historische genre gaat vermaak gepaard met lering. Elize Botha (1980) wijst op het feit dat Leroux zijn werk dikwijls aanbiedt als louter vermaak, dat hij de houding van grappenmaker en spotter aanneemt, maar dat het hem niet alleen om vermaak gaat of om het stellen van een diagnose van de moderne tijd. De schrijver is weliswaar diagnosticus maar heeft een bepaalde doelstelling die “beskryf kan word as ’n oproep tot besinning, ’n oproep tot ’n gemeenskap dat hulle hulself in hul wese en in hul weefsel moet leer ken” (Botha 1980: 482-483). We kunnen dus zeggen dat de functie van de beschrijving van *pictura* (tafereel/gravure) en de gehele emblematische structuur die ontstaat, niet alleen didactisch-moraliserend van aard is. Met andere woorden: het gaat niet alleen om vermaken en/of overtuigen want Leroux’ emblematische structuren staan in dienst van een geheel dat nog groter van opzet is namelijk de remythologisering. Zoals het gebruik van archetypes kan ook het gebruik van de mythes scheppend en helend werken.

Elize Botha toont verder drie aspecten aan van de zogenaamde mythische methode van de auteur die (i) de traditionele mythologie inschakelt, (ii) een contemporaine, historisch en lokaal gebonden Zuid-Afrikaanse mythologie uitbeeldt en vervolgens (iii) zijn eigen mythologie opbouwt.

Door gebruik van de klassieke mythes ontstaat in de hedendaagse wereldgebeuren, zoals Leroux het uitbeeldt, een zekere orde omdat de overeenkomst tussen oerpatronen, archetypes en eigentijdse verschijnselen naar voren gebracht wordt.

In het tweede geval worden de mythes van onze tijd in kaart te gebracht:

Dit lyk asof hij [Leroux] besig is om deur die beskrywing van hierdie ‘kleiner’ (...) parodiërende mites wat vorm en kwyn in ons maatskappy, die vorming te probeer ontdek van ’n ware, lewende mite vir ons tyd. Dié kleiner mites, soos ons hulle leer ken as ‘shopping centre’, as politieke sisteme, as jeugkultus e.d.m. word altyd (...) getoon as kragteloos om die gees van die mens te deurstraal en blywend te voed (Botha 1980: 483).

De eigen “mitiese metode” van Leroux daarentegen is voor hem [overgang naar citaat loopt niet goed]

die ‘objective correlative’ geword om in sy werk beelde, simbole te bou van die eietydse mens op soek na die lewengewende mite, maar ook om te probeer om iets van blywende, durende, geestlik-voedende krag uit die samelewings waaroor hy skryf, na vore te brig. (Botha 1980: 484).

Dit lijkt alsof de schrijver van *Sewe dae by die Silbersteins* in de voetsporen van de zestiende- en zeventiende-eeuwse auteurs van de emblemata trad die de mythes beschouwden als echo’s en voorafbeeldingen van de christelijke goddelijke Openbaring, als een soort gefabuleerde theologie der heiden. Leroux doet dit voor de moderne tijd.

De intellectuele lading van de roman noemde Kannemeyer (1983: 347) “breë en uieenlopende verwysingsveld, veelduidigheid, verwickeldheid en gekonsentreerdheid van de romanstructuur en allegoriese inslag van die ‘argetipiese’ karakters” en Charles Malan (1978: 56) had het over de verstommende “deurkomponering van die talle verwysingsniveaus tot ’n finaliserende eenheidseffek”. Uit de analyse met behulp van emblematische analysemodellen, waarvan we boven een voorbeeld geven, kan deze lading zelfs groter blijken dan tot nu toe in diverse publicaties onthuld. Malan (1982: 1) stelde met betrekking tot de literaire kritiek vast:

“Ten spyte van omvangryke resensies en ’n groter waardering (...) het Leroux egter skynbaar steeds sy kritici ‘achtergelaat’, in die sin dat belangrike sleutels tot die verwysingsvelde en strukturering nie aangedui is nie. (Die sentrale rol van iets soos die sewedaagse Kabbalistiese huweliksritueel is trouens eers vyftien jaar na die verskyningsdatum aangetoon.)”

Waarschijnlijk kan iets dergelyks eveneens gezegd worden over de wetenschappelijke literatuurbeskouing van zijn werk: ondanks een grote belangstelling en talrijke publicaties van de vooraanstaande Zuid-Afrikaanse academici (vgl. de bundel onder redactie van Malan & Van Coller 1983) blijven nog altijd facetten in Leroux’ oeuvre onderbelicht. In zijn schrijverschap valt de overtuiging op dat alles reeds gezegd of geschreven is, dat de kunstenaar creatief kan zijn indien hij een compositie maakt van afzonderlijke elementen die uit diverse traditielagen opgediept worden: fragmenten, verwijzingen, iconografische motieven, aanhalingen en pseudocitaten, die in verschillende talige en tekensystemen voorhanden zijn. Artistieke creativiteit is in zo’n optiek of gebonden aan een toeval of is functie van de inwijding. Bij nadere beschouwing blijkt dat Leroux’ esthetiek zich op het begrip *ars* baseert (kunst, vaardigheid, kennis) waar niet veel ruimte voor het toeval overblijft (vgl. Borowski 1998: xii-xiii). Dus wat rest is de inwijding en dit is waarschijnlijk het idee van het geheim en het mysterie die actueel blijft en aantrekkelijk voor de hedendaagse lezer is.

[1] Zie onder andere Bazin (1995), Daly (1988: 349-371), Grimm (1978: 502-541), Pinkus (1999).

[2] Dit is een formulering die naar Horatius teruggaat: *ut pictura poesis* (“de dichtkunst is als een schilderij”).

[3] Uitvoerig over de structuur van het embleem schrijven o.a. Heckscher (1959: 85-228), Praz (1964), Schöne (1964), Freeman (1970), Daly (1979), Scholz (2002).

[4] Indien niet anders aangeduid is elke vorm van onderstreping en cursivering van ons (J.K. & J.W.).

[5] Alle aanhalingen uit *Sewe dae by die Silbersteins* komen uit Leroux 1989.

