

RHODES UNIVERSITY
LIBRARY

Cl. No. TR 89-51

Acc. No. 89/1717

DIE BEGRIP VERGANKLIKHEID AS KOMPLEKSE KODE

IN ENKELE WERKE VAN

HENNIE AUCAMP

Verhandeling aangebied ter voldoening

aan die vereistes van die graad

MAGISTER ARTIUM

in Afrikaans en Nederlands aan

Die Universiteit Rhodes; Grahamstad

deur

Marius Wolhuter Garbers

Januarie 1989

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	viii
SAMEVATTING	ix
ABSTRACT	xi
Hoofstuk 1: LIITERÊRE ORIËNTASIE	
1. Die begrip verganklikheid	1
1.1 Die begrip verganklikheid in enkele werke van Aucamp	1
1.2 Kommentaar van kritici en resesente	3
2. Die narratiewe teks en kodes	8
2.1 Die narratiewe data in 'n teks	8
2.2 Kodes in die narratiewe teks	12
3. Werkswyse	16
Hoofstuk 2: DIE HARTSEERWALS	
1. 'n Algemene oorsig	17
2. "Die Caledonner": 'n semiotiese analise	19
2.1 Die verhaaltitel	20
2.2 Ouderdom as kode	20
2.3 Die Caledonner	21
2.4 Die handelingskode	22
2.5 Eensaamheid as kode	26
2.6 Ouderdom en veroudering	28
2.7 Middeljarigheid	31

2.8	Die Caledonner: 'n buitestaander	32
2.9	Tyd as kode	36
2.10	Ontmaskering	44
2.11	Die katarsis	47
2.12	Samevatting	49
3.	Kodes in DIE HARTSEERWALS	49
3.1	Ouderdom en veroudering as kode	50
3.2	Aftakeling as kode	56
3.3	Sterf as kode	62
3.4	Frustrasie as kode	65
3.5	Behoud van jeugdigheid as kode	68
3.6	Hartseer as kode	70
3.7	Eensaamheid as kode	73
3.8	Patriargie as kode	75
3.9	Tyd as kode	77
	3.9.1 Fokus op die moment	78
	3.9.2 Keertyd	81
4.	Besluit	82
Hoofstuk 3: SPITSUUR		
1.	'n Algemene oorsig	84
2.	"Portret van 'n ouma": 'n semiotiese analise	87
2.1	Die verhaaltitel	87
2.2	'n Landelike konteks	88
2.3	Aftakeling as kode: ruimtelik	91
2.4	Vrugbaarheid as kode	94

2.5	Die metafisiiese oog	95
2.6	'n Kulturele kode	98
2.7	Frustrasie as kode	100
2.8	Tyd	103
2.9	Vervreemding	104
2.10	Die verteller: 'n naamdraer	105
2.11	Sintuiglikheid as kode	106
2.12	Ruimtelike verval	106
2.13	Ouma: 'n gewaande comtesse	107
2.14	Die verteller: onthuller van die ek	110
2.15	Meer oor ouma	110
2.16	Hede en verlede	112
2.17	Die hen	112
2.18	Die verteller: uitgesluit	114
2.19	Siekte en aftakeling	114
2.20	Skuld as kode	116
2.21	Ouma se drie geure	118
2.22	Die portret	120
2.23	'n Vervlegting van kodes	122
2.24	Sintese	123
3.	Kodes in SPITSUUR	124
3.1	Veroudering, middeljarigheid en afsterwe as kode	124
3.2	Eensaamheid as kode	135
3.2.1	Die mens as vreemdeling	135
3.2.2	Eensaamheid: 'n destruktiewe krag	137
3.3	Leegheid as kode	139

3.4	Verlore liefde as kode	142
3.5	Voortplanting as kode	144
3.6	Frustrasie as kode	145
3.7	Die landelike ruimte as jeugwêreld	146
3.8	Tyd as kode	147
4.	Besluit	151

Hoofstuk 4: 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE

1.	'n Algemene oorsig	152
2.	"'n Bruidsbéd vir tant Nonnie": 'n semiotiese analise	156
2.1	Die verhaaltitel	156
2.2	Die verteller: 'n getuie	157
2.3	Die verteller: 'n buitestaander	159
2.4	Aftakeling	160
2.5	Menslike versugting	162
2.6	Lewe versus dood	163
2.7	Berou en boetedoening	164
2.8	Tyd	166
2.9	Afloer, bekyk en waarneem	167
2.10	'n Verledemosafiek	167
2.11	Kyk en loer	169
2.12	Die betrokke ek	171
2.13	Aftakeling	174
2.14	Die verteller as ontmaskeraar	175
2.15	Die herkenningsparade	178
2.16	Die verteller se ma: 'n korrektief	179

2.17	Verdere ontrafeling van die verledemosaïek	180
2.18	Tant Nonnie se beproefde kuns	182
2.19	Lewensgulsigheid teenoor selfvernietiging	183
2.20	Tant Nonnie se ontmaskering	184
2.21	Ontmaskering	187
2.22	Die ware Nonnie	188
2.23	Sterf as kode	188
2.24	Fokus op die moment	189
2.25	Haar graf	191
2.26	Tyd	193
2.27	Graf en bruidsbed	194
2.28	Sintese	195
3.	Kodes in 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE	195
3.1	Ouderdom en veroudering as kode	196
3.2	Die spanning jeug-ouderdom as kode	197
3.3	Aftakeling as kode	199
3.4	Sterf as kode	201
3.5	Eensaamheid as kode	203
3.6	Verlore liefde as kode	204
3.7	Pyn en verlange as kode	205
3.8	Inkyk en sien as kode	208
3.9	Tyd as kode	211
	3.9.1 Fokus op die oomblik	211
	3.9.2 Keertyd	213
4.	Besluit	213

Hoofstuk 5: SINTESE	215
BIBLIOGRAFIE	219

VOORWOORD

Tydens my voorgraadse studie het die Afrikaans-lektrise aan my gesê dat 'n graad nie sonder baie sweet verwerf kan word nie. Nou na voltooiing van die verhandeling verstaan ek opnuut wat sy bedoel het.

Die harde werk is moontlik gemaak deur lojale ondersteuners en baie belangstellendes. Dit was gewis onvanpas wees om die persone nie te noem nie.

Dank aan die Here vir die krag en vermoë wat Hy my gegee het.

Opregte dank aan:

- mnr Tim Huisamen vir sy hulp, motivering en entoesiasme.
- prof André Brink vir die grondslag wat hy geleë het en die tydige en waardevolle ondersteuning.
- die Kaapse Onderwysdepartement vir die ruim finansiële hulp.
- die personeel van die Universiteitsbiblioteek vir al die bronne en diverse stof wat hulle so goedgunstiglik uitgeleen het.

Die persoon wat die meeste moes verduur en motiveer, my vrou Estelle, 'n waarderende dankie vir die tikwerk, ure se onderskraging en baie begrip.

M W GARBERS

King William's Town

SAMEVATTING

DIE BEGRIP VERGANKLIKHEID AS 'N KOMPLEKSE KODE IN ENKELE WERKE
VAN HENNIE AUCAMP

Aan die hand van 'n semiotiese en narratologiese werkswyse, met die kodes van Barthes as uitgangspunt, word daar met die studie gepoog om aan te toon dat die begrip verganklikheid in enkele kortverhaalbundels van Aucamp aanwesig is en dat die begrip deur middel van reekse kodes tot stand kom.

Die volgende bundels is by die studie betrek: DIE HARTSEERWALS, SPITSUUR en 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE. Die keuse van die spesifieke bundels is tweeledig:

- Die drie bundels is verteenwoordigend van Aucamp se vroeë tekste.
- Aangesien die bundels mekaar opvolg, is dit moontlik om na te gaan hoe Aucamp die begrip verganklikheid in afsonderlike verhale, asook in die bundels as geheel betrek.

Een kernverhaal uit elk van die bundels ("Die hartseerwals", "Portret van 'n ouma" en "'n Bruidsbéd vir tant Nonnie") is ontleed en aan die hand van dié verhale is daar aangetoon hoe die verganklikheid deur middel van kodes tot uiting kom.

Vervolgens is daar na die bundels as geheel gekyk om aan te toon hoe die begrip verganklikheid na aanleiding van die benoemde kodes in die ander verhale betrek word.

Die volgende oorkoepelende kodes is geïdentifiseer en ontleed:

- aftakeling
- dood en aanverwante kodes
- eensaamheid
- frustrasie
- hartseer
- spanning jeug/ouderdom
- leegheid
- kyk en sien (waarneem)
- tyd
- verlore liefde
- voortplanting

Die finale gevolgtekings is:

- Die mens se werklikheidsbeleving word gekenmerk deur voortdurende verandering wat meebring dat dit sy ganse lewe beïnvloed en tot gevolg het dat sy bestaan 'n tentatiewe ervaring word.
- Verganklikheid behels meer as net veroudering, aftakeling en dood. Verganklikheid is 'n komplekse ervaring wat die mens fisies asook psigies beïnvloed.
- Benewens veroudering dra seksualiteit by tot die mens se aftakeling en ondergang. Eensaamheid, isolasie en frustrasie bepaal sy optrede en beklemtoon so sy beleving van verganklikheid. Die gevolg is die lewe word 'n pynlike ervaring, 'n soektog na geluk, berusting en bowenal na sin.

ABSTRACT

TRANSCIENCE AS A COMPLEX CODE IN SOME WORKS OF HENNIE AUCAMP.

Mortality has always been a popular theme in literature. By means of a semiological and narratological approach, it has been endeavoured in this study to prove that transience comprises a complex code constituted by a whole series of codes.

In each of the chosen volumes one specific short story is analysed and all the codes related to transience are defined and described. Then these codes are discussed within the context of the volume as a whole.

The following codes have been identified and analysed:

- death and death related codes
- decay
- distress
- frustration
- emptiness
- loneliness
- observe, look and see
- reproduction
- the code of ageing
- youth/ageing
- lost love
- time

The following texts of Aucamp have been used as the object of study: DIE HARTSEERWALS, SPITSUUR and 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE. The reason these texts were selected, is twofold:

- They represent the early works of the author.
- The continuity is essential for making meaningful deductions.

The final conclusions are:

- Man's bond with an environment which is characterised by continual change, influences his existence and makes his life a tentative experience.
- Transience involves more than merely ageing, obsolescence and death. Transience is a complex experience, related to the physical and mental in man.
- Besides ageing, sexuality contributes to man's downfall. Loneliness, isolation and frustration determine his actions and stress his experience of transience. The result is a painful experience of life.

HOOFSTUK 1: LITERÊRE ORIËNTASIE

1. DIE BEGRIP VERGANKLIKHEID

Vanaf die vroegste eeue is daar besin oor die verganklikheid. Reeds die Romeinse en Griekse skrywers het die tema herhaaldelik gebruik en teenswoordig is dit nog relevant en boeiend.

DIE HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL omskryf verganklikheid as volg: "verbygaande, onbestendig, nie blywend, nie van lange duur nie, broos, swak." Beide die COLLINS ENGLISH DICTIONARY en THE OXFORD DICTIONARY verwys na die aspek "loss of life", met ander woorde die dood.

Om die twee aspekte (kortstondigheid en sterflikheid) is daar 'n wye reeks konnotasies wat op 'n min of meer metaforiese wyse verganklikheid omskryf en kwalifiseer, soos: tydelikheid, vlugtigheid, onbestendigheid, vernietiging en sterf. Aansluitend hierby is daar ook geïmpliseerde sake wat benoem word, soos siekte, ouderdom, veroudering, seisoene, tydstep en tydsduur, met ander woorde alle vorme van aftakeling - fisies en psigies (hierdie kategorisering is hoegenaamd nie volledig nie en is slegs 'n breë groepering van aanverwante aspekte).

Hierteenoor kan sake wat jeug, groei, vitaliteit, viriliteit en lewe be-noem ook - nou op meer metonimiese wyse - die besef van verganklikheid oproep, want alle sake (menslik en niemenslik) wat die eienskap openbaar van verandering,

aktualiseer die verganklikheid.

1.1 DIE BEGRIP VERGANKLIKHEID IN ENKELE WERKE VAN AUCAMP

Die keuse van tekste het geval op drie van Aucamp se vroeë bundels, naamlik: DIE HARTSEERWALS, SPITSUUR en 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE, wat as 'n groep 'n bepaalde fase in die skrywer se oeuvre verteenwoordig (in die bespreking van die bundels DIE HARTSEERWALS en 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE word die volgende verkortings gebruik: WALS en BRUIDSBED).

EEN SOMERMIDDAG is weggelaat aangesien die bundel as 'n "jeugbundel" beskou word. Alhoewel die bundel die beginpunt is van die verganklikheidsbegrip in Aucamp se werk, en die bundeltitlel en die Toergenjew-motto dit al aankondig, word daar eerder gelet op vroeë bundels met digter tekste.

Nadine Gordimer het oor kortverhaalskrywers gesê: "short story writers see by the light of a flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of - the present moment" (Aucamp 1969:18). Die beskouing van Gordimer sluit aan by 'n opvatting van die kortverhaal as genre sedert sy ontstaan en ongeag die vele vorme wat dit al aangeneem het, naamlik die onthulling van 'n moment. Dit is juis die onthullende momente wat die begrip van verganklikheid sy beslag gee, want in die "nou" is daar 'n magdom sfere van invloed wat verlede, herinnering en selfontmaskering meebring. Hierdie sametrekking van tyd en ruimte is nooit 'n enkelvoudige gegewe

nie, maar 'n verwickelde eenheid.

O. Henry het gesê dat hy skryf omdat hy mense liefhet: "It must be just that I love people" (1960:1). Aucamp val in dieselfde kategorie, veral waar Van Heerden sê dat Aucamp "se markantste trek, sy deemoed, sy werklike liefde vir en begrip van die mens" (1969:74) die grondslag vorm van sy skryfkuns. Die deernis word juis bepaal deur Aucamp se sintuig vir sterflikheid, nietigheid, weerloosheid en verganklikheid. Die liefde vir die mens word subtiel uitgebeeld met 'n ironiese element daarin en die gebruik van ironie en satire vrywaar sentimentaliteit en openbaar eerder sy "verwickelde deernis" vir die mens (Cloete 1980:363).

1.2 KOMMENTAAR VAN KRITICI EN RESENSENTE

Een van die sentrale gegewens in WALS is die spanning tussen jeug en ouderdom. In die bundel is bewustelik wegbeweeg van die jeugwêreld van EEN SOMERMIDDAG en word 'n volwasse wêreld betree waarbinne daar op deemoedige wyse onthul word dat ouderdom en veroudering die mens aftakel.

P. D. van der Walt sien die "proses", veral soos uitgebeeld in "Die Caledonner" as 'n "val en ontgogeling" (Van der Walt 1972:7). Beide Van der Walt en Wiehahn verwys na die werklikheid in die verhale as 'n "onontkombare" en "meedoënlose werklikheid" (Van der Walt 1972:7; Wiehahn 1965:445). In hierdie werklikheid word die universele

probleem van ouderdom (aftakeling) (Steenberg 1974:20) op 'n eenvoudige manier ontbloom en reik die gevolge daarvan baie wyer. Dit het nie net 'n emosionele effek nie, maar beïnvloed ook die werklikheidsbeleving.

Prins wys veral op die maskerspel wat elk van die karakters speel en die ontmaskering wat plaasvind, is nie alleen aftakelend nie, maar ontbloom bowendien die gevolge van aftakeling.

SPITSUUR toon 'n duidelike verdigting ten opsigte van die begrip verganklikheid. Reeds in die titel met die suggestie van gedrongenheid word 'n element van spanning aangetref en die verganklikheid is primêr ingebed in die tyd wat die spanning intensiveer. George Louw som die aspek op deur te verwys na die geheelindruk as "verhale oor 'n verlore liefde en 'n verlore jeug" (1968:79).

Die belangrikste aspekte wat wel na vore kom, is die beklemtoning van vrugbaarheid versus impotensie (onvrugbaarheid). Elsa Joubert sluit hierby aan deur te verwys na die seksuele as 'n vernietigende mag (1968:53), ("Portret van 'n ouma").

In die twee simboliese verhale ("Met 'n uitsig oor die see" en "Die aankoms") word die dood op 'n allegoriese wyse uitgebeeld met die klem op "afstand doen, die verlede neerlê, die self verloën" (Van Heerden 1968:49).

Eensaamheid dra ook by tot die strukturering van die

begrip verganklikheid, en verwante aspekte soos liefde, isolasie en vreemdelingskap word bygehaal om die geestestryd, die "gemoedstoestand" te beklemtoon en aan te toon hoe dit die mens aftakel en weerloos laat.

Dit is opvallend dat die meeste kommentaar oor die verganklikheid in Aucamp se werk na vore kom met verwysing na BRUIDSBED. "Die waarheid van die oomblik" (Botes 1970:38) word onthul en in die oomblik word die innerlike en die uiterlike lewe van die karakters ontbloot.

Die begrip verganklikheid word in hierdie bundel veral deur die volgende aspekte uitgebou: dood, spanning tussen hede en verlede (tydskontraste), die maskerbeeld en manifestasies van seksuele liefde (waarby impotensie ingesluit).

Brink verwys na die eerste drie verhale as verhale waar "lewe en dood in jukstaposisie" (1976:46) geplaas is. Die belewing van die dood bring verset mee asook gelatenheid, want dit kan nie vrygespring word nie. Die dood beïnvloed ook die 'ek' sowel as dié om hom. In "'n Boer sê tot siens" is dit "die innerlike vrede" (Brink 1976:46) wat hy kry, waarsonder hy nie kon sterf nie. In "Die dassie" lei die dood van die swanger dier die seun tot insig oor lewe en dood en ontdek hy die raakpunte tussen die twee. Die dood van tant Nonnie (in die titelverhaal) fungeer weer as 'n suiweringsproses.

In "Miss Hannah lui die klokkie" lei die dood van George tot

miss Hannah se selfontdekking en die besef dat sy hom wel mis al was hy 'n meulsteen om haar nek.

Die soeke na lewe en die beslag daarvan word in elke verhaal subtiel voltrek. Brink stel dit as volg: "'n klokkie lui sonder reaksie, 'n Dinsdag met reën, 'n Oukersaand, 'n brief ... by geleentheid self iets so "ordinêr" as die aanpas van kontaklense en die tydelike dra van 'n donkerbril om die blootgestelde gesig te 'bewapen' ..." (Brink 1976:46).

Die maskerbeeld sluit hierby aan, want deur te sien, waar te neem en waargeneem te word, word 'n werklikheid deur die oog ontsluit. Prins verwys na die oog as "medium tot kontak met die 'walglike' werklikheid" (Prins 1982:42). Die hele proses word 'n pynlike belewenis, want "ontmaskering is ook noodlottig" (Prins 1982:42) en ontbloom veral die mens se innerlike lewe, sy "private ache" (Lindenberg 1980(5):80).

So word die "kwesbare, weerlose" (Prins 1982:42) ontbloom - die mens na wie Alba Bouer verwys as "mense-vol-ellende, behoorlik geskroeiendes" (1970:119).

Liefde en die manifestasie daarvan bring innerlike pyn, seer en wanhoop mee. Juis in die intense belewing daarvan is die verganklikheid ingebed, deurdat die mens sy werklikheid nie meer sinvol kan beleef nie en hy daaraan ten gronde gaan, soos die Blaman-aanhaling in SPITSUUR tereg sê: "Want het verschrikkelijke is, een mens kan niet alleen zijn. Op de

duur ga je daar onherroepelijk aan kapot" (Aucamp 1973(3):49).

Die begrip verganklikheid is les bes ingebed in die tydsdimensie. Met die tydskontraste in BRUIDSBED word daar "nou" in die verlede gedelf om die werklikheid te distansieer, op sy te skuif en 'n illusie te beleef. Tastend word gesoek om die impotensie van die oomblik te buffer en moet die tyd redding bring, al is dit net "uit-redding" van die oomblik (Brink 1976:47).

Uit die enkele aangehaalde resensies en besprekings is dit duidelik dat die begrip verganklikheid wel 'n dominante teenwoordigheid is in die drie bundels van Aucamp en dat daar duidelike sprake is van verdigting en verbreding van die begrip. Die nagaan daarvan sal beslis lig werp op die aanwesigheid van 'n komplekse kodesstruktuur binne verhaal- en bundelverband.

2. DIE NARRATIEWE TEKS EN KODES

2.1 DIE NARRATIEWE DATA IN 'N TEKS

Die narratiewe teks word saamgestel uit die verhaaltteks, die storie en die vertelproses (Brink 1987:39-40; Genette 1980: 25-33). Die storie bestaan uit gebeure en figure wat binne die dimensies van tyd en ruimte fungeer.

Genette plaas die fokus op die teks as geheel waarin vyf kategorieë geïdentifiseer word, naamlik: orde, duur,

frekwensie, perspektief en stem. Shlomith Rimmon-Kenan gebruik Genette se teoretiserings as uitgangspunt en verwys na "story", "text" en "narration". Die storie verwys na "all succession of events" (1983:3) wat in 'n verhaal opgeteken is. "Teks" is die geskrewe diskoers en "narration" verwys na proses van die skryfhandeling.

Binne hierdie raamwerk kan die narratiewe data omskryf word as die elemente waardeur die teks as geheel met die leser kommunikeer. Die volgende elemente vorm die substansie van 'n narratiewe teks:

- die karakters (personasies, en die prosesse waardeur hulle opgebou word, sowel as die verbandhoudende aksies)
- die tydsdimensie
- die ruimtelike dimensie
- die vertelinstantie

Die karakters is "the nodes in the verbal design" (Rimmon-Kenan 1983:35) wat aan die hand van die leeshandeling verhef word tot "the structuring element" (ibid) waardeur die teks betekenis verkry. Brink verwys na die karakters as "agente" (1987:66), veral binne die konteks van die verhaalgebeure, omdat die karakters alleenlik tot stand kom as gevolg van die handelingstruktuur in die teks.

Die doel van hierdie studie is nie die nagaan van karaktertipes nie, maar die opbou van die karakters (dit is die prosesse van karakterisering) met spesifieke verwysing na

hul verhouding tot, en hul beleving van die gegewe van verganklikheid.

Die tydsdimensie is van kardinale belang as daar gepraat word van verganklikheid. Verganklikheid is immers ingebed in die objektiewe en subjektiewe (dus: die totale) beleving van die tyd.

In die narratiewe teks word die tydsdimensie onder andere beleef as 'n "durée réelle", die ware duur (Brink 1967:88) wat alleenlik bepaalbaar is indien daar 'n relasie tussen die karakter(s), die tydsdimensie en die ruimtelike dimensie bestaan (Cloete 1985: 92-93).