[6] De vraag in hoeverre Henry zichzelf aanspreekt wordt in de narratologische context door Koch (2002: 420-450) besproken.

[7] Dat het hier in feite om een concrete schilderij gaat (te weten *Lost Orchid* (zie http://www.tatea.com/PRINTTRECH_2.htm van Vladimir Tretchikoff (1913-)), verandert onze interpretatie niet – in wezen wordt ze daardoor bekrachtigd omdat de werken van deze Zuid-Afrikaanse kunstenaar verwerken de vanitas-motieven op een nadrukkelijke manier en

passen heel goed in het huis van de nieuwe rijken (Tretschikoff is ook „Kitsch-koning“ genoemd).

[8] En alhoewel het genre naar de Griekse *xenia* teruggaat, hebben de huidige termen *still-life*, *Stilleben*, *nature morte* allemaal hun oorsprong in het Nederlandse *stillevens*: de oudste vermelding dat iemand “een stillevens van Evert van Aelst” bezat, dateert uit 1650 (König & Schön 1996: 23).

Bibliografie

Bazin, L. 1995. Dialectique du Jet d’Eau: Peut-on lire *Nadja* de Breton comme un livre d’emblèmes?, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem studies*. Vol. 5 (1995), p. 93-107.

Benedyktowicz, Zbigniew. 2000. *Portrety “obcego”: od stereotypu do symbolu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Borowski, Andrzej. 1998. *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni* [in:] Ripa 1998: v-xiii.

Botha, Elize. 1980. *Mite en mitologie in die werk van Etienne Leroux – aspekte van sy ‘mitiese metode’* [in:] Cloete 1980: 471-484.

Cloete, T. T. & A. P. Grové & J. P. Smuts (red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*, Goodwood: Nasou Beperk.

Daly P.M. 1979. *Emblem Theory. Recent German Contribution to the characterization of the emblem genre*, Wolfenbüttler Forschungen Bd. 9, Nedeln/Lichtenstein: KTO Press.

Daly, P.M. 1988. *Modern advertising and Renaissance Emblem Modes of Verbal and Visual Persuasion* [in:] *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Art*. Erlangen.

Du Prez, J. P. A. 1965. *Jung by die Silbersteins*, “Sestiger” vol. 2, nr 2 (Februarie).

Florenskij, Pavel. 1994. *Ikonostas*, Moskva: Iskusstvo.

Florenskij, Pavel. 1996. *Iconostasis*, translated from Russian by Donald Sheehan and Olga Andrejev, introduction by Donald Sheehan, Crestwood: St. Vladimir’s Seminary Press.

Freeman, Rosemary. 1970 [1948]. *English Emblem Books*, London: Scholar Press.

Grimm, R. 1978. *Marxistische emblematic. Zu Bertolt Brechts “Kriegsfibel”* [in:] Penkert 1978.

Heckscher, W.S. & K.-A. Wirth. 1959. *Emblem, Emblemibuch* [in:] *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, Stuttgart, p. 85-228.

Huizinga, Johan. 1975. *Herfsttij der Middeleeuwen: studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, voorwoord door F. W. N. Hugenholtz, Groningen: H. D. Tjeenk Willink.

Kannemeyer, J.C. 1970. *Op weg na Welgevonden*, Kaapstad: Human & Rousseau.

Kannemeyer, J. C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, vol. II, Pretoria - Kaapstad - Johannesburg: Academica.

Koch, Jerzy. 1998. *De eerste minuten bij de Silbersteins: aantekeningen bij de introductie tot de roman "Sewe dae by die Silbersteins" van Etienne Leroux*, "Neerlandica Wratislaviensia X. Acta Universitatis Wratislaviensis No 2108", p. 117-138.

Koch, Jerzy. 2002. *Outsider onder de zijnen. Vormen van ksenofanie in de Afrikaanse roman*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

König, Eberhard & Christiane Schön (red.). 1996. *Stilleben: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, vol. 5, Berlin: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

Leroux, Etienne. 1963. *Die mens, en ook die skrywer, op soek na die lewende mite*, [in:] Smuts 1963: 67-80.

Leroux, Etienne 1989. *Sewe dae by die Silbersreins*, Kaapstad: Human & Rousseau.

Lijphart, G. C. 1983. *Waarde-oordele oor literêre tekste by die Afrikaanse lesers 1963-1974*, [ongepubliceerde dissertatie], Johannesburg.

Malan, Charles. 1978. *Misterie van die alchemis: 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*, Pratoria, Kaapstad: Human & Rousseau-Academica.

Malan, Charles. (red.). 1982. *Die oog van die son: beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux*, Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.

Malan, Charles. 1982a. *Die interaksie van enkele dieptestrukture in 'Sewe dae by die Silbersteins'*, [in:] Malan 1982: 67-80.

Malan, Charles. 1987. *Die krisis van die subjek in die soektog na betekenis*, [in:] Malan & Van Coller 1987: 56-71.

Malan, Charles & H. P. van Coller. 1983. *Bronnegids: Etienne Leroux: 'n Gids tot navorsing oor Etienne Leroux se werke*, SENSAL-publikasies nr. 5, Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.

Malan, Charles & H. P. van Coller (red.). 1987. *Vanweë die onbewuste. Bespreking van Etienne Leroux se romans*, Pretoria: HAUM.

Penkert, Sibylle. 1978. *Emblem und Emblemtikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahr*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pinkus, K. 1999. *Emblematic time*, “New direction in Emblem Studies. Glasgow Emblem Studies”, Vol. 4, p. 93-108.

Porteman, K. 1977. *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*, Groningen: Wolters-Noordhoff.

Porteman, K. 1984. “Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in Gouden Eeuw” [in:] *Spektator Cahiers* 3, Groningen: Wolters-Noordhoff.

Praz, Mario. 1964. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2ed., Roma: Editioni di Storia E. Letteratura.

Ripa, Cesare. 1998. *Ikonologia*, vert. Ireneusz Kania, Kraków: Universitas.

Scholz, B.F. 1981. *Didactische funktion und Textkonstitution In Emblem*, “Jahrbuch für Internationale Germanistik“, Jg. 13 (1981), Heft 2, p. 10-15.