Veral word gelet op (wat genoem kan word) die deiktiese tydsbeleving en die nosie van "keertyd" (Higdon 1977:9-10). Deiktiese tyd verwys na die tydsbeleving van die "hier-en-nou" waarin die karakter(s) hom bevind. Keertyd of "barrier time" (Higdon 1977:9) dui op 'n druk wat gebonde is tot die "oomblik". Die tydsbeleving word beperk en binne die beperkte duur moet sekere prosesse voltrek word en is die beleving daarvan dramaties omdat "die hele lewe onder die druk van die dood geplaas word" (Brink 1987:94). Higdon verwys na sekere feevertale en sprokies waar 'n beperkte tydsduur aanwesig is en sekere take voltooi moet word, anders word die karakter gestraf (gewoonlik met die dood). Juis die verband met die dood is belangrik, want die dood word 'n "keerpunt" waar alle gebeure (verlede, hede en toekoms) nuwe betekenis kry, soos

Higdon dit stel: "The moment of death, the barrier, gives past, present and future actions a highly charged significance ..." (Higdon 1977:10).

Die ruimtelike dimensie is streng gesproke nie 'n "element" in die narratiewe teks nie, maar word opgeroep in die vorm van kodes, want dit word opgebou deur betekenis, "voorwerpe en verhoudinge" (Brink 1987:107), wat heenwys na 'n verhaalwêreld; dus 'n ruimtelike dimensie in 'n storie.

Die teks openbaar 'n drieledige ruimtelike dimensie. Eerstens is daar die storieruimte; die plek waar die gebeure afspeel, gevolg deur die narratiewe ruimte wat die wyse van beelding verteenwoordig (dit is die "opbou" van 'n ruimte) en laastens is daar die diskursiewe vertellersruimte wat aansluit by die bewussyn van die fokalisator.

Die ruimtelike dimensie in die Aucamp-tekste behels lokaal-plattelandse, stedelike en ook Europese ruimtes. In al die verskillende ruimtelike plasings word die begrip van verganklikheid ontplooi in die interaksies wat ontstaan.

Betreffende die vertelinstantie onderskei Mieke Bal veral twee vertellerfunksies (waarin sy op beduidende wyse afwyk van Genette). Eerstens is daar dié van fokaliseerder; die fokusbepaler vanuit wie se oogpunt of ervaringspunt die verhaalgewe georden word. Tweedens is daar die vertelinstantie, wat heenwys na die onder-woorde-bring van die

verskillende verhaalelemente (Bal 1980:109). Aansluitend hierby is die waarnemingshoek ter sake van waaruit die verhaal aangebied word. Dit sluit aan by die tipe verteller wat in die teks aanwesig mag wees (onder andere Cloette 1985:77), naamlik: die interne (eerstepersoon-) of die eksterne verteller (derdepersoonverteller) soos onderskei deur Franz Stanzel (slegs die twee vertellertipes word nagegaan in hierdie studie).

2.2 KODES IN DIE NARRATIEWE TEKS

Die literêre semiotiek gaan primêr uit van Jakobson se bekende kommunikasie-model waarvolgens sekere boodskappe (ingeklee in kodes) in die narratiewe teks deur 'n sender aan 'n ontvanger oorgedra word deur teksstrukture.

Roland Barthes onderskei in sy vroeë fase drie vlakke van beskrywing: die funksies, die aksies en die vertelling of narrasie (Brink 1987:24-25). Hieruit ontstaan die narratiewe teks en kommunikasie vind plaas aan die hand van kodes. Barthes lê algaande meer klem op betekenisvorming binne 'n verhaal, deur die nagaan van die veelvuldige komponente wat die teks aktiveer. Dit is die "galaxy of signifieds" (1974:5) wat die toegang verleen en waardeur 'n kode ontsluit word.

Jonathan Culler verwys na die teks as 'n semiotiese sisteem waardeur bepaalde insigte ontsluit word (1977:103). Die teks is die geheel waarin betekenis en insigte tot stand kom: 'n

gegewe wat voortdurend in wisselwerking verkeer met die "eksterne" wêreld van betekendes (signifiés) (Barthes 1974:6).

Michael Riffaterre beskou die werk ("the word"), die vorm en woorde as die kernaspekte wat die teks karakteriseer (1983:125). Binne die teksgeheel is daar reël beheerde strukture (kodes) wat die teks bind en daaraan betekenis gee.

Sulke kodes word geïmplimenteer wanneer daar 'n interaksie binne die tekstuele sisteem plaasvind. Die interaksie is drieledig en vind plaas tussen leser, skrywer en diskoers.

Stellig die mees avontuurlike teoretikus wat hom bemoei het met die strukturering en funksie van kodes in die narratiewe teks, is egter Roland Barthes. Hy beskou 'n kode as "the articulation of a voice woven into the text" (1984:9). Hierdie "stem" waarna Barthes verwys, word deur Culler omskryf as "a set of objects or categories drawn from a single area of experience and related to one another in ways that make them useful logical tools for expressing other relations" (1977:43).

Deur die leeshandeling word die kodes wat na vore kom 'n "gewefde" struktuur waarna Barthes verwys as "a braid" (1974:60). Binne hierdie struktuur word elke kode "'n stem" wat 'n bepaalde (soort) boodskap oordra. Barthes stel dit so: "each code is a voice, these braided - braiding voices form the writing: when it is alone the voice does not labor,

transforms nothing: it 'expresses'; but as soon as the hand intervenes to gather and intertwine the inert threads, there is labor, there is transformation" (1974:160).

Aan die hand van kodes beskik die teks oor 'n "totally signifying nature" (Barthes 1974:20) en elke kode is "a perspective of quotations, a mirage of structures; we know its only departures and returns; the unit which have resulted from it are themselves, always, ventures out of the text, the mark, the sign of virtual digression toward the remainder of a catalogue; they are so many fragments of something that has always been read, seen, done, experienced; the code is the wake of that 'already' (ibid).

Barthes onderskei die volgende vyf kodes:

- Die hermeneutiese kode, die kode wat die storie vertel, soos Hawkes daarna verwys (1977:116), en waar vrae gestel en mettertyd beantwoord word.
- Die semiese kode is 'n kode van konnotasies waar betekenis deur middel van betekenaars ontstaan.
- Die simboliese kode hou verband met "beeldkomplekse" (Brink 1987:32) wat in die teks ontstaan.
- Die proairetiese kode is die handelingskode waar handeling deur naamgewing tot stand kom en in reekse georden word.
- Die kulturele kode is "a 'gnomic', collective, anonymous and authoritative voice" (Hawkes 1977:118) wat "a science or a body of knowledge" (Barthes 1977:20) insluit. Cloete

verwys na 'n kollektiewe stam wat gesaghebbend optree in die teks deurdat die kode 'n hele kennis- en waardesisteem oproep (1985:48).

Hierdie kodes kan alleenlik geaktiveer word in 'n teks waar genoemde narratiewe elemente 'n interaksie bewerkstellig tussen diskoers en leser.

'n Kode kom tot stand waar daar sekere leksikale items in verhouding met ander items staan wat vroeër of later in die teks voorkom (aldus Culler). Tesame hiermee word die leser betrek deurdat hy na aanleiding van analogie items in die diskoers kan groepeer wat sekere betekenis (simboliek) oordra.

Die handeling geskied na aanleiding van die semiotiese klassifikasie van denotasie en konnotasie. Denotasie verwys na die leksikale (letterlike) waarde van 'n taalteken (woord), "to mean what it says" (Hawkes 1977:133). Silverman verwys daarna as volg: "the denotative sign, which in the case of language would be the unit formed by the sound image and the concept it evokes" (Silverman 1983:26).

Kodes word deur konnotasie gemanifesteer en kommunikasie vorm die ontstaan van enige kode. Hawkes definieer konnotasie as volg: "'connotation' means the use of language to mean something other than what is said. And, of course, 'connotation' is centrally characteristic of the 'literary' or

'aesthetic' use of language" (1977:133).

Konnotasie behels 'n sekondêre betekenis (nie soos denotasie wat slegs 'n leksikale betekenis oordra nie). Deur middel van konnotasie word toegang tot die teks se polisemiese aard moontlik gemaak. Barthes beskou dit as volg: "Connotations are meanings which are neither in the dictionary nor in the grammar of the language in which a text is written" (1974:8).

Konnotasie word bepaal deur twee ruimtelike aspekte, naamlik: "sequential space" en "agglomerative space" (Barthes 1977:8). Eersgenoemde is die opvolging van sinne waarin betekenislae opgesluit is. Laasgenoemde dui op betekenis wat van buite die teks gehaal word en verbandhoudend is op die teks. Hier is dus sprake van 'n interaksie tussen die twee aspekte wat afsonderlik en gesamentlik die teks be-teken, betekenis oordra en nuwe betekenis tot stand bring.

Omdat die leser die teksgegewe aanpas en herkonstrueer, ontvou betekenislae kragtens die "interplay of signs" (Hawkes 1977:104) wat ontstaan deur enkodering en dekodering (of, soos Hawkes dit stel, rekodering).

Die funksie van die teks is volgens Hawkes 'n agent "which modify, determine and, most importantly, generate meaning" (1977:110). Die gegengereerde betekenis(se) is dus 'n boodskap(pe) wat op verskeie maniere geïnterpreteer kan word.

Kodes vorm die grondslag van die teksstruktuur (soos aangedui) en kan eintlik beskou word as 'n konnotatiewe struktuur in die sin dat hulle 'n breër teksgegewe insluit waarin ander kodes ook betrek word.

Die doel van hierdie studie is om na te gaan en aan te toon dat die begrip "verganklikheid" in die genoemde Aucamp-tekste deur reekse kodes saamgestel word en dat daar dus sprake is van 'n komplekse kodesstruktuur wat verganklikheid beteken, kwalifiseer, dit uitbou en daaraan narratiewe betekenis gee.

3. WERKSWYSE

In elk van die bundels word een "kernverhaal" volledig bespreek waarvandaan breër konklusies, in verband met ander verhale in die bundel aangetoon word om te illustreer dat die begrip verganklikheid wel aanwesig is in die verhale van Aucamp en dat die begrip ontstaan in die aanwesigheid van sekere kodereekse.

HOOFSTUK 2: DIE HARTSEERWALS

1. 'N ALGEMENE OORSIG

Aucamp het hom oor WALS (1972;2) as volg uitgelaat: "DIE HARTSEERWALS suggereer 'n sekere treurigheid om 'n verbygegane leefwyse" (Smuts 1971:6). Hier vorm die kulturele kode die kern waarin die begrip verganklikheid tot stand kom. Die leefwyse waarvan Aucamp melding maak, verwys na die tradisionele leefwyse van veral die landelike Afrikaner (in dié verband is daar ses verhale wat die tradisioneel-landelike leefwyse uitbeeld), maar dit word nie beperk tot dié leefwêreld nie, aangesien sommige verhale afspeel in 'n stads- en selfs Europese konteks.

WALS beeld "die hipergevoelige" en "die haas onaanraakbare in die mens" uit (Wiehahn 1965:448) wat "eenvoudige boermense" (Lindenberg 1980:148), maar ook stadmense en Europeërs ("Die rooi deur") insluit.

Die bundelitel kondig 'n treurigheid ("hartseer") aan ("'n woord wat herhaaldelik gebruik word om die atmosfeer te teken", Wiehahn 1965:448) wat perspektief gee op die mens en sy werklikheid, soos Wiehahn dit stel: "dat die mens gebonde is aan die onontkombare en meedoënlose lewenswerklikheid" (ibid).

Die bundeltoon word gekenmerk deur ontugtering, ontgogeling

en hartseer, en variasies hiervan is aanwesig in al die verhale. P.D. van der Walt verwys daarna as "gevarieerd en afgewissel met flitse van humor, sodat daar van eentonigheid of eenselwigheid geen sprake is nie" (1972:7).

Die troulustige Hetta ("Die Hartseerwals") ervaar 'n intense hartseer omdat sy nie die wewenaar kan kry nie. Die Caledonner (in die gelyknamige verhaal) ervaar sy hartseer as gevolg van sy negering van sy ouderdom. Die kunstenaars Mary, in "Afia se middag", is treurig gestem oor die wete dat Afia se geluk (soos hare) slegs 'n brose geluk is. Die ou mans in "Die uitdaging" is ontgogel deur die wete dat hul jeug en hul fisiese krag iets van die verlede is. In "'n Man soos Johannes", soos in "Die tweede wind", word hartseer vroue uitgebeeld. Poffertjie, die hulpverpleegster (in die gelyknamige verhaal), is hartseer en ontroerd omdat sy werkloos is en nie weet hoe om haar situasie te hanteer nie. Die jong onderwyser ("Die laaste skooldag") is ontnugter oor die onderwysberoep en oor mense van 'n plattelandse dorpie wat hom nie verstaan nie. "Die rooi deur" benadruk 'n moeder se begeerte om haar kind 'n beter lewe te bied. In "'n Bars loop deur die wasbak" word mevrou Potter se wêreld 'n enorme bedreigde ruimte, want haar seun is nie meer die jong seuntjie wat sy so toegewyd versorg het nie.

Die tematiese gegewe van die bundel as geheel is deur Van der Walt as volg saamgevat: "Die mens in sy eie en daarom

onontkombare werklikheid" (1972:7). Hier is daar eerder sprake van tematiese ooreenkomste, patrone van parallelle en ooreenkomste as van 'n eenheidsbundel. Aucamp verwys na die eenheidsbundel as 'n bundel waarin die een verhaal op die ander inspeel; waar elke verhaal dieselfde basiese probleem uit 'n ander hoek benader (1969:15). In WALS is dit nie die geval nie, want daar is eerder sprake van verhaalooreenkomste as van 'n argitektoniese geheelkomposisie.

Opvallende voorbeelde van parallelle is die jong vroue, Hetta en Poffertjie ("Die Hartseerwals" en "Poffertjie"). Verdere ooreenkomste is aanwesig in "Die Caledonner" en "Die uitdaging" waar die genadeloosheid van die ouderdom belig word; en in "'n Man soos Johannes" en "Die tweede wind" waarin die twee vroue oënskynlik huweliksprobleme beleef.

2. "DIE CALEDONNER": 'N SEMIOTIESE ANALISE

"Die Caledonner" is in die eerste plek vir noukeurige ondersoek gekies omdat dit deur kritici as stellig die beste verhaal in die bundel aangewys is (Wiehahn: "As die mees geslaagde verhale beskou ek "Die Caledonner" en "'n Man soos Johannes", 1965:448; Coetzee: "... en 'Die Caledonner', waar detail en karakterstudie 'n uitstekende verhaal skep ...", 1972:10). Verder openbaar die verhaal 'n hegte struktuur en die meeste kodes wat die begrip verganklikheid saamstel, word hier aangetref. Derdens verwoord die verhaal die belewing van veroudering en aftakeling met besondere deernis, veral

aangesien die Caledonner se lewe 'n spel was wat hy tot sy voordeel gemanipuleer het.

2.1 DIE VERHAALTITEL

Die verhaaltitel skep 'n bepaalde stel verwagtinge wat 'n hermeneutiese kode aankondig, uitgaande van vrae soos: Wie is die Caledonner? Hoekom die persoonsnaam? Waarop sinspeel die naam?. 'n Tweede kode word ontsluit in die pleknaam: dit benoem naamlik onder andere 'n kulturele kode wat die mens in sy ruimte (plek) betrek.

Deur slegs die titel te ontleed, word die volgende signifieerders al in werking gestel:

- die persoon (karakter) is manlik en is afkomstig van Caledon, of is woonagtig op Caledon;
- op die simboliese vlak is die titel meerduidend en kan die woord gesplyt word tot die benoeming "kaledonner".

Die bogenoemde konnotasie lei tot die ontstaan van 'n kode van ironie en satire wat onthul, ontmasker (die persoon "kaal" voorstel) en met hom spot ("donner"). Hier is dit 'n "tong-in-die-kies" spot deur middel van 'n benaming wat wemel van betekenis.

2.2 OUDERDOM AS KODE

"Kort na sy aankoms op die dorp word die Caledonner na 'n plaasparty genooi. Hy is die nuwe kassier in die dorp se

enigste bank; ongetroud, maar nie bepaald jonk nie; 'n goeie tennisspeler en 'n lekker klong in die kroeg. Hy speel snoeker en brug en skiet graag patryse; hy gesels maklik, met die oppervlakkige wêreldwysheid van mense wat baie gereis en min beleef het. Kortom: hy is 'n sosiale aanwins vir die dorp" (19).

In die eerste paragraaf word daar verwys na die man as "die nuwe kassier" (19) wat potensiële jonkheid en lewenslus signifieer, want 'n bankkassier is gewoonlik 'n jong man wat kort tevore by 'n handelsbank begin werk het en sy eerste bevordering (vanaf administratiewe klerk) gekry het. Die positiewe konnotasie word egter in die volgende sin geneutraliseer deurdat daar na hom verwys word as "nie bepaald jonk nie" (19). Dit is die ontstaanpunt van die eerste kode wat dui op die begrip verganklikheid en daar word voortaan verwys na die ouderdomskode.

Ouderdom word 'n spanningselement, want daar word geen eksplisiete verwysing gemaak na hoe oud hy is nie. Eerder word 'n illusie geskep dat hy nie "te" oud kan wees nie, want hy is nog "ongetroud", 'n goeie sportman, 'n kroegvriend; 'n spesiale mens. Dadelik ontstaan die vraag: Word hier nie iets weggesteek nie? (die "enigma" van die hermeneutiese kode).

2.3 DIE CALEDONNER

Wat verder opvallend is, is die naamloosheid van die man asook

die "dorpie" waarheen hy verplaas is. Weer eens word 'n element van spanning aangetref deurdat sy naamloosheid dui op iets wat weggesteek word (sy identiteit, met inbegrip van sy posisie).

Die "bynaam" "Caledonner" sinjaleer 'n reeks konnotasies wat heenwys na dié man van Caledon, die "Kaledonner". Die verteller skep as waarnemer 'n stel verwagtinge (wat ironies blyk te wees) deur as volg na die naam te verwys: "Die naam pas hom nogal: dis gesellig. Dit maak hom anders, nie van die omgewing nie, maar altyd van elders; 'n romantiese vreemdeling. Dit gee iets ontwykends aan hom, iets meerderwaardigs" (19).

Hy is die "poserende Casanova" (Kannemeyer 1983:455), die gesellige kêrel wat 'n "sukksesvolle" sosiale lewe van ligsinnigheid lei. 'n Illusie kan voorlopig gehandhaaf word, want hy is "anders", die "vreemdeling" van "elders" (19) wat die mense om hom kan "ontwyk" met sy puik "vertonings" van die ideale adonis.

2.4 DIE HANDELINGSKODE

Die handelingskode wat hier aansluit by "die uitnodiging na die plaasparty" (p.19), bring mee dat spanning geskep word in die sin dat die Caledonner nou gekonfronteer word met homself. Binne die bestek van een bladsy word die uitnodiging twee keer herhaal. Die funksie daarvan is primêr 'n aanduiding van iets

wat volg. Dit word 'n hermeneutiese kode deurdat die vraag ontstaan: Hoekom twee keer na 'n plaasparty verwys? Die eksterne verteller is hier besig om sy hermeneutiese kode te aktiveer met die suggestie van 'n bepaalde voorkennis wat later in die verhaal aangevul sal word.

Die beeld van die viriele "jong" man word op 'n satiriese wyse ontknoop. Eerstens soek hy na "'n stuk" (19). Die benaming dui op 'n vooropgestelde beskouing van vroue asook bepaalde manlike attribute waaroor hy glo dat hy beskik. Indien hy so suksesvol en kundig is, waarom word dit dan 'n probleem? Die konnotasie hieraan verbonde is die ouderdom. Alhoewel hy oor die voorkoms, die vaardighede en die persoonlikheid beskik, is daar agter dit alles duidelike tekens dat hy nie meer jonk kan wees nie. Juis dié feit plaas sy kommer oor 'n meisie, 'n metgesel, in perspektief.

Buiten sy ouderdom dra die ruimte, die dorpie met min 'stukke', daartoe by dat die Caledonner se probleem vererger. Sy keuse is uiters beperk: "Suzie" of "Malie" (19). Die twee vroue verteenwoordig teenpole van jeug en relatiewe ouderdom.

Die jeug (hier Suzie) word geassosieer met 'n lywige bos hare. Die verwysing na haar hare as "'n vlam op haar kop" (19) sinjaleer lewe, groei en potensie. Aansluitend hierby is die klem op die fisiese - Suzie is die vrou met "die mooiste been in die tennisklub" (19). Dit is opvallend dat juis die sportwêreld opgeroep word, wat weer eens jeugdigheid

suggereer.

Die spanning tussen jeug en ouderdom is nie net aanwesig in die Caledonner self nie, maar kom ook na vore in intermenslike verhoudings. Suzie sien deur die man en kom agter dat pret en dramatisering die maskers is waaragter hy skuil. Ongelukkig het hy nie rekening gehou met sy fisieke voorkoms nie en word sy "bles" (20) die teenpool van haar vlamme hare, as teken van veroudering en impotensie. Suzie se sogenaamde "spot" (20) word dan die eerste teken (na die waarskuwing ingebed in sy bynaam) wat dui op 'n ontmaskeringsproses wat volg.

Sy tweede keuse is Malie, 'n oujongnoui "wat haar jare lyk" (20), en dit is ironies, want sy is net so oud soos die Caledonner. Hier word die eerste konkrete bewys gegee dat hy wel middeljarig moet wees. Die beskrywing van Malie - "'n gawe ou dier", "kraaiplootjies", "dons op haar bolip", "gesplete tande"(20) - impliseer dat ooreenkomstige kenmerke by hom aanwesig mag wees. Hier word die simboliese kode betrek in die sin dat veroudering die mens aftakel, hom onooglik maak, hom stroop van die essensie van mens wees: sy jeug. Dié versugting is 'n prefigurasië van die verteller in "Voor die winter kom" (Hongerblom 1975(2)) waar hy smagtend hunker na die jeug wat verby is: "Toef langer o dag, o lente, o jeug?" (7).

Die verskil tussen die twee karakters is dat die Caledonner se versugting nog nie verwesenlik is nie, al wys Suzie sy

uitnodiging van die hand en al reageer hy hoe heftig daarop.

Uit sy optrede blyk dit duidelik dat hy totaal onkundig is oor sy situasie omdat hy nie die skrif aan die muur raaksien en vertolk nie.

In 'n mate plaas hy homself op die spel deur na 'n "mededinger" (20) te verwys wat Suzie voor hom weggeraap het. Hieruit ontstaan sy konsepsie van manlikheid: eintlik is hy besig om sy gebreke te identifiseer en lewer hy onbewustelik kommentaar oor homself: "Ongetwyfeld 'n jong boertjie, pas van landboukollege of die universiteit, vol vals selfvertroue" (20).

Hierin is sy versugtinge gebed. Eerstens dui die "jou boertjie" (20) op iemand in die fleur van sy lewe (jonk), iemand met energie en lewenslus. Tweedens is hy intellegent, 'n geleerde (teenoor die teller) en derdens, iemand vol selfvertroue. Die Caledonner se selfvertroue het 'n knou weg, veral na die afjak van Suzie.

Pretensie en grootdoenerigheid plaas die Caledonner onder druk, want hy beskou homself immers as die bedrewe man, tog kry hy nie 'n metgesel na die party nie: "Gou vir Malie gaan vra; netnou is sy ook nie beskikbaar nie. Ná al sy Casanova-stories in die kroeg durf hy nie sonder 'n stuk by die party opdaag nie" (21).