Scholz, B.F. 2002. *Emblem und emblempoetik*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Schöne, Albert. 1964. *Emblematik und Drama im Zeitler des Barock*, München: Beck.

Smuts, J. P. (red.) 1963. *Woordwêreld: lesings van die Afrikaanse Studiekring*, Stellenbosch.

Sznajderman, Monika. 1994. *Zaraza: mitologia dzumy, cholery i AIDS*, Warszawa: Semper.

Van Gorp, Hendrik & Dirk Delabatista & Rita Ghesquiere. 1998. *Lexicon van literaire termen*, Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers & Deurne: Wolters Plantyn.

Hendrik Neukäter en Jens Eschmann: Offline-lesmateriaal online

Een overzicht van internetbronnen voor lesmateriaal Nederlands als vreemde taal

Inleiding

De laatste jaren is het aantal online-oefeningen voor Nederlands als vreemde en tweede taal sterk toegenomen. Daarentegen zijn er nauwelijks internetbronnen meer bijgekomen die „offline-lesmateriaal“^[1] in die sector via het net beschikbaar stellen - integendeel: enkele veelbelovende bronnen worden niet of nauwelijks meer bijgewerkt.

Het volgende artikel probeert enerzijds een overzicht te geven van de bestaande bronnen voor lesmateriaal dat ook zonder internetaansluiting in het leslokaal gebruikt kan worden.^[2] Anderzijds zullen we op een iets uitgebreider manier ingaan op het initiatief “docentkamer”, dat ten doel heeft dergelijk lesmateriaal via het internet beschikbaar te maken. Het is echter niet de bedoeling lesmateriaal uitgebreid te evalueren.

Hoezo lesmateriaal N.v.t/Nt2 op het net?

In een samenvatting van het in 2001 door de Nederlandse Taalunie gehouden colloquium “Nederlands in de grensgebieden” werd vastgesteld dat de kwantitatief (te) geringe vraag naar lesmateriaal en de behoefte aan lesmateriaal voor doelgroepen met een specifieke moedertaal, voor verschillende leeftijden en onderwijssectoren tot gevolg heeft dat de commerciële leermiddelenmarkt niet aan de verwachting kan beantwoorden (cf. Nederlandse Taalunie 2001, 10). Volgens ons is het internet het medium bij uitstek om de bestaande leemtes voor de minder vaak onderwezen talen in te vullen. Door de lage kosten wordt het mogelijk en zinvol om ook voor een beperkte gebruikerskring lesmateriaal wereldwijd beschikbaar te stellen. Bovendien kan de onderlinge communicatie tussen de gebruikers via de nieuwe media ertoe bijdragen dat het materiaal voortdurend aangevuld en bijgewerkt kan worden.

De lacunes in het commerciële aanbod hebben vaak ertoe geleid dat leerkrachten zelf lesmateriaal ontwikkelen. Helaas bereikt dit materiaal meestal geen groot publiek. In het bovengenoemde colloquium werd daarom de vraag opgeworpen “of zulk materiaal zich leent voor verdere ontwikkeling of verspreiding, eventueel via het Internet”. Verder werd vastgesteld dat er vraag is naar “Nederlandstalige authentieke of gedidactiseerde teksten of audiovisueel materiaal over de cultuur van het Nederlandse Taalgebied” en naar “methodeonafhankelijke modules ‘woordenschat’ en ‘uitspraak’, die naar doelgroep gedidactiseerd kunnen worden” (Nederlandse Taalunie 2001, 10).

Wat de situatie in Duitsland betreft, werd door het onderzoek “Niederländisch in der deutschen Erwachsenenbildung” (Wenzel 2001, 21, 26, 28) de noodzaak voor het ontwikkelen van aanvullend lesmateriaal bevestigd. Ondanks het feit dat bv. in Noordrijn-Westfalen door haast alle volksuniversiteiten cursussen Nederlands worden aangeboden, staan de leerkrachten nauwelijks in contact met elkaar.^[3] Ook in de schoolopleiding is er blijkbaar gebrek aan geschikt lesmateriaal. In het secundair onderwijs valt vooral de hoeveelheid gebruikte methodes en het gebruik van andere bronnen op (cf. Berteloot/Wenzel/Ulrichs, 48-49), wat naast het ontbreken van passende schoolboeken^[4] (cf. Nederlandse Taalunie 2001) ook op een gebrek aan geschikt (aanvullend) lesmateriaal kan wijzen. Bovendien heeft een aanzienlijk deel van de leerkrachten geen specifieke vakdidactische opleiding Nederlands

gevolgd, niet alleen in het primair onderwijs. Naast didactische vorming en bijscholing speelt daarom volgens ons de verspreiding van de kennis over lesmateriaal enerzijds en het beschikbaar maken van lesmateriaal via het internet anderzijds naast een betere communicatie tussen leerkrachten een belangrijke rol voor de kwaliteit van het onderwijs.

Inmiddels hebben ook de eerste uitgeverijen de voordelen onderkend van het beschikbaar stellen van materiaal dat aansluit bij hun methode(s).^[5] Het probleem hierbij is dat dit lesmateriaal gebaseerd is op het didactisch concept van de betreffende methode en het daarom de lacunes die haast elke methode vertoont niet kunnen invullen; bovendien is het aanbod ook kwantitatief te gering om te beantwoorden aan specifieke doeleinden.

Lesmateriaal N.v.t/Nt2 op het net: overzicht

In dit overzicht zijn alleen bronnen opgenomen die nog steeds bijgewerkt worden. Een aantal veelbelovende projecten is inmiddels stopgezet, maar zijn via internet nog toegankelijk. Daarom worden deze bronnen hier niet uitvoerig beschreven, maar wel opgenomen in een becommentarieerde lijst van koppelingen aan het einde van dit artikel.