2.5 EENSAAMHEID AS KODE

Die reaksie van die Caledonner betrek 'n verdere kode, naamlik eensaamheid. Dit is vir hom belangrik om 'n metgesel te kry anders kan hy nie na die geselligheid gaan nie, wat impliseer dat hy die aand alleen in sy hotelkamer sal moet deurbring en dit wil hy ten alle koste vermy (omrede sy persoonlikheid en reputasie).

Die kode sluit aan by die konsep van verganklikheid deurdat eensaamheid die mens isoleer en hom hiper-bewus maak van sy kondisie: dit plaas die enkeling se verganklikheidsbesef onder druk.

Sy reaksie, gedagtes en optrede onthul iets van sy mens wees en iets van sy diep versugting na bestendigheid: "Onderwyl hy na Malie stap ... pak 'n groot moegheid hom. Hy is skielik teë van sy loshotnotbestaan. Hy moet aan trou begin dink" (21).

Konnotasies wat heenwys na 'n kulturele kode (trou), word hier deurslaggewend. Skielik blyk hier 'n gaping tussen wat die Caledonner sê en doen en wat hy dink. Inderdaad sê hy vir homself dat hy oud word, dat die ongebondenheid en oënskynlike lekker lewe van die jong mens (volgens die openingsparagraaf) hom nie meer aanstaan nie. Hy begin soek na sekuriteit, na kameraadskap. Hier word 'n tweede aspek van die ouderdomskode aangetoon, naamlik dat veroudering 'n hunkering na

kameraadskap laat ontstaan.

Satire en ironie dra daartoe by om die Caledonner se wanindruk omtrent die lewe te aksentueer. Nadat hy tot die besef gekom het dat hy aan trou moet begin dink, gryp hy onbewustelik terug na die jeug. Sy keuse vir 'n huweliksmat is 'n sensuele vrou met geld: "'n jong plaasnooi, by voorkeur, een van dié wat met gepluiskamde hare parmantig agter die stuur van 'n Mercedes Benz inskuif" (21).

Eerstens word daar weer verwys na 'n kulturele kode. Die meisie moet welgesteld wees, 'n plaasnooi. Hier moet ook gelet word op die woordkeuse "nooi" in plaas van "stuk". Die konnotasie wat aan "nooi" geheg word, is positiewer en waardiger terwyl "stuk" plat en seksisties is, 'n blote gebruiksartikel. Weer eens word daar verwys na "hare" (soos by Suzie). Die suggestie van jeugdigheid word verder gevoer in die sin dat die "gepluiskamde hare" (21) heenwys na (banale) aanvalligheid en sensualiteit/vitaliteit.

Met sy aankoms by Malie se woonstel waar die tekens van huislikheid voor hom opdoem ("geborduurde" skilderye, "plante", "pointerwerk", "skoothondjie", 21), word hy opnuut ontugter oor wat trou impliseer (nadat dit so pas vir hom aanloklik begin lyk het!) en verwyf hy homself dat hy daaraan durf dink het: "Dat hy maar vir één oomblik aan trou kon gedink het" (21).

2.6 OUDERDOM EN VEROUDERING

Die eerste gedeelte vorm 'n aanloop tot die party. Die meeste verteltyd word afgestaan aan die aandgebeure, van sy gereedmaking en vertrek tot sy aankoms by Malie se woonstel.

'n Derde aspek wat die ouderdomskode aanvul, is die Caledonner se probleem met sy keuse van 'n geskikte uitrusting vir die geleentheid. Omdat hy 'n versigtige keuse moet maak, word 'n ondertoon van spanning geskep. Hy verwerp summier die keuse van "'n pak klere" (21), soos hy dit stel: dit is te "formeel" (21) en die mense kan straks dink hy is aanstellerig (wat wel die geval is).

Sy keuse word vergemaklik deur die besef dat hy informeel moet aantrek; dus "sportklere" (22). Sport dui op ontspanne klere (jeugdige klere). Die keuse gee hom hoofbrekens, want alles wat hy kan dra, is tekenend van 'n ouer persoon met 'n konserwatiewe smaak: "Maar wat dra die mense hier - die ensamble van 'n vier, vyf jaar gelede: donkerblou sportbaadjie oor 'n kanariegeel trui, flannel, donkerbruin sweedseleer-skoene?" (22).

Sy keuse val op "elegante sportklere" (22). Hierin is 'n element van ironie verskuil, want dit word so genoem vanuit sy bepaalde perspektief wat reeds tekenend is van 'n ouer persoon. Hy probeer hom klee, nie in elegansie nie, maar in kunsmatigheid. Met die klem op die fisieke probeer hy sy

jeugdigheid behou: "'n nuwe krawat met 'n ougoud-ontwerp op olyfgroen, smalpuntskoene, daardie donkergroen sportbroek sonder omslae wat hom so slank laat lyk, leerbaadjie (Nou ja, dit lyk tog nét soos leer!)" (22).

Deur 'n krawat te kies, onthul hy homself en word 'n vierde aspek van veroudering aangetoon: veroudering word immers gewoonlik geassosieer met stemmige kleredrag wat die persoon komplimenteer.

Vroeër is aangetoon dat welige hare dui op jeug, lewe en sensualiteit. Vir die Caledonner lê sy grootste probleem juis in sy hare. Met klere kan hy hom nog as jong man voordoen, maar sy hare is die dominante teken dat hy middeljarig is: "Sy hare besorg hom hoofbrekens. Hy kan so versigtig kam en borsel as wat moontlik is, maar nie al die yl kolle laat hulle verdoesel nie" (22).

Die Caledonner beseft dat hy oud word en hy weet dat sy yl hare sy ware leeftyd verrai en verder weet hy ook dat hy dit glad nie kan wegsteek nie. Hier dui veroudering op aftakeling, want die "yl kolle" (20) op die man se kop maak hom lelik (wat 'n verdere kode konstitueer wat verganklikheid nuanseer en verwikkel).

Sy reaksie daarop is deel van sy illusiespel: "Hy troos homself: yl hare hoef nie noodwendig 'n teken van ouderdom te wees nie" (22). Hy probeer dit verbloem, "verdoesel" (22),

maar hy besef dat dit nie kan slaag nie, want hy is nie meer dié aanvallige jong man nie.

Juis op daardie spanningsmoment moet hy ook nog onthou wat Suzie (van alle mense) aan hom gesê het: "Maar soos 'n spookstem hoor hy Suzie se stem: "'Ons raak bles, nè? Oppas, gehoor: mans kan óók op die rak bly sit'" (22). Hier is twee kernaspekte aanwesig. Juis die feit dat Suzie dit aan hom gesê het, toon aan dat sy kan SIEN dat hy oud is; tweedens dui die bles op middeljarigheid; en in die laaste plek word daar ook heengewys na sy onvermoë om 'n vrou of vriendin te kry en dat hy daadwerklik daarop afstuur om op "die rak" (22) te eindig.

Die Caledonner se reaksie ("Klein merrie!" snuif hy, en smyt die borsel op die bed neer", 22) betrek nog 'n kode - frustrasie. Tot op hierdie stadium is daar na 'n meisie as "'n stuk" (19) verwys (waarby Suzie ingesluit is). Deur nou na haar te verwys as 'n "merrie" (22) word die Caledonner se frustrasie, sy magteloosheid verwoord. Dit dui op 'n seksuele frustrasie, want as vrylustige word hy nou aan bande gelê deur sy uiterlike, sy middeljarigheid, kortom deurdie feit dat hy besig is om 'n slagoffer van sy eie verganklikheid te word.

Hierdie frustrerende besef word in sy handeling verder beklemtoon wanneer hy die borsel "smyt" (22). Weer eens is dit interessant dat hy dit op die borsel uithaal, naamlik een van die "instrumente" waarmee hy sy ware ouderdom in die

verlede kon verbloem, maar wat hom "nou" nie meer kan help nie.

Frustrasie as kode is ingebed in die ouderdomskode en word hier 'n "kreet" eerder as 'n "stem" om juis die werklikheid wat die Caledonner probeer ontvlug, reëler voor te stel (die eerste teken dat hy in 'n keertydsituasie verkeer).

2.7 MIDDELJARIGHEID

Wat sy voorkoms betref, vorm die Caledonner en Malie (ouderdomgenote) 'n skrilte kontras. Hy probeer die beeldskop van 'n oënskynlik jong, modieuse man terwyl Malie die middeljarige vrou tipeer met haar "swart jas met 'n karakoelpelskragie" (22) en haar "swart aandhandsakkie" (22). Die formele en informele drag skep onderliggend spanning, want die vraag ontstaan: Wat gaan die gaste dink? (hermeneutiese kode).

In haar verwyf dat mans "hard" (23) is, en die uitbreiding daarvan, word eensaamheid as kode weer bygehaal: "'Julle mans is ook so hard. Julle kan julle verdedig teen die eensaamheid; ons nie. Julle kan rondry, flankeer ...' 'Ag, eensaamheid!' Hy snork asof sy 'n onkiese onderwerp aangeroei het" (23).

Malie konfronteer hom met die feit dat sy hardheid oppervlakkig is en dat hy dit gebruik om sy eensaamheid te verberg. Sy ontbloot een van sy verborge kwellinge, veral deur

te verwys na sy "flankeerdery"(23) en die daaropvolgende beletselteken wat meer sê as net flankeerdery. Dit word hier 'n aanklag teen die manlike geslag, wat op seksistiese wyse 'n lekker lewe kan lei terwyl die vrou daarvan ontnem word.

Die reaksie van die Caledonner onthul homself. Die afmaak daarvan sê juis dat hy eensaam is. Dit word versterk deur sy handeling, "hy snork" (23): eensaamheid is vir hom 'n probleem en hy probeer daarvan wegstam ("'n onkiese onderwerp", 23), want so bly dit verborge en onverwoord (en bly sy kondisie verhu).

Die gesprek oor sy hotelverblyf toon verder aan dat hy 'n eensame bestaan voer en dat hy geen verhoudingslewe het nie (deurgaans 'n kerngegeewe in WALS).

2.8 DIE CALEDONNER: 'N BUITESTAANDER

Die Caledonner is ook anders as die gemeenskap waarin hy hom bevind. Buiten sy Malmesburyse bry tree hy ook anders as die dorpenaars op. Met hul aankoms op die plaas gee hy aan die swartman by die hek "'n oordadige fooitjie" (23) waaroor Malie bedenkinge het: "Malie het lus om hom te sê dat dit nie hier gedoen word nie ..." (23). Veral in hierdie stadium word dit al hoe duideliker dat die Caledonner nie heeltemal inpas in sy omgewing nie. Dus bly hy die vreemdeling, en vreemdelingskap verhoog eensaamheid.

Sy vreemdelingskap word weer beklemtoon deurdat daar na hom

verwys word as 'n Bolander; die een wat baie kan drink (die "sosiale tipe"), maar eerder die "buitestaander" (Jooste 1984:127) wat toekyk en alleenlik deel kan word indien hy van sy pretensies ontslae raak.

Met sy aankoms by die party ontstaan 'n interessante wisselwerking tussen die verteller en die karakter. Die fokus word telkens geplaas op 'n swakheid van die Caledonner, asof die verteller as waarnemer behae daarin vind om hom te ontmasker.

'n Sprekende voorbeeld is die situasie waarin die gasheer die "kassier" (24) na die kroeg lei. Reeds in die inleiding is daar na hom verwys as die kassier. Die verwysing is hier skerper en dui eerder op sy onvermoë om vordering te maak, want as middeljarige is hy nog steeds net 'n junior bankbeampte. Wiehahn verwys hierna as volg: "Hy is nie meerderwaardig nie, maar bloot 'n middeljarige man wat in sy werk bly steek het" (1965:448).

Die Caledonner se "ergernis" (24) oor Koot Labuschagne se grap ("... maar tyd dat sy 'n man kry", 24) wat suggereer dat hy met Malie moet trou, stroop hom van sy geloofwaardigheid. Koot sien klaarblyklik dat hy middeljarig is, dog die Caledonner besef dit nie. Verder dui dit daarop dat die Caledonner op sy leeftyd getroud behoort te wees, gevange in "die huishoudelikheid" (Jooste 1984:128) waarna hy so neerhalend verwys het. Inderdaad steek hy net sy hunkering na

vastigheid en sekuriteit weg.

Die verteller se sketsing van die atmosfeer by die skuur tipeer die Caledonner se ware gevoel: "En tog is daar iets triestigs in die atmosfeer" (24). Die weemoedigheid kondig 'n ander kulturele kode aan, 'n kode wat die boerewêreld van die jare twintig en dertig behels. Hier word die fokus geplaas op kulturele en tradisionele verandering.

"'Wat is hier vir musiek?' vra die Caledonner aan die vaalkuifseun wat langs hom staan.

'Platespeler - Suzie bring glo plate - en die klavier.'
Nou eers sien die Caledonner 'n swart klavier agter 'n skans van koringsakke.

'Maar oom Daantjie van Agter-die-berg kom glo konsertina speel, en die Vosloseuns het gesê hulle bring hulle kitaars saam. Sien, die ouer mense wil ook iets van hulle soort hê...' (25).

Die eerste element van verandering is te bespeur by die musiek wat nie deur 'n orkes verskaf gaan word nie, maar wel deur plate. (Binne die oeuvre van Aucamp word daar telkens verwys na die boerekultuur wat aan die wegsterf is.) Hierdie verandering word deur die Caledonner gelate aanvaar ('n teken van sy erg aan gebruike en tradisies) en toon duidelike tekens van verandering (wat hier 'n vorm van vernietiging is).

Die "triestige" atmosfeer wat daar heers, word tydelik opgehef

met die koms van Suzie en Jimmy, haar metgesel, en die pak plate onder haar arm. Die jong man aan haar sy word beskryf as "'n boom van 'n man" (25), wat daarop dui dat hy groot (sterk) gebou is; dus is hy fisies aantreklik en jonk. Hy is die Adonis wat die Caledonner self probeer wees. Sy naam en voorkoms versterk die beeld van 'n sportiewe jong man: "Jimmy" (25) met 'n "donkerblou sportbaadjie met die wapen op die bosak" (25). Dit vorm 'n duidelike kontras met die kleredrag van die Caledonner en dus ook met sy konsepie van 'n sportiewe jong man.

Die verkleiningsvorm van sy naam en die feit dat dit 'n Engelse naam is, skep die idee dat hy heel anders is, miskien 'n stadsmens of 'n afgestudeerde student. Die wapen op die sportbaadjie dui op sukses, wat meer is as wat die Caledonner kan vertoon. Die feit dat hy nie die wapen kan sien, aksentueer sy eie gebrek aan sukses nog meer.

Die beeld van 'n jong man word ook in sy taalgebruik aangetref. Waar die Caledonner praat van 'n "stuk" (19), praat Jimmy van 'n "girl" (26) wat dui op jongmens-slang of 'n Engelse (of stads-) agtergrond.

Aan die klere wat Jimmy dra, word dit vir die Caledonner duidelik dat hy self nie eintlik sportief en jeugdig geklee is nie, maar eerder die vergestaltung is van 'n middeljarige man en dat dit te laat is om op die stadium iets daaraan te doen.

Sonder dat hy dit beseft, benadruk sy kleredrag sy ouderdom eerder as om dit te verbloem: "... en Jimmy kyk geringskattend na die Caledonner se klere. Die Caledonner wens skielik dat hy maar nie sy krawat aangesit het nie..." (26).

Die Caledonner se laaste kans om indruk te maak as "lekker kêrel en lewensgenieter" (Jooste 1984:129) breek aan, want hy beskou homself as "'n uithaler-rinkalsdanser" (26) ('n siening eie aan 'n jong man). Sy optrede openbaar 'n roekeloosheid, 'n desperate terugveg om die teendeel te bewys, naamlik dat hy nog jonk is. In die spanningsvolle moment ontmasker Malie hom deur te sê: "'Maar ek voel op ons jare..." (26). Dit is die eerste eksplisiete verwysing na sy ouderdom en wat dit vererger, is dat dit juis van Malie kom, die huislike, verstokte oujongnooi.

Die manier waarop hy oorreageer en die uitspraak wat hy daarop lewer, aksentueer sy bewussyn van die waarheid en die verdoemende werklikheid: "'Magtig, mens, jy laat ons na fossiele klink!'" (26).

2.9 TYD AS KODE

Die tydsbeleving word hier aktueel, want die spanning tussen droom (illusie) en werklikheid, jeug en ouderdom word teenpole waartussen die Caledonner beweeg. Soekend probeer hy soos 'n "puer aeternus" (die ewige jongeling) terugtas in sy "ewige" jeug en in die proses word sy middeljarigheid en sy

veroudering geaksentueer en word hy bewus van die waarheid van die oomblik. Juis die feit dat hy "geforceerd" (26) optree en Malie die strekking van sy woorde snap, bevestig dat hy 'n intense stryd voer met die deiktiese tydsbelewing. Dit word 'n tydbom in sy hande en hy staan magteloos en toekyk en aanskou die onafwendbaarheid daarvan. Hiermee word daar verwys na 'n ander tydsfunksie, naamlik keertyd, en word 'n beperking op die tyd aangetref asook 'n verhoogde vorm van druk op die oomblik.

Die tydsdimensie word verwerklik in hul rinkhalsdans. Soos die dans afstuur op 'n einde wat nie vermy kan word nie, so word die tydsbelewing vir die Caledonner, want juis hier in die vreemde tussen vreemdes word die intensiteit van die oomblik voorop gestel. Hoe later dit word, hoe verder vorder die proses van ontmaskering.

Die ouderdomskode verkry meerduideligheid in die uitroep van die posmeester: "'Wys vir die jonges hoe die ding gedoen moet word'" (27). Alhoewel daar na Malie verwys word, word die Caledonner indirek ook betrek en is dit net nog 'n vernedering wat hy moet deurstaan.

Hul dans lei tot die verwerwing van insig. Behalwe dat dit 'n "vernedering" (27) vir beide van hulle is, besef die Caledonner dat die prys wat hy moet betaal om as 'n jong sosiale "Don Juan" (A van Zyl 1965:12) te wil leef, besonder hoog is: "Hy het ook nie gedink dat die rol van lekker boy hóm

ooit sou verneder nie" (7).

Die besef plaas die hele aand en veral die Caledonner se belewing van die oomblik onder groter druk, want hy kan die situasie nie meer hanteer nie; terselfdertyd is dié situasie besig om hom te ontmasker, en ook dit kan hy nie stuit nie.

Die proses van ontmaskering word verder ontplooi deur die jeugkode waar die klem val op hóé die rinkhals gedans behoort te word: "Suzie en haar maat is onmiddellik op die baan, oorgretig om te demonstreer hóé die rinkhals nou eintlik gedans móét word" (27-28).

Die sarkasme in die "móét" (28) wys heen na die ontoereikendheid van die Caledonner en Malie se dans: weer word hul ouderdom geaksentueer omdat die jeug vir hulle lag.

Die Caledonner se persepsie van Suzie en Jimmy word voorop geplaas:

"Van die oog af hou die Caledonner Suzie stip dop. Hy sien hoe sy haar wilgerlatlyf knak en vou, hoe haar rooi hare uitstroom wanneer sy agertoorbui en dit byna die grond raak. Sy het haar sjaal afgehaal sodat 'n mens nou ten volle bewus is van die jonkheid van haar nek en skouers.

Sy kan die rinkhals dans, dis nou maar klaar. Maar die Jimmy-vent by haar is so lomp soos 'n beer. Die Caledonner voel lus om nader te staan en te sê: 'Só, ou broer, en nie só nie... " (28).

Sentraal is die aanwesigheid van die jeug, met die klem op die fisieke. Suzie is slank en soepel soos 'n wilgerlat (weer 'n assosiasie met 'n boombeeld soos in die geval van Jimmy: "'n boom van 'n man", 25). "Lat" dui op jeugdigheid, lewe, vreugde en geluk waarby "wilger" aansluit. Weer word daar na haar hare verwys; "rooi" hare wat "uitstroom" (28). "Hare" aktualiseer haar jeugdigheid en die waterbeweging suggereer intense lewe, sensualiteit en vitaliteit. Die kode word op die spits gedryf met die beklemtoning van Suzie se "nek" en "skouers" en die verwysing na haar jeug staan in 'n jukstaposisie teenoor die veroudering van die Caledonner.

Interessant is die fokusverskuiwing in dié toneel. Waar die eksterne verteller primêr die fokus op die Caledonner en Malie geplaas het, verskuif dit na die Caledonner se persepsie van die jeug waardeur sy ouderdom vooropgestel word. As protagonis beleef die Caledonner vir Jimmy (as antagonis) uiters vyandig (onder andere deur na sy "mededinger" te verwys), wat ook neerslag vind in die terminologie waarin sy waarneming beskryf word: "Maar die Jimmy-vent by haar is so lomp soos 'n beer" (28). Hieruit spreek ironie, want lompheid is juis 'n manifestasie van sy eie optrede.

Koot Labuschagne kom tot die besef dat sy geselligheid gaan misluk indien hy nie ingryp nie. Meer tradisionele musiek word gespeel, nie 'n plaat nie, maar wel klaviermusiek. Alhoewel volksliedjies gespeel word, is daar 'n treurigheid

('n "hartseer") aanwesig wat terugreik na 'n vergete verlede. Die verwysings na "Ek dink nog aan die dae, nou reeds lank verby" (28) en "Silver threads among the gold..." (28) roep 'n sfeer van nostalgie en van vergetelheid op waardeur die kulturele kode heenwys na 'n lewe ('n leefwyse) wat verby is en bevestig sodoende die onbestendigheid van die mens se wêreld en leefruimte.

Hier word 'n verdere kode ontwikkel, (musiek) wat aansluit by die tydsdimensie en die belewenis van 'n oomblik wat onder druk geplaas word, want dit is kortstondig en binnekort is dit 'reeds lank verby'. Al wat behoue bly, is herinneringe ('n melodie) en selfs dié kan bedrieglik wees.

Die kode word veral uitgebou deur die lied wat tant Hester, die vrou met die "blougrys hare" (29), gesing het (bevestiging van die ouderdomskode).

Die verwysing na die Ierse volksliedjie "Kathleen Mavourneen" (29) met die klem op die onvermydelike skeiding tussen Kathleen en die verteller, is meer as net 'n buite-tekstuele verwysing: dit sluit aan by die simboliese struktuur in die verhaal. Dit plaas die fokus op die Caledonner wat nou by 'n keerpunt is, waar hy hom moet losmaak van sy illusionêre jongmensbestaan en die werklikheid moet aanvaar, soos dit in die liedjie gestel word:

"Kathleen Mavourneen! what, slumb'ring still?

Oh! hast thou forgotten how soon we must sever?

Oh! hast thou forgotten this day we must part,
 It may be for years and it may be for ever"
 (INTERNATIONAL SONG BOOK, 1930:20-21).

Die finaliteit van die besef is verdoemend - dit is vir altyd. Nooit weer kan hy teruggryp daarna nie, want dit is verby, afgehandel, voltooi.