Spinnenweb Nederlands

Naar aanleiding van een bijscholing van leerkrachten Nederlands werd het “spinnenweb Nederlands” in november 2002 als een gedeelte van *Lehrer-online* opgericht. Het voornaamste doel van het project is het intensiveren van contacten tussen docenten Nederlands in Duitsland. Het technische platform maakt onder andere het uitwisselen van bestanden, een chat en een discussieforum mogelijk. Helaas is het in *Lehrer-online* niet mogelijk om een startpagina voor niet geregistreerde gebruikers in te richten. Hierdoor kunnen andere websites niet zomaar een link naar het spinnenweb plaatsen. Het is te vrezen dat hierdoor het project minder aandacht trekt dan wenselijk is.^[6]

De gebruikers hebben zowel online-oefeningen (Hot Potatoes-oefeningen die aansluiten bij de methode *taal vitaal*) als ook offline-lesmateriaal bijgedragen. De meeste ‘offline-bestanden’ zijn vooral interessant voor leerkrachten in het voortgezet onderwijs. Onder meer zijn er een enkele proefwerken beschikbaar en een aantal opgavenbladen over de *Nederlandsche Unie* die oorspronkelijk ontwikkeld zijn door de Universiteit Münster in het kader van het project *Die Niederlande im Unterricht*^[7]. Met 82 pagina’s is de ‘syllabus uitspraak’ de meest omvangrijke bijdrage die zeer nauwkeurig de belangrijkste verschijnselen van de Nederlandse standaardtaal documenteert. Het materiaal is vooral bedoeld als naslagwerk voor cursisten maar het kan ook door geïnteresseerden voor zelfstudie gebruikt worden. Zeer nuttig lijkt ons de taalkalender. Hij bevat 80 oefeningen op basis van de lessen 1 t/m 6 van de methode taal vitaal, zodat je cursisten voor elke dag vakantie een oefening kan opgeven.

Door een toenemend aantal betrokkenen staat er te verwachten dat zowel aantal en kwaliteit van het materiaal als ook de intensiteit van de onderlinge communicatie toeneemt. Het maken van een aparte webpagina waar de registratieprocedure overzichtelijk uitgelegd wordt (zie boven) zou hieraan een bijdrage kunnen leveren.

Datenbank Niederländisch des Schulamts Borken

adres: <http://www.schulamt-borken.de/schulamt/>

De “Datenbank Niederländisch”, een uit EUREGIO-middelen mede gefinancierd project, is voortgekomen uit een projectgroep van Duitse leerkrachten Nederlands in de grensstreek (Noordrijn-Westfalen en Nedersaksen). Sinds medio 2003 worden er via de website projectverslagen (uitwisselingsprojecten, projectgericht werken enz.) en lesmateriaal toegankelijk gemaakt. De bijdragen zijn afkomstig van leerkrachten uit het basisonderwijs en het voortgezet onderwijs in Duitsland. Het materiaal is vrij toegankelijk en kan door een combinatie van zoekcriteria (bv. thema, geoefende vaardigheden, soort van het materiaal) opgezocht worden. Inmiddels (stand: september 2004) zijn er meer dan 60 (Word-)bestanden beschikbaar. De taal van de beschrijving - die qua omvang nogal verschilt - is Duits. Omdat de materialenbank zich nog in de opbouw bevindt, wordt er niet voor alle zoekcriteria (bv. thema's) een resultaat opgeleverd – het zou beter zijn om de zoekformulieren te laten "meegroeien" met het aanbod.

Een groot deel van het lesmateriaal heeft de vorm van opgavenbladen en is in eerste instantie bedoeld als aanvulling op de gebruikte methode. De projectverslagen vormen circa eenderde van alle bestanden. Ze zijn zeer op de praktijk gericht en bevatten lesideeën die goed toe te passen zijn voor de verschillende sectoren van het onderwijs in Duitstalige landen. Deze unieke combinatie van praktijkverslagen en lesmateriaal maakt de databank tot een belangrijke bron voor leerkrachten Nederlands in Duitsland. Bovendien is de databank totnogtoe de enige van de besproken bronnen waar lesmateriaal of lesideeën voor het basisonderwijs worden aangeboden. Inmiddels is er via de materialenbank ook het eerder als printversie door het *Schulamt für den Kreis Borken* uitgegeven materiaal “Begegnung mit Sprachen in der Grundschule – Niederländisch” toegankelijk (uiteraard zonder het erbij horende audio-materiaal).

Door de concentratie van de makers op de materialenbank is het op de website van het project aangegeven doel, een communicatieplatform voor leerkrachten Nederlands in het Duits-Nederlandse grensgebied te zijn, iets op de achtergrond geraakt. Tot een echte communicatieplatform horen volgens ons meer dingen dan een verzameling van lesideeën en opgavenbladen. Als er nog enkele details veranderd worden, b.v. het opgeven van contactgegevens (beheerder of coördinator) zouden volgens ons leerkrachten sterker geneigd zijn om zelf iets bij te dragen. Zo is er bijvoorbeeld op de startpagina zelfs geen e-mail – adres van een contactpersoon te vinden.

Toetsenbank van het Certificaat Nederlands als Vreemde Taal (CNaVT)

adres: <http://www.cnavt.org>

In samenhang met de herstructurering van het Certificaat Nederlands als Vreemde Taal (CNaVT) is men in 1999 op de eveneens vernieuwde website begonnen een toetsenbank op te bouwen.^[8] De toetsenbank heeft twee doelen: informatie verstrekken over bestaande toetsen en certificaten aan de ene kant en het beschikbaar maken van toetsen aan de andere kant. Algemene informatie over bestaande toetsen is vrij toegankelijk, voor het downloaden van toetsen (pdf-, doc- en audiobestanden) moet de gebruiker zich eerst laten registreren; er zijn geen vrij toegankelijke voorbeelden. Om te voorkomen dat toetsmateriaal in de handen van studenten terechtkomt dient elke nieuwe gebruiker de instelling op te geven waar hij of zij werkzaam is. Met de registratie wordt de docent trouwens niet ertoe verplicht zelf eigen tests in te sturen; wel is dit op vrijwillige basis mogelijk.

Het zoekformulier (criteria: vaardigheden, niveau, CNaVT-profiel, naam van de test) maakt het opzoeken van tests bijzonder doelgericht. Na het afzenden van het formulier worden in een overzicht de bij de zoekcriteria passende tests getoond. Na het klikken op een van de tests kom je automatisch op het gedetailleerd overzicht van de betreffende test. Hierdoor kan je zich reeds vóór het downloaden een indruk verschaffen van de test. Behalve informatie over auteur, thema etc. zie je hier ook een beoordeling door het CNaVT-team (b.v. over de kwaliteit van de instructies), ook al is de evaluatie niet altijd even overtuigend (zie beneden).