Dit is juis die besef van finaliteit wat 'n ander dimensie van die ouderdom as kode ontsluit. Die Caledonner hou tant Hester intens dop en beleef haar solo as 'n "welsing van die omgewing" (29). Hiermee word die Caledonner se hele lewe in perspektief geplaas. Jare al probeer hy 'n kunsmatige en onegte lewe handhaaf. Tant Hester kon beroemd, 'n diva van wêreldformaat gewees het, maar sy is 'n boervrou. So ook is die Caledonner deur die noodlot gekortwiek en is hy inderdaad in sy beroep 'n mislukking (selfs die mislukte rinkhalsdans is 'n ironiese manifestasie daarvan).

Hier gaan dit oor meer as net 'n mislukte loopbaan. Die retoriese vraag, "gaan hy as kassier eindig?" (29), openbaar 'n dieper betekenis. Die vraag verwys na die mens se drang om iets blywend te skep om vir sy nageslagte na te laat. Die Caledonner besef sy algehele mislukking, want hy kan geen resultate wys nie, nie op die gebied van verhoudings of sy loopbaan nie. Dit word tereg, soos Jooste daarna verwys, "'n dwingende bevestiging van sy onvermoë om iets blywend tot stand te bring in terme van sowel loopbaan as persoonlike

verhoudinge" (1984:128).

Die moegheid wat hy skielik beleef, is die intrede van 'n nuwe besef van mislukking. Dit stroop hom nog verder van sy waardigheid en die "ware" Caledonner kom na vore.

Die Caledonner openbaar 'n kentering. Waar dit vir hom vroeër noodsaaklik was om saam met die jong meisies gesien te word, dans hy nou "met die een goedige middeljarige vrou na die ander" (30). Die handeling dui eerstens daarop dat hy nou met die vroue kan identifiseer omdat hulle ouderdomsgenote is. Tweedens impliseer dit dat hy hom een voel met die mollige, huislike boerevroue. Hierdie handeling dra ongetwyfeld by tot die Caledonner se stropingsproses, want hier is hy besig om homself oor te gee en die waarheid te ontbloot aangaande sy ware ouderdom.

Vanweë sy kentering beleef hy die plaasparty negatief, dit voel of hy hom aan 'n "marteling onderwerp" (31), let wel 'n selfopgelegde marteling, waaruit hy nou opnuut moet ontvlug. Ontvlugting is egter nie moontlik nie, want sy stropingsproses is nog nie voltooi nie. Weer word hy en Suzie met mekaar gekonfonteer en kom die ongenaakbaarheid en onsensitiwiteit van die jeug na vore, veral in Suzie se woorde: "Jy en Malie was darem 'n scream vanaand - ek dog ek lag my kis!" (31).

Suzie sê pertinent aan die Caledonner dat hy nie 'n rinkhalsdanser van formaat is nie en impliseer daarmee dat 'n

"ou" man net 'n gek van hom maak as hy hom probeer jonk hou.

Die Caledonner plaas homself weer op die spel deur Suzie aan die arm te neem om met haar te gaan "twist" (31). Intens beleef hy haar jeugdigheid: "hoe mals is haar liggaam nog!" (31). Buiten 'n seksuele konnotasie is daar ook 'n komplementerende besef van ouderdom.

Die dans met Suzie is meer as 'n dans, dit is 'n konfrontasie met die jeug en die Caledonner haal alles in sy vermoë uit om haar te wys dat hy net so goed soos sy kan wees. Die dansmotief verkry hier 'n verdere dimensie deur die voorstelling van dans as 'n vorm van lewe, van vitaliteit.

"Dié keer is dit 'n virtuose vertoning. Die Caledonner wring sy liggaam in allerlei bogte; hy kinkel homself in 'n koesisterknoop; hy staan en sidder of hy deur 'n onsigbare drilboor geruk word. En Suzie is 'n lat wat swaai en lonk en hom almaar ontwyk... " (31).

As hul optrede nagegaan word, openbaar die Caledonner meer lompheid as Jimmy en kan daar na hom verwys word as 'n "stomp", teenoor Suzie wat soos 'n "lat" "swaai en lok" (31).

'n Kernaspek in die verhaal is dat hulle mekaar tydens die dans ontwyk. Dit dui op verwydering en afstand: afstand tussen jeug en ouderdom (die Caledonner is hoogstens 'n gewese, vergete virtuoos). Die ironisering van sy optrede ontbloom hom verder, want vir die tweede keer is hy 'n

"scream" (31) en verneder hy homself.

2.10 ONTMASKERING

Die dans lei tot die Caledonner se algehele ontmaskering. Waar hy krampagtig besig is om sy reputasie te probeer behou, berei Malie sy finale "val" voor: "Malie en Jimmy staan ook in die kring. Malie sien Jimmy se oë, en sy staan nader na sy kant toe, trek hom so 'n bietjie opsy om gou iets vir hom te fluister. Hy glimlag gemeen en knik instemmend" (31).

Die Caledonner se ouderdom word weer bevestig in sy gedagtegang: hierdie keer beleef hy iets soortgelyk as Malie; dog hy kan nie nou ontvlug om te gaan herstel nie. Hy is midde-in die gebeure en hy moet nou tot die einde volhard, die proses voltooi.

Die handelingskode neem hier 'n wending. Die Caledonner word uitgedaag tot "vingertrek" (32), 'n tradisionele boerekragspel.

Die kommentaar van een van die omstanders som die situasie op: "'Miskien is daar tog iets wat die Caledonner hier by ons kan kom leer'" (32). Almal het reeds agtergekom dat die Caledonner met pretensie en bravade homself voordoen as iemand wat beter as hulle is, en nou is 'n proses van ontmaskering aan die gang waar hulle die Caledonner stroop van al sy waan.

Die kragspel is 'n duidelike (byna té blatante) konfrontasie

tussen jeug en ouderdom, 'n voorbeeld van die oerwoudwet: die sterkste oorwin. "Almal weet onmiddellik waarom dit gaan" (32) en die opwinding neem toe. Dit wil voorkom of die partygangers hulle verlekker in die wete dat die uitslag voorspelbaar is.

Die Caledonner beseft dat hy nou voor die grootste toets staan en dat hy moet "kop hou" (32), want nou is sy naam (sy hele reputasie) op die spel. Jare lank het hy nie aan armdruk deelgeneem nie en skielik beseft hy dat hy nie net die vaardigheid verloor het nie, maar ook die krag wat die spel vereis. Dit word 'n verdoemende beseft van: "die tyd staan nie stil nie" (32). Wat die beseft vererger, is sy skielike moegheid: "En hy is stokflou ná die dans... " (32).

Sy oënskynlike ongeërgdheid is eerder 'n manifestasie van sy vrees as 'n uiting van bravade: "Ek weet nie, maar ek dink ek het die slag verloor... " (32).

Ontmaskering en ontgogeling word "pret" (32) vir die partytjiegangers en die Caledonner beseft dat hy hom nie uit die penarie kan wikkell nie, dat hy "vasgekeer" (32) is en die oomblik van waarheid al hoe vinniger nader kom (bevestig die gedrongenheid van keertyd). Malie se ondersteuning is vals en onoortuigend, wat meebring dat hy nou man-alleen teen die gemeenskap staan wat gretig sy val wil aanskou: "Hy kyk so 'n bietjie verwilderd rond en sien Malie raak wat krampagtig beduie dat sy vir hom duim vashou" (32).

Malie se rol as metgesel verander en sy word 'n soort vergelder, 'n soort wraaknemer. Sy lei die Caledonner tot ontmaskering en selfinsig. Die vraag ontstaan; hoekom doen sy dit? Die antwoord daarop is tweeledig: in die eerste plek voel Malie dat dit wat die Caledonner doen (sy leefwyse), nie aanvaarbaar is nie; en tweedens ervaar sy jaloesie omdat hy ongebonde is ("Julle mans is ook so hard. Julle kan julle verdedig...", 23) terwyl sy haar lewe in eensaamheid moet slyt. Tweedens is dit moontlik dat sy wil hê dat hy sy ouderdom moet aanvaar en dienooreenkomstig moet optree (sy sê tog dat hulle hul volgens hul ouderdom moet gedra, 26).

Die vingertrek is veronderstel om 'n spel te wees, maar het verander in 'n ernstige kompetisie wat wyer strek as net twee mans: dit gaan oor 'n hele gemeenskap teenoor 'n enkeling: "Die spel het skielik erns geword. Op 'n onredelike manier voel almal dat hul dorp se eer op die spel is" (33).

Die Caledonner lei hier 'n vernederende nederlaag en byt letterlik die stof. Weer eens vervul Malie die rol van 'n antagonis. Alhoewel sy hom afstof en sy krawat regtrek (die krawat wat juis sy ouderdom beklemtoon) is sy die een wat sê: "'Die kontrei se kêrels kan darem alte ru raak'" (33). Haar woorde openbaar egter geen besorgdheid nie, maar is eintlik 'n manier om die Caledonner finaal tot die werklikheid te ruk.

2.11 DIE KATARSIS

"Op pad huis toe praat die Caledonner nie 'n woord nie. Net een keer mompel hy iets wat na Kale-donner klink. Malie voel jammer vir hom, en tog is sy nie vir een oomblik spyt oor haar politiek nie. Vroeër of later moet jy jou versoen met die onvermydelike: jou ouderdom. Dan raak die aanpassings ook soveel makliker" (33).

Die oomblik van openbaring, 'n onsmaklike satori, 'n katarsis, James se "epiphany" (Lindenberg 1980:148), is die klimaks in die verhaal waar die Caledonner besef dat hy 'n "Kale-donner" (33) is: iemand wat niks bereik en niks merkwaardig vermag het nie. Hy is 'n arme drommel wat gestroop (ontmasker) is van al sy pretensies.

By Malie word simpatie gevind, dog ook tevredenheid, want eintlik het sy hom gelei tot insig oor homself, sy onvervulde lewe en sy ouderdom.

Die ironie is dat Malie haar noodgedwonge moes berus by haar ouderdom en die Caledonner tot 'n val gebring het omdat dit vir haar so onbillik is dat hy hom nog kon voordoen terwyl sy dit nie kan doen nie.

Gelatenheid, stroping en ontmaskering kenmerk die Caledonner. Hy is 'n middeljarige man, sonder ambisie, sonder vitaliteit, behep met "formules" (34) wat hom in die steek gelaat het.

Die slotparagrafe verwoord sy veroudering en sy ontgogeling meedoënloos en eksplisiet:

"Hy trek nie sy skouers op nie, en hy sê ook nie 'Comme çà comme ça' nie, want hy glo nie meer aan sy eie formules nie.

Gedwee stap hy vóór haar die huis binne. Hy is skielik krom; 'n effense bles man wat in sy werk bly steek het. En veertig jaar oud. Véertig jaar.

Met lede oë kyk hy hoe sy aan die slot peuter voordat sy die deur agter hulle toedruk. Niks maak meer saak nie. Hy weet dat sy vonnis geteken is" (34).

Die stropingsproses wat veroudering meebring, het hom weerloos gelaat: krom en bles. Maar die ergste is dat hy as mens niks bereik het nie, niks verwesenlik het nie en dat hy op die ouderdom van veertig gestroop is van sy beeld van bravade en homself nou oorgee aan "die gevangenisskap van die huishoudelike" (Jooste 1984:128).

Die verhaal "word 'n simpatieke kyk op die onvermoë van die mens om te ontkom aan die geringskatting van ander, die valsheid van fasades, die afskil van weerstand en waardigheid, die isolasie en ontnugtering, die eensaamheid en die swakheid" (Jooste 1984:131).

Tyd word totaal opgehef, want nou maak dit nie meer saak nie: die skrif is aan die muur: "sy vonnis" (34) is geteken.

2.12 SAMEVATTING

Uit die semiotiese ontleding is dit duidelik dat 'n verskeidenheid kodes in die verhaal na vore kom. Ingebed in die vyf kodes van Barthes (wat beskou kan word as oorkoepelende kodes) ontstaan ander spesifieke kodes wat die komplekse aard van die verhaal ontsluit en beteken. In die proses van betekenisgewing word die begrip verganklikheid saamgestel en betekenis word via konnotasies geaksentueer. Daarom kan daar verwys word na die narratiewe funksionering van die begrip as 'n komplekse kode.

3. KODES IN DIE HARTSEERWALS

Die volgende kodes, waarvan die meeste in "Die Caledonner" uitgewys is, word nou oorsigtelik beskou om die funksionaliteit daarvan ter uitbouing van die begrip verganklikheid in die bundel as geheel aan te toon:

- ouderdom en veroudering
- aftakeling
- sterf
- frustrasie
- behoud van jeugdigheid
- hartseer
- eensaamheid
- patriargie
- tyd

3.1 OUDERDOM EN VEROUDERING AS KODE

Die wewenaar in die titelverhaal is nie meer 'n jong man nie. Sy ouderdom word bevestig in die woorde van die ou volksliedjie wat Trees gesing het:

"Ek was eenmaal 'n wewenaar
Van by die veertig jaar..." (2).

Hiermee word daar bevestig dat hy in sy middeljare is. Van belang is ook die verband tussen die wewenaar en die Caledonner. Beide is middeljarige mans, maar met verskillende behoeftes; die een soek na 'n geskikte moeder vir sy kinders (asook na 'n vrou om in sy behoeftes te voorsien) en die ander na sy verlore jeug.

In "Afia se middag" word sommige van die besoekers aan die kunsuitstalling beskryf as "gryserige vroutjies" (11), so ook die kunstenaars, Mary: "Vir een oomblik lyk die drie gesigte verwarrend eenders: verrimpeld en donserig, ligroos en grys, die oë 'n verdunde blou, soos die van 'n winterhemel" (13). Dit bevestig dat die vroue (Mary ingesluit) oud en afgetakel is. In een stadium gesels Afia met Mary oor die man wat so snaaks gepraat het, waarop Mary Afia as volg antwoord: "'Omdat hy ook oud is, Kindjie'" (15). Mary se antwoord dui nie net op Arthur nie, maar verwys ook direk na haarself as 'n ou vrou (iemand wat deur tyd geplet is en nou moet berus in haar ouderdom, haar liggaamlike verswakking en haar siekte), dog sy ervaar die lewe nog positief, gesien in die lig van haar

woorde aan Arthur: "'Ek het nog ankers...'" (14). Hierdeur sê sy dat dit nie saak maak hoe oud jy is nie: so lank daar nog lewe is, is alles nie verlore nie, want daar bestaan nog hoop.

In "Die uitdaging" word na Martin en Paddy verwys as ou mans: "... maar hy gaan nie op sewentig 'n vreemdeling in sy eie huis word nie" (35), "Mag ek jou daaraan herinner dat ek 'n jaar jonger is as jy?" (42). Hul ouderdomme word beklemtoon deur na hulle te verwys as pensioentrekkers en lede van die "Old Boys' Club" (38). Veral die verwysing na die "Club" is insiggewend. Die private baaitjie waar die ou mans daaglik swem, word ironies gesproke 'n "Club" vir afgeleefdes (waarvan Martin en Paddy lede is). Verder van belang is dat hul ouderdom hulle nie pla in die "Club" nie, maar wel daarbuite. Die rede is omdat hulle fisies beter daaruit sien as die ander klublede en die feit dat hulle dit nog kan hanteer.

Die uitspraak van Martin oor Paddy se ouderdom sluit hierby aan en toon aan dat beide die mans werklik oud is, al probeer hulle 'n illusie van ouderdomloosheid handhaaf. Deur hul ware ouderdom te negeer, is beide besig om hul verganklike mens wees te oorbeklemtoon, want albei weet dat die ouderdom 'n deur tot die dood is.

Die dag tydens die klimtog besef albei hul fisiese onvermoë. Die gevolg is 'n besef dat hulle nie meer jonk is nie en dat veroudering beperkings plaas op 'n mens se vermoëns en dat hul

stryd om die behoud daarvan 'n nuttelose illusie is: "Hulle veg moedig om die behoud van ouderdomloosheid" (38). Die illusie van "'n ewige seun" (38) word 'n ontnugterende werklikheidsbesef: hulle is ou mans en ouderdomloosheid bestaan nie.

In "'n Man soos Johannes" word oom Johannes as 'n ou man voorgestel (oud maar nog nie koud nie): "Maar Johannes is vyf en sestig..." (50). Die ongewone, selfs absurde verhouding tussen hom en 'n weduwee beklemtoon ook hul ouderdomme. Weduwee O'Neill word beskryf as "stoppelland verby" (50), waarin twee betekenisvolle opgesluit lê, naamlik dat sy te oud is om weer te trou en dat haar tyd van vrugbaar wees verby is (met ander woorde impotensie weens veroudering). Die stoppelland-beskrywing is gepas in die breër verhaalgebeure. Veral aangesien oom Johannes kinderloos is, suggereer dit 'n moontlike verhouding met een doel, naamlik 'n nageslag. Dit is dan juis ook dié gedagte wat tant Sarie se agterdog soveel reëler maak en haar onvervuldheid aksentueer.

Dit is nie net die verwysing na "oom Johannes" (49) en "tant Sarie" (51) wat hul ouderdom aandui nie. Die gereelde nagmaalsnaweke, wat in die dorp deurgebring is en 'n leefwyse geword het, bevestig dit ook. Tant Sarie kan dit nie begryp waarom hul nog steeds, na voltooiing van die nuwe teerpad, nagmaalsnaweke in die dorp moet deurbbring nie, want die plaas is dan nou "'n japtrap" (47) van die dorp af. Oom Johannes se

oud wees blyk uit sy antwoord: "'So het oorle' Pa gemaak en so gaan dit bly'" (47). Hieruit is dit duidelik dat hy nie wil verander nie. Vir 'n ou mens is dit baie moeiliker om sekere gewoontes en gebruike te verander daarom antwoord hy sy vrou met die deursigtige motivering dat dit 'n familiegebruik is.

In "Poffertjie" word verwys na "ou mevrou Serfontein" (55) en "ou vrou" (55). Hier word eksplisiet na haar verwys as 'n bejaarde persoon, iemand wie se lewe essensieel verby is. Lakonies word daar na haar ouderdom verwys as 'n tyd waar daar berusting moet kom, want die lyf is aan die uitteer: "Op haar leeftyd begin jy tog met die doodsgedagte saamleef" (55).

"Die tweede wind" sluit by "Poffertjie" aan, veral ten opsigte van die soort karakters wat uitgebeeld word. Weer eens word twee ou mense uitgebeeld, oom Stefaans en tant Fien, wat al "dertig jaar" (106) getroud is. Hieruit is dit duidelik dat die twee mense nie meer jonk kan wees nie.

Die kode word verder uitgebrei in die gesprek tussen tant Fien en Hans Coetzee, waar hy sê dat sy "rustig ouer geword het" (107) in die twintig jaar wat hy haar laas gesien het (hier funksioneer veroudering nie so genadeloos soos in die geval van die ander vroue nie, byvoorbeeld mevroue Potter en Serfontein). Deur die verwysings word die soeklig geplaas op die mens se verganklike aard en die tydelikheid van sy aardse bestaan.

In "'n Bars loop deur die wasbak" word mevrou Potter uitgebeeld as iemand wat fisies en geestelik verouder het. Die inleidende sin kondig dit duidelik aan: "Aan 'n vadoek wat skif, laat mevrou Potter jou dink" (87). Later in die verhaal word dit eksplisiet genoem dat sy nie so lyk weens veroudering alleen nie, maar ook weens newefaktore: "Nie van ouderdom lyk sy so nie, van gebruik - harde genadelose gebruik" (87).

Mevrou Potter se veroudering is 'n vorm van "eksterne" veroudering. Faktore buite haarself beheer en beïnvloed haar lewe, soos die afsterwe van haar man, swaar tye, finansiële gesukkel en haar seun.

Sy word vergelyk met "'n vaal grys voëltjie" (94), wat nie alleen haar veroudering nie, maar ook haar weerloosheid aksentueer (sy is weerloos teen die aanslae van die lewe waarvan Patrick se manwording 'n voorbeeld is).

Haar veroudering kan slegs bepaal word deur na haar seun te verwys. Sy kom skielik tot die besef dat Patrick nie meer die seuntjie is wat sy geken en geliefkoos het nie, hy is nou 'n man en die generasiegaping (asook kommunikasiegaping) tussen moeder en seun is opsigtelik.

Veroudering is nie net 'n aftakelende krag nie, dit is ook 'n proses wat lewensvisie en wysheid genereer.

In "Afia se middag" verwys Mary na Arthur as iemand in wie die

tyd "loop stilstaan" (14) het. Die verwysing dui op Arthur se gestadige veroudering en laat die suggestie van 'n proses wat voltooi is. Dit is net 'n kwessie van tyd tot die liggaam letterlik gaan staan. Veroudering (soos in die geval van Mary en Arthur) is nie noodwendig 'n bedreiging of gevaar nie. Die ankers wat die lewe bied, maak dit tog nog sinvol, daarom is die dood nie 'n gevaarlike monster wat wag om die mens te vernietig nie (Van Heerden 1969:75).

Hans en tant Fien ("Die tweede wind"), kan nou as ou mense hul "herfswysheid" (109) met mekaar deel. Soos Mary en Arthur en die ander karakters hul eie "lang pad" (15) afgelê het, bly hulle bewus van die feit dat die einde van die lewenspad nog nie aangebreek het nie en kan hulle met die nodige oordeelkundigheid te werk gaan om mekaar in die proses nie seer te maak nie, maar mekaar eerder op te bou.

Sulke verwysings nuanseer die onstuitbare gang van die tyd. Hieruit is dit duidelik dat verandering en veroudering verwant is en dat hier verwys kan word na 'n vergroeiingsproses en 'n ontgroeingsproses.

Die belangrikste betekenis wat die kode uitdra om die begrip verganklikheid te relativeer, is dat die ouderdom 'n sensitiewe aangeleentheid is wat verskillend beleef word en dat die karakter se werklikheid ook daardeur beïnvloed word. Seker die skelste besef wat na vore kom, is dat ouderdom dood impliseer. Dit is ook opvallend dat in bykans al die verhale

in WALS oumense as karakters optree, wat die mens se verganklike aard aktualiseer.

3.2 AFTAKELING AS KODE

Fisiese aftakeling belig menslike verswakking, weerloosheid en afname aan lewenskrag en dit word gerealiseer deur pyn, siekte, lyding en fisiese agteruitgang. Die kode illustreer hoe sekere kragte die mens stroop van sy menslikheid, die lewe in hom en sy identiteit. Omdat dit telkens vooropgestel word as 'n proses, iets wat aftakelend in en deur die tyd geskied, belig dit ook pertinent 'n aspek van verganklikheid.

In "Afia se middag" vra Afia vir Mary of sy siek is. Die kind is vaag bewus van onraad en kan dit nie spesifiseer nie, en haar gevoel word verwoord in haar kinderlik-naïewe vraag: "Voel juffrou sleg?" (15). Die voorgevoel word verwerklik deur Mary se optrede. Sy probeer opstaan en vind dit moeisaam: "Mary kom moeisaam orent" (16), verder word daar ook melding gemaak van haar "voorgenome reis na Griekeland" (12) ('n terloopse gegewe). Die besoek word 'n poging om haar menslike aftakeling te verlig. Die ironie is egter dat die probleem slegs momenteel verlig kan word, want menslike aftakeling kan nooit gestuit word nie.