De beschikbare bestanden kunnen worden ingedeeld als volgt:

- modeltoetsen van de oude CNaVT-examens die vroeger beschikbaar waren via de taalunie-website
- nieuwe, door het CNaVT-team ontwikkelde toetsen
- (vooral geïntegreerde) toetsen van andere instituties (bv. van cito) die niet te downloaden zijn en alleen direct bij die instellingen besteld kunnen worden
- door docenten ontwikkelde toetsen die wel of niet gedownload kunnen worden

Grof geschat staan er circa 50 verschillende bestanden als download ter beschikking (stand: september 2004). De meeste toetsen voor luistervaardigheid bevatten ook meteen de bijhorende audio-bestanden.^[9] Bovendien zijn er een aantal omvangrijkere tests beschikbaar, vooral die voor “geïntegreerde” taalvaardigheid.

De door het CNaVT ontwikkelde tests zijn van een doorgaans zeer hoge kwaliteit, ook de beschrijving betreffende. Deze vormen trouwens het grootste deel van de als pdf-bestanden beschikbare toetsen. De kwaliteit van de door docenten ingestuurde toetsen is nogal uiteenlopend. Vreemd genoeg staat er op de detailpagina onder “kwaliteit beschrijving” in sommige gevallen “voldoende” vermeldt hoewel er in het bestand zelf überhaupt geen beschrijving te bespeuren valt en het om een simpele “wat-hoort-er-niet-bij”-oefening gaat (of we in dit geval van een test kunnen spreken, laten we even in het midden). Bij andere toetsen met een relatief uitgebreide beschrijving wordt de kwaliteit van de beschrijving daarentegen met “niet voldoende” aangegeven. Vaak wordt er op de detailpagina vermeldt dat de test aansluit bij een "bepaalde methode". Om welke methode het gaat wordt er echter niet gezegd, in de meeste gevallen ook niet in het uitleg bij de toetsen.

Blijkbaar zijn zich de makers van de website ervan bewust van de uiteenlopende kwaliteit van de tests, daarom is er op de site sinds kort een stappenplan voor de ontwikkeling van toetsen en een tweemaandelijks toetstip te vinden, die ook per e-mail verstuurd wordt. Deze maatregelen moeten ervoor zorgen in het ontwikkelen van toetsen minder ervaren docenten te begeleiden.^[10]

De recente ontwikkelingen op de website laten voor de toekomst nog veel verwachten, hetgeen niet in het laatst begunstigd wordt door de institutionele achtergrond van de website.

Het project “docentenkamer”

adres: <http://www.docentenkamer.de.vu>

voorstelling van het project

Het project „docentenkamer“ is voortgekomen uit het ontwikkelen van aanvullend lesmateriaal (door de auteurs van dit artikel) voor cursussen Nederlands in de volwasseneneducatie. In 2000 zijn de eerste bestanden op het net geplaatst. Van een twintigtal bestanden in het begin is de verzameling inmiddels uitgegroeid tot meer dan tachtig bijdragen (stand: juni 2004) in het pdf-formaat[\[11\]](#). In juli 2003 werd de website van het project totaal gewijzigd en ook voorzien van nieuwe rubrieken (onder meer een voorstelling van het project en een linkverzameling).

In tegenstelling tot veel andere (internet)bronnen hebben we van meet af aan gekozen voor een opzet als “ruilbeurs”, d.w.z. dat je pas toegang tot het volledige materiaal krijgt als je zelf iets bijdraagt. Een dergelijke opzet creëert niet alleen betrokkenheid bij de auteurs; het moet ook op lange termijn ertoe leiden dat er lesmateriaal voor de meest uiteenlopende doelgroepen, niveaus en leerdoelen bij elkaar komt. Het project staat open voor alle docenten Nederlands, werkzaam zowel in het Nvt als ook NT2 tracé. Momenteel zijn er auteurs uit het secundair en het universitair onderwijs als ook uit de (niet-universitaire) volwasseneneducatie uit vijf landen[\[12\]](#) (stand: juni 2004) bij het project betrokken.

Om de “drempel” voor het leveren van eigen bijdragen te verlagen en om te laten zien hoe het materiaal eruit zou kunnen zien, zijn er enkele voorbeelden vrij toegankelijk. Verder is er een overzicht van alle bestanden, voorzien van informatie over het taalbeheersingsniveau, vaardigheden, leerdoelen enz.

Een lijst met “veel voorkomende vragen” probeert antwoord te geven op eventuele technische (bv. het maken van pdf-bestanden) en inhoudelijke vragen (bv. niveaubepalingen, eisen aan het lesmateriaal).

voorwaarden

Wat de inhoud van het lesmateriaal betreft, zijn er geen inhoudelijke beperkingen ten opzichte van vaardigheden, leerdoelen, niveaus en thema's. Wel worden alle auteurs om een beknopt didactisch commentaar bij hun lesmateriaal gevraagd waaruit de doeleinden, het vaardigheidsniveau, de werkwijze, de benodigde tijd etc. blijken. Het vermelden van de naam en de e-mail van de auteur moet de onderlinge communicatie en het doorgeven van fouten en opmerkingen bevorderen.

Dat het wiel, d.w.z. ideeën voor lesmateriaal, niet steeds opnieuw uitgevonden hoeft te worden, spreekt voor zichzelf. De inspiratiebronnen zijn dan ook uiteenlopend: methodes en lesmateriaal Nederlands als vreemde taal, methodes en leermiddelen voor andere vreemde talen, didactische handleidingen voor het vreemdetalenonderwijs, maar ook diverse gezelschapsspellen.

lesmateriaal opzoeken

In de rubriek lesmateriaal is er meteen een overzicht van de bestaande bijdragen (als pdf-bestand) te zien. Hieruit blijkt dat het materiaal mikt op uiteenlopende leerdoelen. Naast de vier domeinen spreekvaardigheid, luistervaardigheid, schrijfvaardigheid en leesvaardigheid komt er ook grammatica, spelling, het uitbreiden van de woordenschat of de kennis van land en volk aan bod. Natuurlijk is er vaak sprake van een combinatie van meerdere leerdoelen.