Die omvang van Mary se siektetoestand word saamgevat in die woorde van die (eksterne) verteller: "Miskien is dit al wat sy haar kan nalaat. Geld gaan daar nie wees nie. Nie met al die

doktersrekeninge en 'n voorgenome reis na Griekeland toe nie - na nog 'n dokter toe" (12). Die verwysing na al die mediese onkoste wat sy reeds aangegaan het en nog sal moet aangaan, bevestig hoe kritiek haar toestand werklik is: en omdat sy dit besef, probeer sy dit nog meer van Afia weghou - om die kind nie te ontstel nie, maar ook om 'n illusie te skep dat alles goed gaan.

Martin en Paddy ("Die uitdaging") ervaar ook die tekens van aftakeling, maar bly naief onbewus daarvan. Die oggend toe Martin inpak en gereed maak vir die klimuitstappie, het hy sy beker op die vloer laat val en vir 'n oomblik, terwyl hy die beker probeer optel het, het hy "'n steekpyn in sy rug" (35) gevoel. Die pyn beklemtoon nie net sy ouderdom nie, maar ook sy afname aan fisiese soepelheid. Die ongenadige aftakeling word uit die oogpunt van die verteller soveel eksplisieteer verwoord: "... en hul neem as wapenrusting saam: jig, rumatiek, verkalkte are, lekhart, ontnugtering ..." (35). Hieruit is dit duidelik dat siekte en lyding verwant is aan veroudering. Verder is daar buiten fisiese aftakeling ook nog geestelike aftakeling, wat toenemende weerloosheid tot gevolg het.

Hul afgetakelde mens wees word gekonkretiseer in die beskrywing van Martin teen die berg uit: "...terwyl hy met die kronkelpad van die see na die bergnek toe beur" (37). Verder word daar verwys na hom as hygend "soos 'n os" (43). Sy fut

is letterlik aan't afneem, want na die eerste klimtoggie stap hy nie meer nie, "hy sleep sy voete. Sy hele liggaam is vol pyn" (44). Martin se sogenaamde kragtigheid het heeltemal verdwyn, want in 'n stadium het Paddy agter geraak en Martin het meteens beseef Paddy volg hom nie meer nie: "Skielik beseef hy dat Paddy nie meer agter hom is nie. Hy het skoon vergeet van Paddy. Swik-swik loop hy terug paadjie toe. Vir eers sien hy nie kans om na Paddy te gaan soek nie. Eers rus. Dalk kom Paddy vanself" (44).

Hulle openbaar uiterlike tekens van uitputting. Paddy word beskryf as half-slingerend langs die voetpad: "Sy stap is na aan slinger" (44). Aansluitend by sy manier van loop, is die verwysing na die lang tydsverloop. Daar word na Paddy se aankoms by Martin verwys as 'n uiteindelijke aankoms: "En Paddy kom vanself - uiteindelik" (44).

Weens hul fisiese aftakeling beskik Martin en Paddy nie meer oor die krag wat vroeër in hulle was nie. Buiten pyn wat beide beleef, is daar die geestelike seer, die ontnugtering en die beseef: veroudering is deel van hulle en hulle is totaal oorrompel en magteloos laat.

Martin se opstandige gebed is 'n realisering van sy belewing: "een maal weer die krag" (37). Uit sy gebed is dit duidelik dat hy bewus is van sy fisiese aftakeling en hy probeer dit verlig, want dit is vir hom 'n hindernis wat hom weerhou van sy illusie-bestaan. Waar siekte en kwale die wapenrusting

geword het waarmee die lewe beveg moet word, is Martin alleen bewus daarvan dat oorlewing slegs moontlik is indien hy oor voldoende fisiese vaardigheid beskik. Hierdie skokkende besef het hy by die "Old Boys' Club" (38) opgedoen waar hy al die baaiers in hul totale kwesbaarheid aanskou het:

"Plat op hul rûe lê hulle en trap fiets met bene waarop die are blou en pers staan" (38).

"Van die heel ou mans is net vel en bene; vergeelde en verplooide vel om verknokkelde bene. Spierwit hare. Ander het weer slobberig en swammerig geword: weekdiere" (38).

Hy vind dié afgetakelde mense onaanvaarbaar en kan nie met hulle identifiseer nie. Hy verset hom daarteen, want spoedig sal ook hy so lyk en dit is onaanvaarbaar: "Martin kan nooit gelate na die ander sit en kyk nie, nie na sy afgetakelde tydgenote of 'n verdwaalde jong spierreus nie. Dit prikkel sy verset teen sy liggaam wat nie meer gereed is nie, wat nie meer sy geringste wens eerbiedig nie" (38).

Al manier waarop hy sy verset kan verwerklik, is deur sy werklikheid af te sweer en terug te verlang na die verlede, en dit in 'n waan te herleef soos 'n "jong spierreus" (38). Paddy tree soortgelyk op. Tydens die bergtog is Martin besorg oor Paddy en dink aanhoudend aan sy welsyn: "In die jongste tyd lyk hy hoeka maar treurig. So maer soos 'n timmerasie. Of is dit maar ouderdomsnukke?" (44). Die gedagte aksentueer

Paddy en Martin se onderliggende vrees oor veroudering en die aftakeling wat daarmee gepaard gaan. Eers nadat hulle tot die besef gekom het dat die uitdaging (vergelyk die verhaaltitel) nie vir "ou mans" (45) is nie, kom hulle tot insig (dus soos die Caledonner) en besef hulle dat verset teen die liggaam (teen aftakeling en veroudering) futiel is, want hulle het nie die vermoë om dit teë te werk nie.

Tant Sarie ("'n Man soos Johannes") toon na al die jare nog 'n geweldige vrees vir oom Johannes: "Hul was nooit doodgelukkig soos mense in boeke nie; daarvoor was sy vir hom te bang. Nooit kon sy die vrees wat sy as bruid vir hom had, afskud nie" (51). Weens haar vrees kon sy ook nooit sinvol met haar man kommunikeer nie, daarom is hy slegs vaag bewus van haar siektetoestand. Die gevolg is dat sy deur siekte gestroop word van alle weerstand sodat "siekte en vernedering" (48) daartoe lei dat sy aan haar man uitgelewer is. Met haar "hoofpyne en knaende vermoeidheid" (47) is hulle besig om mekaar in die proses te "vergroei".

Mevrou Sefontein ("Poffertjie") was 'n kankerlyer. Die verteller verwys na haar siekte as "daardie siekte" (55) waardeur geïmpliseer word dat dit die siekte is waaroor daar nie sommer gepraat word nie, naamlik kanker. Die geïmpliseerde verwysing na kanker sluit aan by die fisiese aftakelingsproses. Mevrou Sefontein, die "onredelike pasiënt" (55), word van binne af verteer en sy is magteloos,

want sy kan dit nie sien nie. Sy is net bewus van die pyne wat dit meebring.

In "Die rooi deur" is Heinz-Jürgen se moeder 'n sieklike vrou en daarby ook nog "'n semi-invalide" (80). Die siek vrou in haar "verwelkte blou japon" (83) is bedlënd en oor haar hang "'n nagmerrie-sfeer" (82) wat aantoon dat die siekte nie net aftakel nie, maar ook grusaam is.

Mevrou Potter ("'n Bars loop deur die wasbak") vertoon uiterlik afgerem en moeg, haar hare is dor en haar gesig "voos" (88). Sy word 'n argetipe van menslike verwaarlosing weens swaarkry, veroudering en sukkel.

Tant Fien ("Die tweede wind") beleef na dertig jaar van huwelikslewe intense fisiese agteruitgang. Buiten die konstante beenpyne het sy ook las van hoofpyne. Op doktersaanbeveling gaan sy Oos-Londen toe om daar te herstel, want soos sy dit stel: "Ek is moeg, moeg" (104). Die moegheid dui op liggaamlike aftakeling wat veroorsaak is deur 'n proses van vergroeiing wat hul huwelik kenmerk.

Aftakeling is nie net degraderend nie, dit is grotesk en onooglik, want die mens word daardeur gestroop van sy mens wees en word 'n uiters kwesbare wese wat daarvan (fisies en psigies) ten gronde gaan. Aftakeling is seker die mees eksplisiete vorm van vergroeiing, en vergroeiing is vanselfsprekend 'n teken van verganklikheid.

3.3 STERF AS KODE

Sterf is die finale staat van veroudering en aftakeling: dit plaas die laaste reël op verganklikheid. Alhoewel die kode as sodanig nie eksplisiet in "Die Caledonner" aanwesig is nie, is dit natuurlik implisiet teenwoordig in die hoofkarakter se verset teen ouderdom, dit wil sê teen 'n naderende einde.

In "Die hartseerwals" besoek die wewenaar Hetta-hulle en dadelik word 'n doodsfeer opgeroep omdat hy 'n wewenaar is. Onwillekeurig kom die vraag op: wanneer het dit gebeur? In die verhaal gee die wewenaar self die antwoord op die vraag met sy verwysing na "die routyd" (10) wat nog nie verby is nie. Hieruit kan afgelei word dat sy vrou redelik onlangs oorlede is. Wat opval, is die jukstaponering van lewe (liefde) en dood. Geen teken van droefheid is by die wewenaar te bespeur nie (die fokus word geplaas op sy toekomsplanne eerder as sy huidige situasie): as ouer man gaan dit vir hom om homself en sy wens om weer te trou om die leemtes in sy lewe te vul. Besondere klem word geplaas op die man in die samelewing en sy behoefte aan 'n vrou, want so word sy hiërargiese patriargale plek in die samelewing bevestig.

Martin ("Die uitdaging") is ook 'n wewenaar. Sy vrou het hom ontval na 'n lang siekbed, 'n uitgerekte aftakeling wat ongeveer twee jaar geduur het: "Daar was 'n onderbreking van 'n jaar of twee met Lenie se siekte en dood" (37). Hier word daarop gewys dat sterf 'n alledaagse fenomeen is en dat dié

wat agterbly, daardeur geraak word (dit laat 'n leemte en kan vereensaming tot gevolg hê). In Martin se geval het sy besoeke aan die strandjie toegeneem, wat impliseer dat hy daarheen gegaan het om te herstel van al die leed en seer wat Lenie se siekte en dood meegebring het.

Opvallend is die verskil tussen die twee wewenaars. Martin verwerk sy ontnugtering deur hom te isoleer. Die wewenaar, daarenteen, is dadelik weer op soek na 'n vrou en probeer sy situasie so plooi dat dit nie agterdog wek by die gemeenskap nie, want dit kan moontlik verdag voorkom dat hy so gou na sy vrou se dood weer wil trou. Sy motivering om met die Dordrechtse meisie te trou, is nogal deursigtig: "Sy sal vir my 'n goeie vrou wees en vir die kinders 'n ware moeder" (10). Sentraal staan sy behoefte aan vrou wat - 'n suiwer seksuele oorweging; byna as 'n nagedagte word sy kinders vermeld. Ook hier plooi hy sy argument deur na die meisie te verwys as iemand wat 'n ware moeder sal wees (wat Hetta ook kan wees).

Mevrou Serfontein se dood ("Poffertjie") is die enigste eksplisiete uitbeelding van die kode in hierdie bundel. In die inleidende sin word dit duidelik gestel: "Ou mevrou Serfontein is oorlede" (55). Hoewel die doodsfeer prominent geplaas is, gaan dit in die verhaal nie om haar dood nie, maar om die gevolg daarvan. Poffertjie se ontwrigting word die sentrale gegewe en belig nie net 'n sosio-ekonomiese aspek nie, maar ook 'n seksuele aspek, haar liefde vir die

kleinseun.

In "Die rooi deur" word beide Heinz-Jürgen en sy moeder uitgebeeld in 'n ruimte waar die dood bewustelik aanwesig is. Deurgaans word daar verwag dat mevrou Juff gaan sterf en eers aan die einde, as 'n soort terloopse gegewe, word daar na haar afsterwe verwys: "'Nee, Heinz-Jürgen is nie meer in die skool nie. Sy moeder is oorlede, en hy is in 'n weeshuis opgeneem'" (85). Juis die terloopse verwysing is beduidend. Hier gaan dit nie om die moeder en haar siekte en afsterwe nie, maar om die strydbestaan van die ontwortelde kind. Die verwysing na sy afgestorwe moeder intensiveer sy probleem as misplaasde in 'n vreemde wêreld. In die vreemde wêreld is die dood nie uitgesluit nie, inteendeel, hier is dit 'n groter werklikheid om juis aan te toon wat die dood presies is en wat die gevolg daarvan kan wees.

Mevrou Potter ("'n Bars loop deur die wasbak") is ook 'n weduwee en daar word slegs terloops na haar afgestorwe man verwys: "Hy is dood aan 'n hartaanval 'n jaar of drie nadat die huis afbetaal is" (91). Hier word die fokus opnuut nie geplaas op sy afsterwe nie, maar eerder op die gevolg daarvan.

Wat wel opvallend is, is dat sy dood in verband gebring word met die huis ('n ekonomiese implikasie). Hier word die indruk geskep dat indien hy vroeër oorlede is (miskien voor die afbetaling van die huis), die ekonomiese las op mevrou Potter soveel groter sou gewees het. In beide opsigte het dit egter

net 'n negatiewe uitwerking op mevrou Potter, in die sin dat sy nog steeds swaar kry en dat sy ALLEEN haar situasie moet hanteer wat ook haar isolasie bevestig en haar kondisie oorbeklemtoon.

3.4 FRUSTRASIE AS KODE

Primêr word gelet op geslagtelike verydeling, wat die direkte gevolg is van veroudering en wat 'n gevoel van magteloosheid en gebondenheid tot gevolg het, en dus as "intimasië van verganklikheid" beskou kan word.

Hetta ("Die hartseerwals") beleef meer as een frustrasie: haar voorkoms en haar begeerte om 'n man te kry. Hetta se frustrasie word 'n manifestasie van die mens se hunkering na 'n verhouding (man/vrou), omdat dit bepalend is ten opsigte van die mens se plek in die wêreld. In "Die hartseerwals" word dit nog belangriker, want Hetta is deel van 'n bywonerbestel en vir haar sal 'n man aanvaarding en vervulling van haar vroulikheid beteken.

Mary ("Afia se middag") se frustrasie is haar onvermoë om haar agteruitgang te keer. Sy besef dat sy oud en sieklik is en dat sy nie meer baie lank het om te leef nie. Binnekort sal sy die "Styx" (15) moet oorsteek. Die mitologiese verwysing dui op die kruispunt tussen lewe en dood. Haar frustrasie word draagliker gemaak deur die besef dat die lewe nog ankers bied. Hierin is ironie verskuil, want haar ankers

is alles deel van 'n veranderende en dus verganklike werklikheid. Dit is dus illusionêre ankers waaraan sy vasklem.

Oom Johannes ("n Man soos Johannes") se frustrasie is die afwesigheid van 'n nageslag wat na 'n lang leeftyd nog steeds 'n sensitiewe aangeleentheid bly: "Kinderloosheid bly na al die jare nog 'n seer kwessie" (50). Hier ontstaan die vraag: Wie is die draer daarvan (hy of tant Sarie)? Nêrens in die verhaal word daar direk verwys na die "skuldige" party nie. Wat belangrik is, is dat impotensie nie net die gevolg is van veroudering nie, maar dat dit ook 'n gebrek kan wees wat die mens se bestaan onder druk plaas, wanneer daar nie 'n volgende generasie gegenerereer kan word nie. Dit dui daarop dat die bepaalde geslag gaan uitsterf en veral vir 'n stoetboer moet dit 'n pertinente probleem wees.

Martin en Paddy ("Die uitdaging") se frustrasie lê in hul algehele onmag om hul vervloë vermoëns te behou (jeugdige krag en soepelheid). Wanneer dit op die proef gestel word en hulle aan die lyf voel dat die krag en fut van vroeër nie meer teenwoordig is nie, kan hulle nie anders as om dit te aanvaar nie, al is dit met 'n wrang smaak in die mond. Hulle besef dat hul vroeëre krag nooit weer dieselfde kan wees nie. Om die rede is Martin se opstandige gebed 'n manifestasie daarvan: "Een maal, Here, een maal weer die krag wat eenmaal myne was" (37). Met die vergeefse gebed probeer hy nog een maal in

volslae frustrasie uitreik na die onbereikbare: die fisiese krag van 'n jeugdige.

Poffertjie ("Poffertjie") se frustrasie is 'n noodkreet. As arm, ongeskoolde blanke vrou is haar behoefte aan 'n man ('n eggenoot) intens. Die een wat sy wil hê, is haar nie beskore nie en die implikasie daarvan is dat sy as 'n vereensaamde oujongnoui die lewe sal moet slyt, met geen teëmiddel teen verganklikheid nie.

Herman ("Die laaste skooldag") beleef sy frustrasie as gevolg van die gemeenskap se etikettering: "Goed dat hy weggaan, die mense hierso verstaan hom nie. Maar sy hou nogal van die arty type, al gaan sy met 'n boer trou" (65). Binne die lokaal-plattelandse ruimte is hy 'n buitestaander wat sy eie mense ontgroei het. In hul oë het hy verword en is hy 'n bespotting omdat hy esteties georiënteer en sensitief is ('n kulturele kode wat die mens en sy leefwyse uitbeeld). Wat wel opvallend is, is die wedersydse onbegrip tussen hom en die gemeenskap en sy smagtende soeke na iemand om hom te verstaan (om nie eens te praat van aanvaar nie). Die enigste een wat gedeeltelik daarin slaag (Santie), is ook die een wat hom die ergste verneder.

"Hy herken onmiddellik Santie se handskrif. Sy het dit nie probeer verdoesel nie; sy het selfs met die groen inkskryf waarvoor sy so lief is.

Ou Herman is 'n sissy.

As een van die seuns dit geskryf het, Koert of Jak of enigeen van die ander, sou dit nie saak maak het nie, maar nou is dit Santie wat dit geskryf het. Hy het haar verneder tot gemeenheid toe" (76).

In "Die rooi deur" vind mevrou Juff haar opgesluit in 'n vyandige ruimte waaruit sy as vreemdeling hunker om te ontsnap. Sy weet dat haar kans skraal is om daaruit weg te kom, gevolglik manifesteer sy haar frustrasie deur uiterlike tekens - "'n Rooi deur met 'n blink klopper in 'n grys muur" (77). Dit word 'n protesuiting teen haar maatskaplike situasie, haar ontheemdheid en haar onvermoë om daaraan te ontglip.

Frustrasie het te make met die mens en sy werklikheid, sy begeertes en sy behoeftes. Frustrasie ontstaan nie net as gevolg van veroudering nie, maar ook uit 'n aantal newefaktore. Die opvallendste is die mens se soeke na kameraadskap, sy soeke na onsterflikheid en sy begeerte na erkenning as mens in eie reg, dog die soeke en begeertes word vererger deur sekere inherente eienskappe eie aan hom as mens, sy voorkoms en sy werklikheidsbeleving en -persepsie.

3.5 BEHOUD VAN JEUGDIGHEID AS KODE

Die soeke na "ouderdomloosheid" (38) vorm die grondslag van die kode. Die sentrale besef is dat jeug en jeugdigheid geassosieer word met opgehoopde energie en volop lewenslus

wat (nog) nie onder tydsdruk verkeer nie en daarom die indruk
 wek dat dit onverganklik is. Dit is opvallend dat die soeke
 na die "puer aeternus" veral by manlike karakters aanwesig is.
 Die gedagte van vrugbaarheid, sensualiteit en borrelende
 lewensenergie kom hieruit navore.

Paddy en Martin ("Die uitdaging") leer deur teleurstelling dat
 negering van die ouderdom pynlik kan wees. Albei het die
 klimtog beskou as "'n uitdaging" om te bepaal wie die sterkste
 (jongste) is en om te wys dat hulle nog nie oud is nie. Weens
 die fyngvoeligheid oor hul fisiese vermoëns benader hulle die
 tog met onskuld en word dit 'n stryd tussen vlees en gees.
 Ongelukkig vir hulle (soos vir die Caledonner) kom die
 werklikheidsbesef en -belewing so hewig na vore dat beide moes
 erken, die ouderdom het hul "laaste fort" (41) ingeneem en al
 wat nou oorbly, is dat hulle onvoorwaardelik sal moet berus by
 hul situasie.

Die kode het 'n lae intensiteit en 'n moontlike motivering
 hiervoor is dat jeug en ouderdom voortdurend in konflik staan
 sodat die eerste outomaties en paradigmatis belig word
 wanneer die tweede ook al vermeld word. Hier word "die
 persoonlike seer van menseharte" (Van Zyl 1965:6) ontsluit met
 die klem op hartsgeheime, en veral die besef: ek word oud en
 ek kan dit nie beheer of manipuleer nie. Hiermee saam word
 die tydsbelewing onder druk geplaas asook die hele lewe,
 ingesluit verlede, hede en toekoms.

In "Die Caledonner" en "Die uitdaging" openbaar die karakters eienskappe van die ewige jongeling wat daarna streef om sy jeugdigheid te behou, al is die prys hoog en al moet hy daarvoor veg en in die proses selfs ten gronde gaan.

3.6 HARTSEER AS KODE

Die kode wat reeds in die bundeltitel gesinjaleer word, is verwant aan "eensaamheid, verlange, teleurstelling, wanaanpassing en wantroue" (Coetzee 1972:7) en onthul die verborge geheime van die mens. Dit wat die mens moeilik vind om onder woorde te bring, word onthul as juis die essensie van mens wees. "Hartseer" impliseer vanself 'n gemis, 'n afwesigheid: daar is iets afstandeliks, iets ruimteliks en temporaals in opgesluit: 'n hartseer om wat verlore is. Verganklikheid lê dus aan die wortel daarvan.

Hetta ("Die hartseerwals") wat gehoop het die wewenaar gaan haar bevry van haar bywonerbestaan, bly gedoem tot die platdakhuisie met die klein vertrekkies. Al wat Hetta kan doen, is om die pynlike situasie te aanvaar wat besonder treffend uitgebeeld word in die plaat wat sy op die ou draaitafel plaas: "Sy wens sy het net treurige plate gehad, maar nou het sy net één treurige plaat en hy is nie treurig genoeg nie" (10). Hetta beleef hier 'n intense hartseer, want sy soek na seksuele vervulling, na volkome vrou wees en die suggestie word gelaat dat sy dit nooit sal bereik of ervaar nie en dus word alle illusies verpletter (Wiehahn 1965:448).

Mary ("Afia se middag") beleef haar hartseer as gevolg van liggaamlike agteruitgang. Die ou vrou, "verrimpeld en donserig, ligroos en grys, die oë 'n verdunde blou" (13), word gekenmerk deur verval en veroudering. Die wete bring 'n gevoel van hartseer mee, want al wat sy beleef, is intense aftakeling en sy alleen kan dit assimileer en dié proses is pynlik, want illusie en werklikheid word teenpole waartussen sy gevange bly.

Sy regverdig haar optrede deur aan Afia te sê dat sy nog heelwat skilderye gaan skilder: "'Ek kan nog lank nie aan doodgaan dink nie. Ek wil nog baie prente van jou maak - as jongmeisie en ... en as vrou, met 'n baba in jou arms!'" (18). Die beletselteken toon 'n duidelike huiwering - 'n soort skelle bewuswording van die werklikheid terwyl sy Afia (en haarself) probeer oortuig dat die lewe doodnormaal sy gang sal gaan (al is die dood latent aanwesig).

Tant Sarie ("'n Man soos Johannes") en tant Fien ("Die tweede wind"), ervaar diepgewortelde hartseer wat hul weerloos maak teen hul mans en hul omstandighede. As gevolg van kommunikasiegebreke en baie psigiese en fisiese pyn kan die vrouens nie die werklikheid hanteer nie, want alles skyn deel van 'n bedreigde wêreld te wees. Beide die vroue voel kil en gedistansieerd teenoor hul eggenote en juis hierdie gevoel lei daartoe dat hulle ontsteld en ongelukkig is, want hier is hulle besig om mekaar te ontgroeï en in die proses kan hulle

mekaar verloor. Bestendigheid staan dus deur verganklikheid bedreig te word.

Eers nadat die vrouens insig in hul huwelike verkry het (tant Sarie het beseft dat haar wantroue ongegrond is en tant Fien het opnuut beseft hoe lief sy Stefaans het), het hul werklikhede 'n nuwe dimensie aangeneem. Dit laat 'n suggestie van blymoedigheid en vreugde, dog daarin verskuil, is die wete dat die hartseer nie uitgesluit kan bly nie.

Mevrou Potter ("'n Bars loop deur die wasbak") beleef buiten haar frustrasie oor haar seun ook 'n intense hartseer. Haar geestelike aftakeling en haar eensame sukkelbestaan maak haar so weerloos en kwesbaar dat sy selfs na die aankoop van 'n nuwe wasbak, wat vir haar van groot belang is, eintlik weer 'n stadium bereik waar haar werklikheid inmekaar tuimel: "Mevrou Potter bly baie alleen langs haar nuwe wasbak staan. So duidelik of dit met ink geteken is, sien sy 'n bars deur die waskom loop, net daar waar die ou bars was..." (99). Die kraak versinnebeeld haar geestelike aftakeling en haar hartseer is so enorm, so diep gewortel dat dit haar hele bestaan oorheers.

Poffertjie ("Poffertjie") se hartseer is die wete dat sy as vrou 'n onvervulde lewe gaan lei en dat die skrif aan die muur is; sy gaan nie 'n man vind nie en sy gaan vereensaam lewe. Hier word weer eens verwys na 'n kulturele kode wat die fokus plaas op die mens in die samelewing, veral gesien in die lig

van 'n landelike ruimte waar alles bepaal word binne die gebruike van trou en kinders verwek.

Dit is belangrik om daarop te let dat elk van die verhale 'n "lewensgevoel" (Louw 1965:8) weergee eie aan die mens en sy "onontkombare werklikheid" (Van der Walt 1975:7). In die werklikheid wat hartseer en pyn tot gevolg het, is dit nodig om aan te toon dat die karakters geen wrok daaroor het nie. P. D. van der Walt stel dit so: "En die hantering is nie opstandigheid of verbittering of selfs treurigheid nie; dit is hartseer - die weemoed van aanvaarding wat op 'n stil manier die bitterste woord van almal is" (ibid).

3.7 EENSAAMHEID

Dit is opvallend dat al die verhale een of ander aspek van eensaamheid uitlig wat die fokus op die mens en sy kondisie as eensame plaas: 'n eenlingskap wat hom blootstel aan ('n besef van) verganklikheid.

Eensaamheid as kode is in hierdie bundel ingebed in Barthes se kulturele kode, want hier gaan dit om die mens en sy posisie in die samelewing, sy verhouding met ander en sy waardigheid as mens.

Eensaamheid word veroorsaak of is die gevolg van verskeie prosesse wat plaasvind. Sentraal hierin staan vergroeiing, ontgroeiing en bevreemding, en dié prosesse kondig 'n verskynsel aan wat in die latere werke van Aucamp nog

prominenter na vore kom, veral in SPITSUUR, ENKELVLUG en VOLMINK.

In "Die Hartseerwals" en "Poffertjie" word vroue se isolasie beklemtoon om daardeur hul gebrekkige verhoudingslewe aan te toon.

Ontgroeiing word belig in "Die tweede wind" en "'n Man soos Johannes" waar beide vroue vereensaamdes is en in die proses besig is om mekaar te ontgroei weens veroudering (wat 'n vorm van ontgroeiing is), gebrekkige kommunikasie en onbegrip.

Letterlike ontgroeiing vind plaas in "'n Bars loop deur die wasbak" waar Patrick sy ma ontgroei en haar in die proses isoleer en laat vereensaam.

"Die laaste skooldag" belig Herman se vergroeiing en verworping. Hy word 'n bespotting, die "sissy" (76). Hierdie verhaal kondig 'n latere kode aan, naamlik homoseksualiteit wat veral in Aucamp se latere bundels na vore kom, met 'n hoogtepunt in WAT BLY OOR VAN SOENE?

In "Die uitdaging" word daar verwys na 'n ontgroeiingsproses wat die gevolg is van veroudering en in die proses word die mens se eensaamheid 'n borswering teen die aanslae van die lewe. Soos Paddy dit stel: "'Ons is geheg aan ons eensaamheid, ons soort'" (46).

"Die rooi deur" belig kulturele isolasie, taalverskille en

ruimtelike afstand, met ander woorde bevreemding en afsondering. Hier word die klem geplaas op die konflik wat bevreemding meebring, asook die mens se opstandigheid (die verf aan die deur) en gebrek aan aanvaarding.

Die interne verteller self versterk die bannelingbeleving in die sin dat ook hy 'n vreemdeling is in 'n wêreld wat uit ander norme en waardes saamgestel is en dit verskil van sy manier van dink en doen, want hy bevind hom nie net in 'n vreemde ruimte met 'n ander taal nie, maar ook tussen mense wat nie noodwendig dink en optree soos hy nie.

3.8 PATRIARGIE AS KODE

In *GESPREEKKE MET SKRYWERS* het Aucamp aangetoon dat die patriargale leefwyse, waar die vader as dominante oorheerser oor sy gesin geheers het, iets van 'n verbygegene leefwyse geword het en aan die verdwyn is (1971:6). In dié sin onderstreep dit dan ook 'n aspek van verganklikheid.

Die aanwesigheid van die kode vind sy grondslag in verhale waar "eenvoudige boeremense" (Behrens 1965:11) van "'n eie plattelandse gemeenskap" (Steenberg 1974:20) uitgebeeld word.

In "Die hartseerwals" word oom Teuns voorgestel as 'n arm patriarg wat graag sy troulustige dogter getroud wil sien. Die ontmoetingsituasie tussen Hetta, die wewenaar en haar vader is uiters humoristies deurdat Teuns sy dogter met "'n afslaerstem" (6) aan die wewenaar probeer uitveil. Later

tydens die aandete vermaan oom Teuns die wewenaar om weer te trou (aangesien Hetta beskikbaar is en hy moontlik eensaam en onbeholpe kan wees), want: "'Dis, 'n man kan maar sê, jou plig'" (9).

Uit sy redenasies kan die volgende afleidings gemaak word. Eerstens is hy bekommerd omdat sy dogter nog nie getroud is nie. Tweedens is Hetta tuis 'n beslommernis, want sy is nie intelligent nie, inteendeel, sy is dom en onaantreklik. 'n Derde afleiding is die tot niet gaan van sy nageslag. Nie net word 'n generasie uitgekanselleer nie, maar ook 'n manswêreld wat nie meer sal voortbestaan nie.

Oom Johannes ("'n Man soos Johannes") is die mees oortuigende patriarg in die bundel. Sedert sy huwelik het hy sy vrou oorheers met woord en daad. Geanker in die leefwyse van sy voorouers ("'So het oorle' Pa gemaak en so gaan dit bly'", 47) het hy dogmaties daarin volhard en in die proses sy vrou amper verloor. Meedoënloos het hy bygedra tot sy vrou se algehele agteruitgang. Dit is duidelik dat patriargie ander kan stroop van hul mens wees en hul kwesbaar en weerloos laat. Die siening van die verteller is gepas: "Want na al die jare maak hy haar nog net so seer soos in die begin van hul huwelikslewe; seerder nog, want hy het ruwer geword; sy, weerloser" (47-48).

Johannes het sy vrou soos 'n slaaf behandel: "Hy't bevele rondgeskree en sy het geswoeg en gedraf en geslaaf!" (49).

Dit was egter nie sy grootste probleem nie, sy lewenskrisis is 'n direkte gevolg van sy onvermoë om 'n nageslag te kon genereer. Eintlik is dit ironies dat dié welvarende stoetboer wat selfs soos 'n "stoetbul lyk" (50) geen nageslag het wat sy harde werk en familienaam kan voortdra nie. Juis hul kinderloosheid het 'n sensitiewe aangeleentheid geword, 'n onderwerp wat beide vermy het, want hy hou tant Sarie aanspreeklik (tipies van 'n patriarg) vir die groot vernedering: "Hy het haar die teleurstelling nooit vergewe nie" (51).

In die slotverhaal ("Die tweede wind") word die kode verder uitgebou. Oom Stefaans kan sy vrou se fisiese agteruitgang nie verstaan nie. Die koppige en eiewyse man wat alles doen soos hy dit goed dink, is besig om sy vrou te verloor omdat sy onbegrip bydra tot haar aftakeling. Soos tant Sarie word tant Fien ook 'n kwesbare, weerlose en persoonlikheidslose vrou wat deur 'n onsimpatieke man totaal oorheers word.

Die twee belangrikste aspekte wat die kode belig, is eerstens die kwesbaarheid en weerloosheid van die vrou wat ondergeskik is aan 'n genadelose patriarg, en tweedens die vergange leefwyse van die patriarg. Soos Johannes se geslag sal uitsterf, so sal dié tipiese boereleefwyse met die vader as dominante gesagsfiguur ook uitsterf.

3.9 TYD AS KODE

Afgesien daarvan dat die tyd as 'n narratiewe dimensie in die

vertelkuns fungeer, is dit 'n "recurrent theme" soos Rimmon-Kenan daarna verwys (1983:44). Hierdie verhalende tema word dikwels die fokus van 'n kortverhaal, die hartbloed van die narratiewe teks. Alles gebeur in die tyd en alles het te make met die tyd. Aucamp stel dit duidelik in DIE BLOTE STORIE: "Al volg die gebeurtenisse in ons lewe mekaar op in die tyd, vind die gebeurtenisse 'n nuwe volgorde in ons gees, ooreenkomstig hul belangrikheid vir ons; en die tydtafel is nie noodwendig chronologies nie. En dikwels is die soort tyd, 'subjektiewe tyd', die tyd wat in stories voorkom: en dit, dié tyd, is die voortdurende draad van openbaring" (Aucamp 1986:21).

In die analise van "Die Caledonner" is daar gelet op die funksie van die deiktiese dimensie en die begrip keertyd. Beide aspekte dra by tot die ontwikkeling van die begrip verganklikheid omdat tyd die hartbloed is waarbinne alle prosesse (dus ook - en veral- verouderings- en veranderingsprosesse) voltrek word.

3.9.1 FOKUS OP DIE MOMENT

Deiksis hou verband met die mens se ervaring soos gesitueer en gespesifiseer binne 'n spesifieke tydraamwerk en binne 'n spesifieke ruimte. Hier is sprake van "'n subjektiewe 'innerlike tyd'" (Brink 1987:89). Dit word geaktiveer deur wat Genette noem: volgorde, duur en herhaling of frekwensie (1979:6, 45 en 62).

Die tydsdimensie in "Die hartseerwals" word gekenmerk deur 'n logiese volgorde met minimale retrospeksies, want primêr word die fokus geplaas op die tydsbeleving van die oomblik en daarom is retrospeksie van sekondêre belang. Die volgende aspekte van die tydsduur is wel van belang: ellips, opsomming en toneel.

Met ellips bedoel Genette "de weggelaten tijd" (Genette 1979:57). As die tydsaspek na gegaan word, is drie tydsaanduidings opvallend. In die eerste sin word daar verwys na "vanaand" (meer hieroor in 3.9.2), "middag" en "Satrag" (1). Wat opvallend en beduidend is, is dat dit wel 'n weeksdag is, as daar op die woorde van Trees gelet word: "'Omdat dit nie Satrag is nie'" (1). As gevolg hiervan word die tyd 'n subjektiewe beleving, want 'n weeksdag is nie 'n opsitdag nie.

Tyd word weggelaat om aan te toon dat die besoek van die wewenaar geensins gunstig is nie. Hier is die slotgedeelte deurslaggewend. Die dimensie verdwyn in die niet om plek te maak vir die hartseerbeleving wat alles totaal oorheers. Die intensiteit van 'n "nou" word voorop gestel, want hierin word 'n ganse lewe opgeroep en word die leë toekoms versag.

Aansluitend by die elliptiese aard van die verteltekste word ook van opsomming gebruik gemaak. Slegs die allernodigste betreffende Hetta word gegee, veral haar hantering van die situasie en haar gespannenheid. Die slotgedeelte word

gekenmerk deur 'n nagtoneel wat gesuggereer word deur die lamp se "stil, spitsige vlam" (10). Weer eens is die deiktiese dimensie van sekondêre belang, want hier word die fokus geplaas op die oomblik en op Hetta se hantering van haar "hartseer".

Mevrou Potter ("'n Bars loop deur die wasbak") ervaar ook 'n subjektiewe tydsbelewing. Tyd word iets grotesk wat haar hele bestaan bedreig. Die verhaal openbaar 'n retrospektiewe krag wat juis aan die oomblik groter trefkrag gee. Basies verloop die verhaal binne een maand, maar 'n hele leeftyd word daarin betrek om juis die intensiteit van die oomblik te aksentueer.

Die beginsel van duur word vernuftig uitgebou deur die subtiele tydsaanwysings. Die gesukkel om 'n huurder vir die kamer te kry, word beklemtoon deur die verwysing na "twee maande lank" (88). Hier is 'n wending deurdat die verhaal nou 'n toneelmatige aard openbaar wat streng chronologies is. Die meisie trek die middag in, daarna is mevrou Potter besig om "die aandete" (91) voor te berei, waarop die gedeelte met die aandete eindig. Dan volg 'n tydsprong met die verwysings na "'n paar aande" (93), "twee dae later" (95) en "na 'n week" (95). Skielik verdig die tyd weer en word 'n dag in die lewe van mevrou Potter beskryf. Hier val die soeklig op haar belewing van die dag en word haar menslike stroping en aftakeling akuit belig.

3.9.2 KEERTYD

Keertyd impliseer primêr druk voor voltooiing. Keertyd word gesien as 'n punt waar tyd opgehef word, soos die dood. Keertyd verwys ook na 'n voltooiingsmoment, 'n moment waar daar tot 'n skokkende insig gekom word, 'n punt waar daar geen omkeerkans is nie.

Hetta beleef die besoek van die wewenaar subjektief. Die selfopgelegde keertyd van "vanaand" (1) impliseer dat die situasie tot 'n punt moet kom ('n situasie onder druk wat totaal onafwendbaar is). Wat die geleentheid vererger, is haar onvermoë om enigiets daaraan te kan doen.

Die keertydmoment word uiteraard 'n krisisoomblik. Sy is nie net onaanvaarbaar vir hom nie, maar ook vir die mangeslag as geheel, want 'n middeljarige man stel nie in haar belang nie, wat nog van 'n jong man?

In "Poffertjie" skep keertyd 'n moment van gedrongenheid. Hier is die situasie meer kompleks. Poffertjie vertrek omdat mevrou Serfontein gesterf het. Dit het tot gevolg dat Poffertjie se verblyf op die plaas opgeskort is. Dit word geïntensiveer deur 'n reeks kettingreaksies. Poffertjie se geneentheid vir die student word nou onder druk geplaas. Al was daar oënskynlik niks tussen hulle nie, het sy illusies gekoester wat nou ook versplinter word. So word haar hele lewe vir haar doelloos, want daar is niks oor om voor te lewe

nie en sy stuur af op 'n oujongnooi-bestaan (wat al voor mevrou Serfontein se dood die geval was).

Mary ("Afia se middag") beleef 'n keertydsituasie al verbloem sy dit met mitologiese en ander verwysings. Wat wel opvallend is, is dat die keerpunt waarop sy afstuur, nie 'n buitengewone druk op die oomblik plaas nie. Die indruk word geskep dat sy die saak rasioneel deurdink het en tot die besef gekom het dat die lewe in ieder geval afstuur op 'n keertydmoment wat totaal onafwendbaar is. Daarom is daar in hierdie verhaal nie 'n gedrongenheid en spanning nie, want Mary aanvaar dat haar keertyd (dood) redelik naby is.

In "Die uitdaging" is die dissonante belewing van veroudering (vir Martin en Paddy) nie so traumaties nie. Beide die ou mans is reeds deur die lewe geplet en gebrei en daarom word hul keertydbelewing 'n keerpunt waar hulle tot berusting kom en aanvaar dat dit die normale gang van die lewe is.

Die gedrongenheid wat die tydsdimensie meebring, is 'n aksentuering van die begrip verganklikheid, want slegs binne die tyd kan daar geleef word en kan alles wat saak maak ook opgehef word.

4. BESLUIT

Die ontleding van "Die Caledonner" het aan die lig gebring dat in die verhaal sekere kodes aangekondig word wat 'n verskeidenheid sake be-noem en be-teken. Daardie konnotatiewe

funksies word ook in die ander tekste in die bundel as geheel aangetref (soms op dieselfde manier of soms anders). Wat wel opvallend is, is dat die kodes almal daartoe bydra dat 'n komplekse kodesstruktuur in die bundel na vore kom wat die begrip verganklikheid kwalifiseer.

HOOFSTUK 3: SPITSUUR

1. 'N ALGEMENE OORSIG

SPITSUUR is die eerste Aucamp-bundel waarin daar nie 'n gelyknamige verhaal aanwesig is nie. Die trefkrag van die titel is die suggestie van "hoogspanning en gedrongenheid" soos Aucamp dit self gestel het (GEPREKKE 1971:6). Dit sluit aan by 'n tradisionele opvatting dat die kortverhaal gekenmerk word deur die voorstelling van 'n krisissituasie, onder hoogdruk geplaas. Hierdeur word verskillende betekenislae blootgelê wat veral die ruimtelike gegewe en karakterbeelding komplementeer. Aan die een kant word die grootstad, "'n nerveuse wêreld" (GESPREKKE 1971:6) opgeroep met sy mense, gewone mense soos oumas, tantes, jong meisies, gefrustreerde vroue en reisende mans. Die hoogspanning reik verder en word deel van die mens se werklikheid en beeld oomblikke van spanning en intensiteit uit. Dit gaan telkens om klimakstonele uit 'n enkeling se krisisbestaan.

Die bundeltitel en -inhoud word die beste omskryf deur Chris Barnard: "Die skrywer se strewe word reeds in die bundeltitel gesuggereer: SPITSUUR - in die gedrongenheid van vyfuurverkeer moet daar netjies gemeet en gepas word, moet alles sekuur en op die regte oomblik gedoen word" (Barnard 1968:6). Elke verhaal word 'n spitsuurverhaal met 'n unieke spitsuurbeleving waarin die karakter gekonfronteer word in 'n situasie waar hy sy werklikheid "onbekend" of selfs "onrusbarend"

beleef (Behrens 1968:7).

Die bundel is verdeel in vier dele, en in elke verhaal word iets van mens wees belig. Ernst van Heerden beskryf dit as volg: "Die eerste draai om jeugherinneringe, die tweede is strakke 'moderne' stukke met simboliese en absurde ondertone, die derde belig aspekte van eensaamheid en die vierde is op reis-'indrukke' gebaseer en het 'n sterk outobiografiese karakter" (1968:48).

Die twee verhale in die eerste gedeelte handel oor 'n jong seun se "tastende soeke na sy eie identiteit" (Van Heerden 1968:49) en sy "ekskursie in die geestelike rypwording" (Van Heerden 1968:49). Beide verhale in die afdeling ("Portret van 'n ouma" en "Tennis om drie") belig met hul oënskynlike enkelvoudigheid die mens as "reisende". Reisend na volwassenheid, op pad na die dood (soos die ouma).

Die twee simboliese verhale, "Met 'n uitsig oor die see" en "Die aankoms", aksentueer 'n simboliese oorsteek van grense. Die sieklike mannetjie ("Met 'n uitsig oor die see") is besig om 'n nuwe dimensie (die dood) te betree, terwyl die jong man ("Die aankoms") soekend is na asiel en gevolglik 'n konfrontasie met homself beleef.

Die eensaamheidsverhale in afdeling drie word ingelei deur 'n motto van Anna Blaman: "Want het verschrikkelijke is, een mens kan niet alleen zijn. Op de duur ga je daar onherroepelijk

aan kapot" (49). Van Heerden som die afdeling raak op as hy sê: "Ons het nou met aspekte van die liefde, geestesisolement en vervreemding te doen: die dorpseun wat hunker om uit sy saai dorpsfeer na 'sy soort mense' in die stad te ontvlug; die swanger meisie wat 'gehelp' is en wat met die kind ook haar bestaansreg verloor; die lesbiese ou tantes in "Sop vir die siekes", en - die digste van hierdie groep - "Terloops", waarin die eensaamheid so skrymend word dat die verteller "die reële van die huidige oomblik na 'n jeugherinnering transponeer, selfs die surrogaat aangryp om net maar by 'n lewende mens te kan uitkom" (Van Heerden 1968:50).

Die vierde afdeling bou die menslikheidsaspek verder uit. In "When the saints go marching in" word 'n Amerikaanse negerin-gospelsangeres uitgebeeld waar sy in 'n Brusselse konsertsaal optree en na haar mislukte vertoning vertroosting gaan soek in 'n gure nagkafeetjie. Die bruin vrou in "Ma petite négresse" is saam met haar geliefde op pad om haar aanstaande skoonmoeder te gaan ontmoet. In die beskaafde sfeer van 'n konsertsaal ontdek sy ook haar ware identiteit. Die slotverhaal, "My tante wat in Chelsea woon", is 'n verbeeldingspel waarin 'n jong Suid-Afrikaner en 'n Engelse meisie mekaar in Europa ontmoet en na Chelsea gaan om 'n besoek af te lê by die meisie se beroemde tante. Die jong man verpas die meisie op 'n stasie en so kom die "klein bedrog"

(Louw 1968:79) van 'n infame leuen na vore.

2. "PORTRET VAN 'N OUMA": 'N SEMIOTIESE ANALISE

Die keuse vir 'n vollediger bespreking val op hierdie verhaal weens die vernuftige konsipiëring van die narratologiese elemente (veral die interne verteller, die ruimtelike dimensie en die tydsdimensie).

2.1 DIE VERHAALTITEL

Uit die verhaaltitel ontstaan heelwat vrae, soos: Wie is die vrou? Waarom 'n portret? Gaan dit oor die vrou of oor 'n moontlike kunswerk? Hoekom "'n" ouma?

Hier is daar sprake van 'n "woordportret" waar die ouma se lewe vasgelê word, maar dit gaan oor meer as net haar lewe: inderwaarheid is die interne verteller besig om "die aard en sin van sy eie bestaan" (Steenberg 1977:170) bloot te lê.