Wat de niveaubepalingen betreft hebben we van meet af aan gekozen voor de niveaus van het Europees Referentiekader ofwel *Common European Framework of Reference (CEF)* [13]. Het referentiekader legt voor een groot aantal taalvaardigheden [14] heldere “KAN-beschrijvingen” vast. Hiernaast biedt dit het voordeel dat er voor elke vaardigheid / competence apart een niveau toegekend kan worden. Veel opdrachten vereisen bijvoorbeeld een hogere receptieve dan een productieve vaardigheid (niveau B1 in leesvaardigheid, maar slechts niveau A1 of A2 schrijven). Het zou om die reden handig zijn om in de toekomst het materiaal via een combinatie van criteria (niveau, vaardigheden / leerdoel) te kunnen opzoeken. [15]

Als hulpmiddel voor de auteurs bij het bepalen van de niveaus zijn er op de website links geplaatst naar de niveaubeschrijvingen (in het Duits, Engels, Frans en Nederlands). [16]

het lesmateriaal

Momenteel is er lesmateriaal beschikbaar voor alle niveaus tot en met B2 van het Europees referentiekader, waarbij de nadruk (totnogtoe) op de niveaus t/m A2 ligt. Één oorzaak hiervan is het feit dat veel cursussen in de volwasseneneducatie geen ver gevorderd niveau bereiken. Volgens ons weegt zwaarder dat er juist in beginnerscursussen de behoefte aan didactisch toegepast en vereenvoudigd materiaal veel groter is dan bij gevorderden het geval is. Voor gevorderden is immers niet alleen het aanbod van passend lesmateriaal, maar ook het spectrum van geschikt authentiek materiaal aanzienlijk groter. Niettemin hopen we dat het aanbod voor de hogere niveaus door de bijdragen van steeds meer docenten in toekomst nog sterker uitgebreid zal worden.

Het feit dat het lesmateriaal voor een groot deel van docenten uit de volwasseneneducatie afkomstig is, heeft natuurlijk ook invloed op de aard van het lesmateriaal. Er zijn bijvoorbeeld relatief weinig bijdragen die het verbeteren van de schrijfvaardigheid ten doel hebben, omdat de meeste cursisten in de (niet-universitaire) volwasseneneducatie aanvankelijk vooral hun spreekvaardigheid willen verbeteren.

In het kader van dit artikel kan vanzelfsprekend niet worden ingegaan op alle bijdragen; we beperken ons daarom tot een kleine reeks voorbeelden. Over het algemeen bestaat een aanzienlijk deel van het lesmateriaal uit didactische toepassingen van authentiek taalmateriaal – niet alleen van geschreven teksten, maar ook b.v. van liedjes en een aantal films (speelfilms en documentaires). Hierbij worden niet alleen uiteenlopende vaardigheden getraind, maar er wordt ook gebruik gemaakt van zeer verschillende types oefeningen. Een goed voorbeeld hiervan zijn de opdrachten rond de speelfilm *De Poolse Bruid*. Binnen het materiaal kunnen verschillende vaardigheden (luistervaardigheid, woordenschat, begrijpend lezen, spreekvaardigheid, schrijfvaardigheid) op verschillende niveaus worden geoefend. De opbouw van de oefeningen is modulair; de docent kan dus zonder problemen opdrachten overslaan of gebruiken om binnen de groep te differentiëren. Een voorbeeld voor het toepassen van een leestekst is de opdracht “calvinistisch snoepen”, gebaseerd op een gelijknamig krantenartikel over drop. Naast het tekstbegrip (o.a. waar-fout-vragen) en het toepassen van leesstrategieën staat hier de uitbreiding van de woordenschat centraal. Hiervoor dienen o.a. een cloze-oefening en een “woordennet”. Daarnaast hoort bij deze bijdrage aanvullend materiaal (b.v. kookrecepten met drop), dat op verschillende manier toegepast kan worden.

Een andere categorie bijdragen is lesmateriaal in de vorm van spelletjes. De bijdragen “dominospelletje met bijwoorden”, verschillende memory- en kwartet spelletjes en een toepassing van het al bestaande gezelschapsspelletje “taboe” hebben vooral het uitbreiden resp. herhalen van de woordenschat ten doel. Traditioneel worden spelletjes ook graag als “pattern-drill” gebruikt om bepaalde moeilijke rijtjes uit het hoofd te leren. Een voorbeeld hiervan is “dobbelen met woorden” (oefenen van de sterke werkwoorden). Ten slotte is er ook een bijdrage te vinden die zich vooral richt op het verdiepen van de kennis van land en volk. Het gaat hierbij om een bewerking is van een bestaand gezelschapspel (“Anno Domini” van de Zwitserse uitgever *Fata Morgana*). De spelers moeten hierbij historische gebeurtenissen uit de Lage Landen in de juiste volgorde brengen; inmiddels zijn er 464 speelkaarten beschikbaar.

Er zijn echter ook bijdragen die minder sterk uitgewerkt zijn en meer lijken op een “traditioneel” opgavenblad rond een geïsoleerd fenomeen (grammatica, spelling enz.). Zo is er bijvoorbeeld ook een dictee te vinden met als doel de spelling van de klinkers in open en gesloten lettergrepen te oefenen.

perspectief

Het project, begonnen als “ruilbeurs” voor lesmateriaal Nederlands voor anderstaligen, moet op lange termijn uitgroeien tot een “community”. Hiermee bedoelen we dat er meer onderlinge communicatie en zo mogelijk ook samenwerking tussen de auteurs teweeg gebracht dient te worden. Naast een (min of meer) maandelijkse nieuwsbrief hebben wij dit doel vooral geprobeerd te bereiken door de auteurs te vragen om hun nieuwe bijdragen eerst aan alle “leden” te sturen voordat het eindresultaat op het net gepubliceerd wordt. Op die manier kunnen niet alleen taalfouten worden verwijderd, maar ook inhoudelijke en methodische opmerkingen door andere auteurs worden opgenomen. De eerste resultaten hiervan zijn reeds zichtbaar; ruim een derde van de bijdrage heeft al een bewerking ervaren. Het spreekt vanzelf dat deze maatregelen hun volle werking pas ontplooien als er een zeker aantal auteurs aan meedoet. Op lange termijn zou het natuurlijk wenselijk zijn als er meerdere docenten ook samen lesmateriaal gaan ontwikkelen. Hierdoor zou een community-gedachte bij uitstek gerealiseerd worden.

Conclusie

De laatste jaren werd een aantal veelbelovende projecten, waarschijnlijk uit gebrek aan personele of financiële middelen, stopgezet (zie hieronder). Dus is ook een verbondenheid aan een universitaire instelling is geen garantie voor een langdurig bestaan. De nog bestaande initiatieven spreken verschillende doelgroepen aan, zodat er volgens ons nauwelijks sprake kan zijn van een onderlinge concurrentie. Wat er echter vaak ontbreekt is een solide financiering op lange termijn. Hier zou bijvoorbeeld de Taalunie gevraagd zijn. Uit eigen publicaties (Nederlandse Taalunie 2002, zie inleiding) blijkt dat er wel interesse bestaat voor dergelijke projecten. Het Steunpunt Nederlands als vreemde taal zou een rol kunnen spelen bij de inhoudelijke en kwalitatieve begeleiding van de initiatieven en de beoordeling van het aangeboden lesmateriaal – anders dan bij lesmateriaal in boekvorm vindt er (tenminste bij niet-commerciële publicaties) geen systematisch proeflezen plaats.

Niet meer bijgewerkte internetbronnen

Werkmap voor taal- en literatuuronderwijs (KU Leuven)

adres: <http://fuzzy.arts.kuleuven.ac.be/WvT/>

Tussen 1996 en 1998 verscheen aan de KU Leuven het tijdschrift *Werkmap voor taal- en literatuuronderwijs*, een praktijkgericht tijdschrift over de didactiek van het onderwijs moderne vreemde talen. Alle opstellen uit de verschenen nummers zijn via de website te raadplegen en kunnen per nummer of onderwerp worden opgezocht. De bijdrage “Voor geen kleintje vervaart” bevat een zeer uitgebreid didactisch commentaar en uitgewerkt lesmateriaal over het grammaticaal onderwerp “verkleinwoorden”. “Bloedgeven”, is een vrij korte beschrijving van een verwerkingsopdracht voor een authentieke tekst. In Een derde bijdrage gaat het om een didactische toepassing van een fragment uit de film “Pieter Daens”. De bijdrage bevat meerdere woordenschatoefeningen, meerkeuzevragen over de inhoud, een grammaticaoefening, conversatievragen en voor de discussie een aanvullende tekst over kinderarbeid. De bijdrage herinnert (in positieve zin) aan de opdrachten van het “mediaproject Nederlands”. [17]

Website-stories

adres: <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/websitestories/recherche/default.cfm>

Het project “website-stories” is voortgekomen uit de lerarenopleiding Nederlands voor anderstaligen aan de KU Leuven. Op de website kunnen lesvoorbereidingen van toenmalige studenten volgens tal van criteria opgezocht worden. Een belangrijk deel van de lesvoorbereidingen zijn voorbeelden van “content-based” onderwijs. De behandelde thema’s zijn dan ook zeer gevarieerd. In totaal zijn er 27 lesvoorbereidingen beschikbaar. De doelgroep van het onderwijs heeft natuurlijk tot gevolg dat het materiaal niet zonder meer toe te passen is op de onderwijssituatie extra muros. Volgens ons zullen vooral docenten en aankomende leerkrachten in het secundair onderwijs kunnen profiteren van het aanbod. Gezien het lesmateriaal vrij hoge eisen stelt aan het taalbeheersingsniveau van de leerlingen, is het vooral geschikt voor scholen met tweetalig onderwijs Nederlands.

Centrum voor Volwassenenonderwijs aan de Kamer voor Handel en Nijverheid, Brussel

adres: http://www.vub.ac.be/khnb/itv_index/itv_nl.htm

Het centrum verzorgt cursussen Nederlands, Engels, Duits, Italiaans en Spaans. Docenten voor deze talen stellen op de website van het centrum lesmateriaal – voor iedereen vrij toegankelijk – ter beschikking. Voor Nederlands als vreemde taal zijn er 26 bijdragen beschikbaar.

De lesideeën en opdrachten zijn allemaal gericht op cursisten die al over een goede basiskennis van het Nederlands beschikken. De bijdragen zijn doorgaans voorzien van een kort didactisch commentaar waaruit blijkt hoe het materiaal in de les gebruikt kan worden; verder zijn alle gebruikte teksten, afbeeldingen enz. in de (html-) bestanden terug te vinden. De kwaliteit ervan is gemiddeld vrij hoog en het materiaal biedt zowel voor docenten in de volwasseneneducatie als voor leerkrachten Nvt goed toe te passen lesmateriaal en lesideeën. Veel bijdragen hebben het vergroten van de spreekvaardigheid ten doel, maar er zijn evengoed bijdragen die het verbeteren van de schrijfvaardigheid of oefeningen over grammatica en woordenschat.

In een andere rubriek zijn er verder er een aantal bijdragen over algemenere didactische onderwerpen verzameld, bv. twee bijdragen over het werken met Color0 Cards, de evaluatie van de spreekvaardigheid, aanwijzingen voor het verbeteren van schrijfoefeningen, een bijdrage over “brein-vriendelijk taalonderwijs” of over “luistervaardigheid in het volwassenenonderwijs”.

geciteerde bronnen

literatuur

- Berteloot, Amand / Wenzel, Veronika / Ulrichs, Stefan (2001), *Niederländisch an Schulen in Nordrhein-Westfalen*, Münster u.a.
- Glaboniat, Manuela et al., *Profile deutsch. Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen. Lernzielbestimmungen, Kannbeschreibungen, Kommunikative Mittel, Niveau A1, A2, B1, B2*, München, 2002.
- Goethe-Institut / InterNationes et al., Hg. (2001), *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen : lehren, lernen, beurteilen*, Straßburg : Europarat.
- Nederlandse Taalunie: *Colloquium Nederlands in de grensgebieden*, Den Haag, 2002.
- Schulamt für den Kreis Borken, Hg. (1997), *Begegnung mit Sprachen in der Grundschule – Niederländisch*, Borken.
- Wenzel, Veronika (2001), *Niederländisch in der deutschen Erwachsenenbildung: Resultate einer Umfrage an Volkshochschulen und Industrie- und Handelskammern in Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Baden-Württemberg und Hessen*, Münster.