Die semantiese waarde van "portret" en "ouma" kondig kodes aan wat verband hou met die begrip verganklikheid. "Portret" dui gewoonlik op 'n uitbeelding van 'n mens, met die klem op die bevriesing van 'n oomblik waarin die waarheid weergegee word. 'n Suggestie van dood word hier opgeroep en sodoende word alle verhaalgebeure midde-in 'n sfeer van sterflikheid geplaas. Die verwysing na "ouma" roep weer ouderdom, veroudering en aftakeling op. Die onbepaalde lidwoord in die titel skep ook die idee van universaliteit wat wel gekwalifiseer word in die

eerste paragraaf waar die verteller verwys na "my ouma" (11) wat dadelik heenwys na 'n spesifieke familieverband.

'n Verdere kode wat bygehaal word, is dié van kyk, sien en waarneem. Die feit dat hier na 'n portret verwys word, veronderstel immers 'n kykhandeling (of 'n leeshandeling) waardeur sekere aspekte of eienskappe van die ouma ontbloom gaan word.

2.2 'N LANDELIKE KONTEKS

"Toe ek nog sinnigheid had in romantiese mymeringe, het ek vakansies gaan sit in die huis waar my ouma se kinders verwek en gebore is, en waar sy, baie jare later, op hoë ouderdom, en met die botheid van 'n dier, die pyn gedra het tot die dood uiteindelik gekom het" (11).

Reeds die eerste paragraaf kondig bykans al die kodes aan wat in die verhaal aanwesig is. Dit is insiggewend dat die eerste sin die fokus plaas op die "ek" eerder as die "ouma" na wie in die titel verwys word.

Die voegwoord "toe" (11) plaas die vertelde tyd in die verlede. Die verledetydsvorm "had" (11) bevestig die voltooidheid en sluit aan by die verteller se "romantiese mymeringe" (11) wat hy in die ou opstal beleef het.

Hier word die handelingskode in werking gestel met die verwysing na "besoek", wat ook kuier en vakansie beteken. Wat

wel opval, is die verwysing na "vakansies" (11) wat deel vorm van die verlede-gebeure. Met ander woorde, hier word gefinsinueer dat die verteller nie meer die plaas so gereeld besoek nie. Hy bevestig eksplisiet dat hy: "... al hoe minder op die familieplaas (kom)" (11). Die verwysing na sy vroeë besoeke dui daarop dat hy sy besoeke aan die plaas moontlik geniet het, maar met die jare hul leefwyse ontgroei het.

Die plaas sluit die ou opstal van sy ouma in. Dit is opvallend dat die verteller nie 'n beskrywing van die huis gee nie, maar die klem plaas op kinders (wat) verwek en gebore (is). Reeds hier word 'n suggestie gelaat wat daarop dui dat die ouma 'n vrugbare vrou moes wees, veral met die klem op die meervoudsvorm - "kinders" (11).

Teenoor die lewe (groei) word die dood, veroudering en aftakeling geplaas: "waar sy, baie jare later, op hoë ouderdom en met die botheid van 'n dier, die pyn gedra het tot die dood uiteindelik gekom het" (11). Hier word duidelik aangetoon dat die ouma redelik oud geword het, wat impliseer dat sy 'n sterk vrou was. Verder word aangedui dat sy in haar later jare sieklik was en baie lyding verduur het, veral in die verwysing na die dierlike botheid wat sy geopenbaar het. Dit blyk ook duidelik dat die dood nie as skok nie, maar as vreugde en verlossing gekom het. Weer 'n vraag: Waarom "uiteindelik" (11)? Hier wys dit heen na meer as net fisieke lyding: dit

skep naamlik die vermoede dat daar na moontlike geestelike sake verwys word.

"Noudat ek ouer is, 'n geëmansipeerde vrygesel, kom ek al hoe minder op die familieplaas, juis om aan die eise en verwyte van die verlede te ontsnap. Daarom vermy ek die ou huis. Tog moes ek nou die middag daar in, teen wil en dank, om skuiling te soek teen 'n bui reën" (11).

Weer skuif die fokus terug na die verteller, "'n geëmansipeerde vrygesel" (11). Die klem word geplaas op sy andersheid. Dadelik word 'n element van spanning bygehaal: Hoekom 'n vrygesel? Hoekom nog nie getroud nie? Makeer hy iets? Is daar 'n afwyking? Binne die konteks van "geëmansipeerd", maak dit wel sin. Wat opvallend is, is dat hier 'n lokaal-plattelandse wêreld opgeroep word met boere-mense wat na aan die aarde lewe en wat hul familiegebruike streng navolg. Die voorstelling van die verteller as vrygesel skep die idee dat hy nie gehoorsaam is aan die voorvaderlike tradisie nie - hier word die suggestie van 'n skuldgevoel gelaat. Dit sluit aan by sy besoek aan die plaas, want daar kan afgelei word dat hy moontlik in 'n stad woon, wat sy emansipasie en vrygeselskap verduidelik.

Sy gevoel van skuld word gekonkretiseer deur eksplisiete verwysing daarna: "die eise en die verwyte" (11). Met ander woorde, hy word kwalik geneem vir sy leefwyse en die lewenswaardes wat hy huldig, veral omdat dit strydig is met

dié van sy voorouers (veral sy ouma), asook vir sy lang afwesigheid van die plaas.

Die verteller se rol word "'n soort selfopenbaring" (Van Heerden 1968:48) deurdat outeur en verteller verbind is met mekaar via ruimte en karakters, 'n element wat deurgaans in Aucamp se oeuvre voorkom en teruggryp na sy jeugwêreld: die Stormberge en omgewing. (Voorbeelde daarvan is volop: "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" en ander verhale in BRUIDSBED, 'N BAKSEL IN DIE MORE, "Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang", "Nag van die ooms" (HONGERBLOM), "Hoe ry die boere sit-sit so" (DOOIERUS), "'n Stillewe met blomme", "'n Skryn langs die pad" (ENKELVLUG), "Die vreemdeling in jou poorte" in WAT BLY OOR VAN SOENE? en "Jamestown: 'n herinnering" in KLEIN KONINKRYK.)

2.3 AFTAKELING AS KODE: RUIMTELIK

Die ouma se opstal het 'n gewete geword wat hom telkens aankla as hy daarheen gaan omdat hy sy verlede versaak het. Die gevolg is dat hy dit "vermy" (11), want so kan hy immers sy skuldgevoel onderdruk. Tog gebeur dit dat hy weer daarheen gaan, en dit is ironies dat die natuur daartoe moes bydra: "'n bui reën" (11). Hy neem geen rasionele besluit nie, dit gebeur "teen wil en dank" (11) dat hy in die ou opstal gaan skuil het - die konnotasies wat hieruit voortspruit, dui op sy afkeer van die ou huis en bevestig so sy intense skuldgevoel asook sy andersheid.

Aftakeling is nie beperk tot die mens nie, maar sluit ook die ruimte in:

"Ouma se huis word sienderoë 'n ruïne - ek kon ook gesê het 'n murasie, maar vir my het 'n murasie nie 'n dak nie, en Ouma se huis het nog 'n dak, nou sê ek maar 'n ruïne. Die ander mense op die plaas besweer die aftakeling van die huis deur dit 'n pakkamer te noem, maar 'n pakkamer se ruite behoort tog héél te wees, en sy deure moet kan sluit, en sy geute lê nie op die grond nie" (11).

Wat eerste opval, is dat die opstal, wat beskou kan word as die tradisionele plaasopstal, nie meer in gebruik is nie (teken van ruimtelike verandering) en vinnig besig is om verval te raak - daarom die verwysing na "ruïne" en "murasie" (11). Die verteller se redenasie oor die semantiese verskil tussen die twee woorde, skep die illusie van 'n teenwoordige belewing (die klem op "nou"). Die verwysing na die beswering van die ou plaashuis dui op 'n argeloosheid waarmee hy nie saamstem nie. (Hier word die kulturele kode opgeroep, want dit gaan om 'n veranderde waardesisteem en 'n gevoel oor kultuurerfenis - verandering van die tradisionele leefwyse van die landelike Afrikaner soos aangetoon met betrekking tot "Die Caledonner".) Die verval van die opstal word eksplisiet verwoord deur die verwysing na stukkende ruite, gebreekte slotte, stukkende deure en geroeste, afgeute.

Dit is nie net die ou huis wat verval is nie, ook die tuin wat eens 'n lushof was, is verwaarloos:

"Daar was 'n jong versie in Ouma se verwaarloosde tuin. Ywerig het sy die kersieboom blink geskuur. Dit het my nie gehinder nie, want die kersieboom het nie gedra nie, al het Ouma dit uit die Bybel vermaan; nooit het dit soveel as 'n enkele rooi vruggie vertoon nie" (11).

Hier word meer as een kode aangekondig, en die aftakeling van die huis brei uit om die hele leefwêreld van die ouma in te sluit. Die verwysing na die "versie" en die "kersieboom" (11), is die eerste aanduiding dat vrugbaarheid en onvrugbaarheid in jukstaposisie geplaas word. Die versie wat bepaald "jonk" (11) is, suggereer lewe, vrugbaarheid en groei. Die kersieboom, daarenteen, is onvrugbaar - die boom "het nie gedra" (11) nie, nie een "enkele rooi vruggie" (11) nie. Die vrugtelose boom is die teenpool van 'n boom wat gekenmerk word as vrugdraend, 'n welige groeier, en sy rooi vruggies suggereer vitaliteit. Die verwysing sluit aan by die boombeeld in Matteus 21:19 waar daar verwys word na die onvrugbare vyboom wat verwerplik is in die oë van die Here. Weer ontstaan 'n vraag: Waarom het die ouma nie die vrugtelose boom uitgekap en 'n ander in sy plek geplant nie? (Die boom word later in die verhaal 'n teken van haar en haar kleinseun se vrugtelose lewens.)

2.4 VRUGBAARHEID AS KODE

"Maar oor die kafferhoenders op die werf voel ek anders. Ouma se eie hoender het haar toorn so gevrees dat hulle nooit kom kos vra het nie; en af en toe, as hulle tot hul hoenderverbasing Ouma se stem herken het: Kie-e-p-kiep-kiep-kiep, het hulle op die rand van die werf, tussen die melkkamer en die kriebosheg, die goeie gawe met bewing kom oppik. En nou is Ouma se voortuin en werf vol bont hoenders, wat 'n gruwel in haar oë sou gewees het, al die hene en kuikens wat van losbandigheid getuig, en dit te midde van 'n tuin waar net behoorlike blomme geduld is" (11-12).

Die eksplisiete verwysing na die hoenders suggereer vrugbaarheid, lewe en groei, die elemente wat juis nie meer by die opstal aanwesig is nie. Wat die kode intensiveer, is die oornameword "kafferhoenders" (11), wat basterhoenders en kruisteling (vrugbaarheid en losbandigheid) impliseer. Die vrugbaarheidsbeeld verkry 'n spottoon en 'n banaliteit met die verwysing na die hene se "losbandigheid". Die werf vol hoenders getuig van absolute vrugbaarheid ("werf vol bont hoenders", 12), dog vir die ouma sou dit 'n gruwel gewees het. Weer is die hermeneutiese kode in werking: Hoekom 'n gruwel? Is hier sprake van opstandigheid teen die vrugbare hoenders? 'n Ander kode word dus by implikasie opgeroep, naamlik impotensie, veral met verwysing na die ouma se

kleinseun.

2.5 DIE METAFISIIESE OOG

Een hen het die verteller se aandag getrek:

"Ek het lank na een hen gekyk: sandgeel met swart sproete oor haar hele lyf. Die wind het in haar borsvere gevroetel en aan die bruin kuifie op haar kop gepluk; ... terwyl haar bontspul om haar gekrap en geskarrel het, net daar, as ek reg onthou, waar die Black-eyed Susans gestaan het" (12).

Die rol van die interne verteller dui daarop dat iemand besig is om waar te neem, om te kyk en te sien. Die kode van kyk-en-sien ontstaan uit die verwysing na dié spesifieke hen. In die vorige paragraaf het die verteller gesê dat die werf vol hoenders in sy ouma se oë 'n gruwel sal wees, wat dui op 'n bepaalde perspektief wat sy ouma klaarblyklik gehuldig het, en wat nog nie verklaar is nie. Dit vind plaas terwyl die verteller die hen waarneem en haar in haar volheid raaksien.

Die verwysing na die "Black-eyed Susans" (12) sluit hierby aan. Hier word 'n blomplant wat in haar tuin gegroei het en self 'n welige groeier is, bygehaal om die oogbeeld verder te ontwikkel asook te verwys na aspekte van groei en vrugbaarheid.

Die hoenders het nie net haar tuin oorgeneem nie, maar ook haar huis. Hier moet daarop gelet word dat die ouma nie sommer die hoenders in haar tuin geduld het nie, en nou het

die hoenders haar hele vesting oorgeneem en leef hulle geil en losbandig.

"Maar daar was ook hoenders in die huis, broeis hene wat hulle oprys as jy nader kom. Een het op 'n lusernaal gesit, omtrent waar Ouma se swaar, geel hangkas gestaan het; haar kam en lelle het giftig rooi geword toe ek 'n aarselende hand na haar uitsteek, en toe ek haar aan die vlerke wou ophang van die naal, het sy venynig na my begin pik en 'n kabaal opgeskop wat ek nog 'n halfmyl verder kon hoor" (12).

Die huis word 'n plek van hiper-vrugbaarheid (soos in vroeër jare toe die ouma nog kinders verwek het) en suggereer deur 'n implisiete kontrasbeeld dat die huis in later jare 'n plek van impotensie geword het. Die hene se giftige rooi lelle eggo die kersieboom. Maar terwyl die kersieboom 'n teken van onvrugbaarheid is, is die hene 'n teken van vrugbaarheid, veral omdat sy beskryf word as "broeis".

In seker die kernparagraaf oor die vrugbare hoenders sê die verteller eksplisiet dat die broeis hene die onvrugbaarheid van die ouma (in haar later jare, haar dood en nou nog) aksentueer.

"Die hoenders wat Ouma se vesting ingeneem het, spot met ander, geiler nagte in die huis; met sweettaai troubedlakens en vroue wat swel soos spanspekke en oopbreek soos

granate" (12).

Die troubedlakens wat sweettaai is, dui op 'n intense seksualiteit by die huwelikspaar. Die vrug wat daaruit voortkom, word letterlik in terme van vrugbeelde beskryf (die swellende spanspek en die ryp granaat) om die intensiteit en belangrikheid van lewe, groei en vrugbaarheid te bevestig. Wat verder van belang is, is die verwysing na "vroue" (12), wat dus benewens net sy ouma 'n hele voorgeslagtelike gebruik insluit en die belangrikheid daarvan aksentueer vir die familie, maar ook vir die individu (waarvan die kleinseun een is).

Hier verskuif die fokus opnuut na die verteller. Die verwysing na die geëmansipeerde vrygesel word hier in perspektief geplaas waar sy skuldgevoel bygehaal word:

"... en niemand om die ritus voort te sit nie, net die kafferhenne; en dit het ek in die oë van die hen op die baal gelees - dit kon Ouma se verwyte aan my gewees het - : vrugbaar, maar vrugteloos, en daarom sal jou plek jou nie meer ken nie" (12).

Sy skuldgevoel word konkreet in sy afleiding van die onvoltooide ritus. Dit skep 'n religieuse betekenis, wat die belangrikheid van die mens se geroepenheid (deur God in die Genesis-opdrag: "Vermeerder en vul die aarde") om vrug te dra, aantoon. Die ironie is dat daar wel 'n ritus voortleef,

volgehou deur die kafferhoeders; dus word dit 'n bespotting (waarby die verteller se leefwyse aansluit). Inderdaad is hy besig om van dié "heilige" gebruik 'n bespotting te maak deurdat hy dit nie gehoorsaam nie. Hier tree die hen namens die ouma op en vermaan sy hom (die verteller) oor sy verkeerde lewe. Dit reik ook verder deurdat dit 'n verwyt word, omdat hy wel oor die potensie beskik, want hy is "geteel" uit 'n "ras" wat gekenmerk word vir hul vrugbaarheid. Nou lei hy 'n lewe van vrugteloosheid omdat hy nie getroud is en die tradisie van sy voorgeslagte voortsit nie. Opvallend is die klemverskuiwing in die bundel: waar dit in WALS gegaan het om die mens se plek in die samelewing wat bepaal word deur sy verhoudingslewe, gaan dit hier om die verbreking van 'n gebruik, wat 'n proses van ontgroeiing behels.

2.6 'N KULTURELE KODE

Die oog van die hen wat met soveel detail beskryf word, is meer as net 'n metafisiese oog. 'n Hele wêreld word hierin opgesluit, 'n wêreld wat verander en besig is om tot niet te gaan. Die verteller verwys na die invloed wat die hen op hom gehad het en dat hy tydens sy plaasbesoek daaglik na die ou opstal gegaan het ("Die metafisiese oog van 'n broeis hen beweeg my om nou elke dag na Ouma se huis te gaan", 12) en 'n studie van die hen se oog begin maak het en al die kleure en beelde daarin benoem het (die handelingskode dra by om die kode oor skuld te ontwikkel).

Die vergelyking, "Die oog, blink en rond soos 'n albaster of 'n boiled sweet" (12-13), lyk oënskynlik na slegs 'n deel van 'n eksplisiete uitbeelding, dog hier reik dit na 'n jeugwêreld wat verband hou met dié van die verteller. Albasters en "boiled sweets" is 'n kulturele verwysing wat heenwys na 'n werklikheid waarmee die verteller nie meer kan identifiseer nie en gevolglik is hy besig om van die bekende te vervreem.

In die oë van die hen neem hy die vervalde ruimte om hom waar asook homself: "Ek het so stip na die oë van die hen gekyk dat hul retinas nie alleen 'n stukkende venster nie, maar ook my brilglase weerspieël het" (13). Die stukkende venster is deel van die vervalde ruimte (impikasie van verandering) en beklemtoon ook sy aandeel daarin. Sy brilglase suggereer 'n masker waaragter hy waarneem en skuil (wat ook voorkom in "Armed vision", BRUIDSBED), dog die ironie is dat waar die masker waarneming moet verskans (Prins 1982: 40), dit waarneming hier eerder ontbloot, want hier sien die verteller homself en openbaar hy dit wat hom anders en onaanvaarbaar maak.

Wat sy skuldbelewing soveel intenser maak, is die sien van die eiers (die vrug) waarop die hen broei: "... sodat ek vir één gedurfde oomblik kon sien wat onder haar is: eiers. Wit en witterige eiers, en as my geheue my nie parte speel nie, van 'n bra growwe tekstuur" (13).

2.7 FRUSTRASIE AS KODE

Die episode met die broeis hen lei die verteller tot 'n jeugervaring, "'n klein openbaring" (13) waarby sy ouma betrokke was. Die woord "openbaring" bevat die kern van die verhaal [baar]. Hier word nie net na onthulling en lewe verwys nie, maar ook vorm gee, naamlik die verhaal self.

"Ek glo ek het Ouma onklaar betrap. Sy het op die voorstoep gesit, haar kouse tot onder haar knieë afgerol, haar rok tot ver bokant haar knieë opgetrek. Tog het sy net so bly sit, en niks omtrent haar kouse of haar rok probeer doen nie. Wou sy só die sfeer van die onbehoorlike temper? Of was sy te besig met haar eie gedagtes om hoegenaamd aan my te dink?" (13).

Aangesien die verteller sy ouma "onklaar betrap" (13) het, laat heelwat vrae ontstaan soos: Het hy haar afgeloer? Het die vrou 'n oordrewe sekslus? Is sy seksueel gefrustreerd? Dit is opvallend dat hy soveel klem op die knieë van sy ouma plaas - daardeur toon hy juis 'n ongerymdheid aan, want as ou vrou is dit totaal ongehoord dat sy haar knieë ontbloom, want al is dit baie warm is dit ongehoord en boonop ook onvroulik. Duidelik is hier sprake van 'n seksuele aspek, dog dit bly vaag. Selfs die verteller se vraag; "Wou sy só die sfeer van die onbehoorlike temper?" (13), dui in dié rigting.

Sy belewing van die situasie en sy ouma se daaropvolgende

handeling kondig frustrasie as kode aan (vergelyk "Bruidsbed").

"Sy het eentonig gewieg op die rystoel en nukkerig na Oupa se graf onder die rantjie gekyk, asof sy hom dit kwalik neem dat hy op sy dooie gemak lê, vir altyd immuun teen die Stormbergse winters en moedswillige droogtes" (13-14).

Die gewieg en haar nukkerige houding is eerstens 'n teken van frustrasie, dog daarin opgesluit lê ook die suggestie van onvervulde liefde, onuitgeputte vrugbaarheid (dadelik plaas dit sy onvrugbare leefwyse onder spanning, want sy ouma was die sprekende voorbeeld vir haar kleinseun).

Die seksuele word hier 'n "vernietigende mag" (Joubert 1968:53). Die ouma sien groei en vrugbaar wees as lewensessensie en met die afsterwe van haar man kan sy dit nie meer verwesenlik nie. Dus is haar ganse bestaan onder druk geplaas wat geaktiveer word deur frustrasie en eensaamheid.

Met die afsterwe van sy oupa het sy ouma 'n vereensaamde mens geword, want sy slyt die res van haar lewe alleen, sonder 'n huweliksmaat, dit wil sê, sonder iemand om haar seksuele behoefte en nood te deel. Hieruit ontstaan haar verwyd (wat ook heenwys na haar kleinseun) dat haar man nou immuun is teen die lewe, maar nog meer as dit - immuun is teen dié wêreld wat hy en sy saam leefbaar gemaak het (die harde wêreld van die Stormberge). Sy bly agter as boervrou, as mens vir wie groei,

plant en saai lewensdoel is, maar nou kan sy self dit nie meer voortbring nie.

Die groteske van die jong seun se belewing word verwoord in die aanskoue van sy ouma se "geheimenisse" (14):

"... en ek kyk op, reg in my ouma se geheimenisse. Bokant die wit, lelike knieë die niemandsland van swambleek bene verder aan, in verdigtende skemer, deur die onderklere gesuggereer en nie verdoesel nie, die ongekende onnoemlike; en op en neer voor my haas verblinde oë, soos 'n hallusinasie, 'n besoeking, bly dit; en Ouma staar uit op die begraafplaas waar Oupa in 'n duur kis in ryk grond onder pseudomarmer lê, en haar swaar hand, met sy hoepel van 'n ring, trommel op die groen leuning van die rystoel haar grief oor sy ontydigheid uit" (14).

Die feit dat die verteller die fokalisering van 'n kind gebruik om te onthul hoe hy die ongesproke en onverklaarbare moes aanskou, is inderdaad 'n bevestiging van haar vrugbaarheid. Sy persepsie daarvan weerlê die beginsel van vrugbaarheid, want die klem word geplaas op aftakeling ("wit, lelike knieë", 14), onbenutting ("niemandsland", 14). Daardeur word gesuggereer dat sy (soos die oupa) immuun geword het teen groei en lewe, wat haar frustrasie en opstandigheid bevestig, omdat die vrou wat lewe kon gee, kon plant en hoenders teel, nou kwalik in staat is om dit te behou (iets wat ook na haar kleinseun verwys).