[1] Ruim opgevat zou je als lesmateriaal kunnen beschouwen dat je met een bepaalde didactische doelstelling (potentieel) in de les zou kunnen gebruiken. Zo gezien zit het internet vol met lesmateriaal (authentieke tekst- en multimediate bronnen, online-oefeningen enz.). In de opzet van dit artikel beperken wij ons echter op lesmateriaal dat voorzien is van een didactisch commentaar waaruit doelstellingen en werkwijze op te maken zijn. Er is trouwens volgens ons geen scherpe scheidslijn te trekken tussen “lesmateriaal” enerzijds en “lesideeën” anderzijds. Lesmateriaal moet meestal voor een bepaalde doelgroep, een bepaald niveau enz. worden toegepast en dient op die manier als lesidee. Lesideeën wederom bevatten meestal voorbeelden en materiaal dat eventueel als lesmateriaal gebruikt kan worden.

[2] We zullen het in dit artikel dan ook niet over computergebaseerde (bv. online-)oefeningen hebben.

[3] Dit is onder meer aan het feit te wijten dat er op het niveau van het VHS-Landesverband nog geen “netwerk Nederlands” bestaat. Hierin zal waarschijnlijk nog in de loop van 2004 verandering in komen. Verder blijken maar weinig docenten instituties zoals de Fachvereinigung of het Steunpunt Nederlands als vreemde taal te kennen. Ook de vaak maar tijdelijke “docentschap”, de uiteenlopende kwalificaties of het ontbreken van specifieke workshops of bijscholingen spelen in die samenhang zeker een rol.

[4] Het verschijnen van „taal vitaal op school“ van Hueber zal de situatie in die sector hopelijk voor een stukje verbeteren.

[5] Bij uitgeverij Hueber heeft men de eerste bestanden met gratis materiaal bij de methode *taal vitaal* (Duitse versie) op het net geplaatst. ThiemeMeulenhoff biedt voor licentiehouders aanvullend materiaal aan voor *IJsbreker 3* en Malmberg voor geregistreerde docenten in de *Nieuwe Buren Club*. Een aantal uitgevers heeft ervoor gekozen om aanvullend lesmateriaal op docenten-cd-rom's te verspreiden (b.v. ThiemeMeulenhoff met Code).

[6] Belangstellenden sturen een e-mail aan de beheerder, die stuurt het wachtwoord voor de gesloten groep “spinnenweb”. Voor de registratie is het echter niet verplicht zelf lesmateriaal ter beschikking stellen.

[7] zie: <http://www.niederlande-im-unterricht.de/>

[8] We hebben deze bron opgenomen omdat toetsen in principe ook als lesmateriaal gebruikt kunnen worden, ook al vervullen toetsen een andere doelstelling of functie. Toetsen moeten in sterkere mate beantwoorden aan criteria zoals operationalisering, herhaalbaarheid enz.; verder spelen in een institutionele context een grondige evaluatie en standaardisatie een belangrijke rol.

[9] Helaas hebben de makers van de website hierbij niet aan modem-gebruikers gedacht; de audio-bestanden staan slechts als (ongecomprimeerde) wav- en niet als mp3-bestanden beschikbaar.

[10] De meeste in de toetstips behandelde onderwerpen en “aandachtspunten” zijn ook relevant voor het ontwikkelen van lesmateriaal.

[11] PDF-bestanden bieden meerdere voordelen: niet alleen zien de bestanden er op elke computer gelijk uit, het kan bovendien niet zomaar worden overgenomen en onder de eigen naam worden verspreid. Bovendien kunnen eventuele fouten slechts door de betreffende auteur gecorrigeerd worden. Hierdoor zijn gebruikers gedwongen fouten te melden, waardoor de kwaliteit van het materiaal vooruit gaat.

[12] Totnogtoe: Duitsland, België, Nederland, Engeland Denemarken en Spanje.

[13] De niveaus van het CEF hebben reeds ingang gevonden in de leerdoelenbeschrijvingen van leerplannen, cursussen en methodes, de vernieuwde talencertificaten en uiteraard in de Europese Talenportfolio's. Het is dus te verwachten dat de kennis van deze niveaubeschrijvingen zich spoedig zal uitbreiden over vrijwel alle sectoren van het onderwijs.

[14] In het overzicht zijn er slechts rubrieken opgenomen waarvoor voldoende lesmateriaal ter beschikking staat (dus niet alle categorieën uit de CEF). Met een verdere groei van het beschikbaar materiaal zal ook het overzicht meer categorieën bevatten.

[15] Een interactief zoekformulier zou het probleem op kunnen lossen, maar hiervoor ontbreekt momenteel zowel de tijd als ook de technische kennis.

[16] In het Nederlands bestaat er echter uitsluitend een vertaling van de *globale* schalen van het referentiekader en niet van de gehele tekst. We hopen dat de pogingen door de

Nederlandse Taalunie voor een vertaling naar het Nederlands succes zullen opleveren. Voor het bepalen van de taalniveaus hebben we gedeeltelijk gebruik gemaakt van „Profile Deutsch“, een inventarisatie van de leerstof op de niveaus A1 t/m B2 op basis van het referentiekader voor Duits als vreemde taal. Vanwege de structurele overeenkomsten tussen beide talen kunnen veel elementen worden overdragen op het Nederlands (bv. woordenschat, grammaticale fenomenen).

[17] Een reeks van ruim 30 videobanden met bijbehorende oefeningen, een project van het *Centrum voor taal en spraak - Initiatief Nederlands* van de Universiteit Antwerpen (wordt niet meer vervolgd). Adres van het centrum: <http://www.uia.ac.be/centrum/>