Haar emosionele toestand word reël voorgestel in haar handeling ("staar", "trommel" en "grief", 14) wat onbegrip, verslaenheid en frustrasie suggereer asook ergernis, ongeduld en opstand. Dit word vererger deur die verwysing na die "ryk grond" (14), wat dui op vrugbare grond, maar ook op grond wat 'n goeie opbrengs lewer (materiële welvaart). Dit verklaar die verwysing na haar ring ("hoepel van 'n ring", 14), asook die kis en grafsteen in die familiekerkhof ("'n duur kis ... onder pseudomarmer", 14). Die ruimte dra ook by tot die situasie in die sin dat die wolke insgelyks "swanger" is, maar aan niks geboorte gee nie.

2.8 TYD

Die tydsgedimensie openbaar 'n vervlegtheid tussen hede en verlede wat mekaar deurgaans afwissel. Dit sluit aan by die titel ("portret") deurdat die verteller in die huidige terugtas na die verlede. Kannemeyer verwys daarna as: "een van die eerste ek-verhale van Aucamp waarin hede en verlede mekaar subtiel afwissel terwyl die verteller mymerend by die vervalle huis van sy grootmoeder rond dwaal" (1983:455).

In die belewing van die hede word die ouma se tydsgedimensie intenser in die sin dat sy as ou mens nog baie wil leef, maar as gevolg van tyd en ruimte daarvan weerhou word. Hier is daar duidelik sprake van 'n keertydsgedimensie, en wat dit vererger, is die verteller se agternaperspektief wat reeds aangetoon het dat sy ouma oorlede is.

Die verwickelde hantering van tyd belig juis verganklikheid. In die "portret", wat 'n bevriesing is van die tyd, word die ouma se hele lewe saamgetrek en word iets van die mens bewaar teen die verganklike. Dit is presies wat die jong seun met die tekening gedoen het, asook die verteller met die verhaal wat beskou kan word as 'n "portret" in woorde.

2.9 VERVREEMDING

Die verteller se vervreemding het reeds beslag gekry in die aanskoue van sy ouma se geslagtelikheid. Hy het verwag dat "'n vloek" (14) hom sou tref en toe sy pa een aand tydens boekevat lees van Noag en sy seun Gam, het hy gedink iets gaan met hom gebeur. Die ironie is dat sy onvrugbare lewe (soos 'n Gam s'n) 'n bespotting word van dinge wat eintlik belangrik is. Daarom bly hy die "gemerkte" (14) omdat hy weggebreek het van die tradisionele en dit nie gehandhaaf het nie.

Die verwysing na sy oupa as "bloekomtaai" (15) bevestig sy aardsheid ('n boer wat met die aarde gewoeker het en van die aarde geleef het); insgelyks word sy ouma voorgestel met haar "groen messie" (15) wat dui op huislikheid.

Die verteller se besoek jare later aan die "clairvoyante" (14) sluit hierby aan. Die feit dat die heldersiene nie sy toekoms voorspel nie, maar sy verlede onthul, in die persone van sy oupa en ouma, beklemtoon sy vervreemding van hulle en hul leefwyse en lewer sodoende kommentaar op sy eie lewe en sy

skuldgevoel.

2.10 DIE VERTELLER: 'N NAAMDRAER

Die verteller keer terug tot sy besoek aan die ou opstal en hy stel dit duidelik dat hy nie dié deel van sy verlede wil onthou nie, indirek sê hy daardeur dat hy hom bewustelik losmaak daarvan: "... die ou huis wat ek nie meer wil erken nie" (15).

Maar die poging tot ontkenning is nie moontlik nie, want hy is besig om 'n "portret" te teken, 'n verhaal te skryf. Dit beteken dat hy dit juis nie KAN ontken nie en daarom is sy skuldgevoel soveel erger, want as kleinseun (nasaat) en naamdraer van sy voorgeslag (oupa) - "Christoffel" (15 en 19)- bly hy betrokke.

2.11 SINTUIGLIKHEID AS KODE

Die herbesoek aan die opstal word 'n "muispaadjie" (15) wat hom teruglei na sy ouma, om die onvoltooide "portret" klaar te maak. Hy doen dit aan die hand van "ou reuke" (15) en "geure" (15) wat deel was van sy ouma, haar wêreld en haar persoon.

Hier word die hen en die ouma verenig, want deur die verbleikte oë van die hen, kon hy sy ouma verstaan. Die hen lyk selfs na sy ouma: "Daar waar sy intens op haar eiers sit, haar kop ingetrek in haar opgepofte verekraag, lyk die hen na Ouma" (16). Die broeiende hen se kykende oog word gedoebleer

in die ouma se geslag waarin die verteller ook soos in 'n oog staar: 'n letterlike "openbaring".

Hy gaan verder en sê dat die vrou vir wie groei en vrug dra lewensessensie was, teruggekeer het na haar domein in die vorm van die hen: "Ouma het in die vorm van 'n hen teruggekeer om oor haar belange te waak" (16). Die ironie is dat die hen die verteller se skuldgevoel benadruk en hy hom verbeel dat sy ouma hom deur die hen aanspreek:

"En wat kloek sy? Dat ons, as daar minder lusern in die huis is, een nag 'n vuurhoutjie in die ou plek moet steek en dit moet afbrand, tot op die been en tot op die bekken?" (16).

Hy stel voor dat die huis in totaliteit verwoes word, om daardeur sy ware gevoel weg te steek en sy skuld te verdoesel. Die suggestie van die plek wat afbrand, dui op sy ongeërgdheid ten opsigte van sy afkoms en verlede, maar reik ook verder na sy lewensvisie. Hy wil die opstal in sy totaliteit uitwis, "tot op die bekken" (16). Omdat hy 'n lewe lei sonder vrug ('n nageslag), wil hy alles wat hom in die ou opstal aan vrugbaarheid herinner, uitwis.

2.12 RUIMTELIKE VERVAL

Die verwysing na die huis vol lusernbale (die vrug van die oes), die "verskilferende plafon" (16) en die opnoem van ameublement bevestig die vervalde toestand van die opstal

asook die intense aanwesigheid van vrugbaarheid (die kafferhoenders en die lusernbale).

2.13 OUMA: 'N GEWAANDE COMTESSE

Die vrou se intense leefwyse word verder beklemtoon deur die verteller se beskouing van haar: "... het Ouma haar 'n comtesse gewaan en soos Emily Hobhouse op die sofa gesit" (16). Hier word die eenvoudige boervrou die aristokraat, die adellike in die breë sin van die woord, want Engelse en Franse aristokrasie word betrek.

Dit is juis as aristokraat dat sy haar frustrasie met soveel intensiteit beleef het, want hier sit die vrou wat die lewe so liefhet en sy het niemand om die fisieke belewing mee te deel nie. Die belewing het so intens geword dat die arme vrou haar oorgee aan 'n besef van seksualiteit en fantasieë om daardeur bevryding van haar magteloosheid, leegheid en frustrasie te bewerkstellig.

"Hier het ek haar slag op slag gekry, betrap, moet ek sê, want sy hét betrap gelyk as ek skielik voor haar staan. O, bedenklike geheue: moet ek nie sê sy het 'verskrik' gelyk nie? Want dit was somer, en ek was kaalvoet..." (16).

Heelwat kodes word hier saamgetrek. Dit is opvallend dat haar begeerte juis in die somer so intens is. Hier dui dit op soelheid, lyflike begeerte en die tyd van vrugbaar wees - dit wat sy smag om te wees, maar nie kan wees nie.

'n Suggestie van verlekking is te bespeur by die kleinseun. Hy het haar meer as een maal "betrap" waar sy in die sitkamer met haar frustrasie geworstel het. Juis die feit dat hy kaalvoet geloop het, dui op 'n uitoorle-tegniek om te sien hoe sy ouma gaan reageer as hy haar betrap.

Die verteller onthul hier iets van sy eie veroudering. Die besef dat sy geheue nie meer so helder is nie, dui daarop dat hy self ouer geword het. Sy middeljarigheid intensiveer sy skuldgevoel, want dit verskraal sy kanse om dit enigsins reg te stel (of reg te wil stel).

Die ou vrou se intens vrugbare leefwyse word nog reëler verwoord waar haar kleinseun 'n verdere beskrywing van haar frustrasie gee:

"Daar was ander onreëlmatighede wat ek toe nie verstaan het nie, maar wat my tog verontrus het. Sy het dikwels met 'n sykussing op haar skoot gesit en met iets soos hartstog oor die materiaal gestryk. Sy het aan die fraiings van haar tjalie getrek of sy hulle wou afpluk. Soms het sy na 'n parfuum geruik wat swaar en soet was, nie die skoon reuk van haar Sondagse laventel nie" (17).

Die intensiteit van haar belewing van leegheid en haar frustrasie word verwoord in haar handeling (die streling van die kussing, die trek aan die tjaliefraiings, die oëskynlike hartstog en die aanwending van die swaar parfuum). Wat opvallend is, is die tjalie wat sy oor haar skouers gooi in

die snikhete somerdae. Is dit omdat sy as ou vrou koud kry, of is dit deel van haar comtesse-spel?

Dit is eerder deel van die spel wat sy gespeel het, gesien in die lig van die swaar parfuim wat sy gebruik het. Dit wek patos, want hier gaan dit nie om die banale nie, maar om die intensiteit van lewe en word die ouma die oermoeder, die aardmoeder vir wie alles gaan om groei en vrug dra (Behrens 1968: 7). Die tragedie is dat sy magteloos toekyk hoe alles om haar groei en ver-groei en sy kan daaraan niks doen nie.

Die verteller openbaar medelye al het hy as kind haar gedrag nie verstaan nie ("... wat ek toe nie verstaan het nie", 17): "Arme Ouma. Arme kaalvoetcomtesse. Smiddags, op 'n loom, verlore uur, speel sy die gravin, saans, as die warmte uit haar bloed is, doen sy boete: drie hoofstukke uit Job; bepeinsing ; gebed" (17).

Hier ontbloom hy haar "warts and all" (Behrens 1968:7). Die arme boervrou, wat net 'n kaalvoetcomtesse kan wees, 'n speelse gravin, en dit as die hitte van die somerson haar bloed warm maak (dit wil sê hitte verskaf ook 'n erotiese prikkel). Hier word die hipergevoelige in die mens oopgekloof, die verborge "private ache" (Lindenberg 1980:148), onthul - in verbinding met die calvinistiese grondslag van haar lewe, die boetedoening, bepeinsing en gebede om vergifnis.

Die verwysing na Job vervul 'n gnomiese funksie. 'n Parallel met Job word aangetref - 'n vrome opregte lewenswandel (die ouma het dit nagestreef en probeer uitgeleef). Verdere ooreenkomste is dat beide beproef is (die ouma se las haar onvervulde vrugbaarheid), gesondig het en lyding verduur het. Dog die verskil is dat waar Job, die vrome en opregte mens, berusting vind, die arme ouma gefrustreerd en afgetakel sterf.

2.14 DIE VERTELLER: ONTHULLER VAN DIE EK

Die verteller is nie net 'n kyker of 'n waarnemer nie, hy word die loerder wat deur die sleutelgat (beperkte visie) sy ouma betrag in haar mees weerlose staat: "Maar dis nie met die voorhuis dat ek Ouma verbind nie. Dit kan selfs wees dat dit die wesentlike vrou is wat ek daar gesien het ... want ek het haar, by wyse van spreke, deur die sleutelgat bekyk" (17).

Self sê hy dat die beeld wat hy van sy ouma het (gee), is die werklikheid, die waarheid, want hy het dit gesien. Die metaforiese kyk deur die sleutelgat hou verband met die kykery in die oog van die hen, want deur die hen sien hy homself raak en is hy dus besig om die waarheid betreffende homself te benoem.

2.15 MEER OOR OUMA

Vir die verteller is sy ouma sinoniem met die sitkamer, want dit is waar hy haar telkens "betrap" het. Vir die ander familie is sy sinoniem met die spens (die huislike,

ywerige moeder en vrou). Hier sien hy haar as die matriarg wat geheers het oor die plaas en toegesien het dat alles wat moet vrug dra, dit behoorlik doen.

Dit is interessant dat die verteller sy ouma hier sien as "'n dik, vergeelde sneekoningin" (17) waardeur hy haar in wese openbaar. Dit is die teenoorgestelde van Anderson se sprokie waar die kil, wrede, almagtige sneekoningin ander se lewe en dood beheer het.

"Dik" (17) verwys na geset wees wat ook impliseer dat die vrou nie baie mooi kon wees nie. "Vergeelde" (17) aksentueer haar veroudering (soos die "geel koevert" (20) waarin die pietersieliekom gebêre was), haar afgetakelde gees en haar siektetoestand, wat later genoem word en naas haar ouderdom ook aanleiding gee tot haar dood. Koningin sluit aan by die comtesse-benaming wat weer eens uitreik na 'n andersoortige wêreld (Europees). Seker die belangrikste funksie hierin opgesluit, is om die ouma se lewenswaan te aksentueer.

Waar kleur so 'n beduidende funksie vervul, is dit nodig om die herhaalde verwysing na groen na te gaan. Telkens word die ouma en die kleur met mekaar in verband gebring: sy gebruik 'n "groen messie" (15, 18), haar rystoel het 'n "groen leuning" (14) en in die spens was 'n "regop groen kas" (17-18).

Dit bevestig 'n sfeer van vrugbaarheid wat die ouma omring en gee daaraan 'n bepaalde aksent, dog daar is ook 'n ondertoon

van agteruitgang, van geen groei, van afname in lewenslus (dus: groen as kleur van plante, maar ook van gangreen).

2.16 HEDE EN VERLEDE

Deurgaans word hede en verlede afgewissel en word alle gebeure saamgetrek tot 'n sentrale punt wat deel vorm van 'n kontemporele belewing. Die verteller het vroeër in die verhaal pertinent verwys na "nou die middag" (11), wat lei tot "vanoggend" (18). Die klem word geplaas op die belewing van 'n hede, want "vanoggend" dui daarop dat dit reeds verstryk het en dat die verteller besig is met 'n vertelaksie. Sy beklemtoning van die oomblik vorm deel van die onthullingsproses wat homself en sy ouma betrek en dus hede en verlede vervleg.

2.17 DIE HEN

Skielik ervaar die verteller die hen anders en is daar by haar nie meer vyandigheid te bespeur nie, maar gelatenheid:

"Aan die anderkant het haar toeskietlikheid aan onverskilligheid gegrens: haar kam het na my smaak veels te drifloos oorgehang na die een kant toe en haar lelle was amper bloedloos. Sy het nie 'n veer geroer oor my teenwoordigheid nie" (18).

Die vraag is: Waarom die skielike gedragsverandering? Tydens hul eerste ontmoeting het die hen se lelle "giftig rooi" (12) geword en sy het "venynig" (12) na hom gepik en "'n kabaal opgeskop" (12). Skielik openbaar haar optrede 'n gelatenheid,

'n drifloosheid wat daarop dui dat die generering van nuwe lewe (die uitbroei van die eiers) nie meer van belang is nie.

Die verteller vind die hen se optrede buitengewoon en soek na moontlike redes daarvoor:

"Dit lyk naamlik nie meer of die hennetjie geesdriftig oor haar eiers is nie; sy sit daar soos een wat teen wil en dank 'n taak uitvoer" (18).

Die andersoortige optrede van die hen belig en aksentueer die ouma se gedrag:

"Ouma was nie sò nie. Wat sy aangepak het, het sy met bitter woede of bitter toewyding end-uit gevoer; of sy skulpe aan 'n teekleedjie vasgewerk het, en of sy aan velle gepluis het tot sterre-konstellasies daaruit opgerys het, verbete het sy gebly. Ek het haar uit 'n apokriewe bron hoor aanhaal: 'Wat gij doe, doe het hartelijk'" (18).

Dit som haar hele lewe op. Hier word die fokus geplaas op haar lewenshouding en -ingesteldheid. Sy is anders as die hennetjie (wat impliseer dat sy vrugbaarheid as primêre lewensdoel beskou het) en het alles met toewyding en verbeterheid aangepak. Die klem word geplaas op haar hardwerkenheid (plaas- sowel as tuisteskeppende take) en die lewensdrif waarmee sy te werk gegaan het. Dit verklaar haar intense frustrasie, eensaamheid en haar verknogtheid aan die lewe, want dit was vir haar lewensessensie - om haar voluit oor te gee aan alles en dit "hartelijk" te voltooi (maar veroudering,

aftakeling en die afsterwe van haar man het haar taak bemoeilik).

2.18 DIE VERTELLER: UITGESLUIT

In die oproep van dit wat sy ouma was, en in dié gepaard gaande soeke na homself, probeer die verteller sy weg baan na die spens. Tot by die deur kon hy kom, maar nie verder nie. Dit is die eerste oomblik van insigverwerwing, want hier besef hy dat hy letterlik "uitgesluit" (18) is. Met ander woorde, die faset van sy ouma waarmee die familie haar assosieer, is vir hom onbekend en hy sou graag iets daarvan wou beleef, daárom die besoek aan die spens. Die feit dat hy nie die vertrek kan betree nie, gee te kenne dat hy nie deel daarvan mag wees nie. Hier verwys die kulturele kode na 'n vorm van verwydering tussen die verteller en sy familie en dit verklaar sy gevoel teenoor sy nefies ("Hoekom kon my lot nie liewers uitgehou gewees het nie vir my nefies, van wie nóg ek, nóg my ouma gehou het?", 14). Dit reik ook verder en sluit sy huidige lewensvisie in, want dit pas nie in by die boere-opset van sy jeugwêreld nie.

2.19 SIEKTE EN AFTAKELING

In die inleidende paragraaf is daar verwys na die siektetoestand van die ouma. Die lyding word reëel en werklik soos die verteller in die ou opstal rond dwaal.

"In die maande van haar siekte het sy op 'n sofa reg onder

die horlosie gelê; in die ure van pyn het die horlosie getik, oorgehaal en geslaan; getik, gesug, geslaan, onophoudelik, 'n wrede sieketrooster. Maar miskien het Ouma nie so gedink nie. Sy kon iets van haar eie verbetering in die horlosie teruggevind het en dit sou vir haar goed gewees het. Dalk het die horlosie, en niks anders nie, behalwe die pyn, haar laat glo dat sy lewe; en dalk - ja, iets sê dit vir my - dalk het dit haar gehelp om deur die tyddimensie te breek" (19).

Dit is duidelik dat haar siekte met intense lyding en pyn gepaard gegaan het. Wat opvallend is, is dat sy die onophoudelike pyn verduur en verdra het. Die assosiasie met die horlosie intensiveer die tyd, want die intensiteit van die oomblik word vooropgestel. Dit is ironies dat tyd hier die enigste teken van lewe is, want met die belewing van die intense pyne word alles wat lewe suggereer, opgehef. Haar illusie dat sy nog lewe, het ook die koms van die dood, die deurbreek deur die "tyddimensie" (19) (die kern van die "portret"), vergemaklik en dit kom as 'n seën om haar te verlos van haar verbete belewing van die werklikheid.

Die siektebeeld word verder uitgebou deur die sintuiglike belewing daarvan. Die verteller verwys na 'n onbekende reuk wat hy by haar waargeneem het:

"sy het toe nie meer na laventelblare geruik nie, maar na die ander ding... " (19).

Die verwysing na die "ding" (19) suggereer 'n onbekendheid, 'n onsekerheid, dog die wete dat dit wel die aanwesigheid van die dood is. Hierin lê 'n bepaalde patos opgesluit. Die ouma word nog onthou aan sekere geure - geure wat groei, lewenswyer en hartstog impliseer. Al die geure word opgehef (die finale staat van aftakeling) en oorheersend en onwelriekend word die aanwesigheid van die dood wat nie 'n geur is nie, maar 'n reuk.

2.20 SKULD AS KODE

Tot op hierdie tydstip in die verhaal is daar slegs kortliks verwys na die verteller se skuldgevoel. Dit is beduidend dat die ouma hom kort voor haar dood aanspreek oor sy vrugtelose bestaan:

"'Christoffel' sê sy vir my, 'Christoffel, kom hier.' Sy het my nooit Christoffel genoem nie, en 'n suspisie het by my begin posvat. Toe sy voortgaan en sê: 'Christoffel, jy't laasnag weer so gewoel en gesnork, ek kon nie 'n oog toemaak nie,' toe wéét ek" (19).

Met die eerste oogopslag lyk dit asof die ouma yl en haar geheue aangetas is, maar dit reik baie verder as net haar siekte. Hier is sy vir oulaas besig om na haar oorlede man te verwys en veral na die feit dat hy haar alleen en onvervuld op die plaas met sy vrugbare aarde agtergelaat het.

Sy reaksie dui op 'n soort verligting, omdat daar na sy oupa

verwys word en nie na hom self nie. Skielik volg 'n wending en na 'n lang stilte spreek die ouma haar kleinseun weer aan: "Ons kyk ondersoekend na mekaar, soos jy oor 'n dambord na jou teenstander kyk. Skielik praat sy met 'n skor stem: 'Waar is die vrou, die kinders wat jy moet hê? Die plaas wag. Dis goeie grond. En jou naam is Christoffel'" (19).

Die "skor stem" (19) beklemtoon haar verwyte en afkeer van sy lewensvisie, dog dit bly maar net 'n suggestie daarna, want dit is nog nie eksplisiet verwoord nie. Daarna volg die retoriese vraag oor 'n vrou en kinders. Indien daar net na 'n vrou verwys is, sou dit nie soveel trefkrag gehad het nie, want die kern van die vraag is eintlik die KINDERS wat ontbreek (kulturele en simboliese kode). Hier word haar verwyte werklikheid, want sy is besig om haar kleinseun aan te spreek oor sy versaking van familietradisies - waarvan 'n nageslag om die ryk aarde van die Stormbergse wêreld verder te verbou en te beërwe deel gevorm het. Hier is dit duidelik dat die beginsel "dat die erwe van ons vaad're vir ons kinders erwe bly" (Opperman 1978 (7):89) vir die verteller nie dieselfde waarde het as vir sy grootmoeder nie en dat dit die grondslag vorm van sy skuldbeleving en hom dus brandmerk as 'n enkeling. (Hier is dit 'n uitbouing van die eensaamheidskode wat in latere werke van Aucamp al meer die aksent plaas op enkelingskap, veral in ENKELVLUG.)

Wat die situasie intensiveer, is die vrees dat die vrugbare

stuk aarde (die plaas) verlore mag gaan of in ander hande kan beland. Seker die skelste verwyf is dat hy, die draer van die familienaam, nie die sentimente van sy voorouers gehoorsaam nie. 'n Verdere konnotasie is dat hy as familienaamdraer moontlik die oudste kleinseun is en dus dié een is wat die familieplaas moet erf - en nou is juis hy "vrugtelos" (12).

2.21 OUMA SE DRIE GEURE

Die drie geure waarmee die verteller sy ouma assosieer, is nie net verteenwoordigend van haar as persoon nie, maar vorm die kern van sy beskouing en beleving van haar. Dié prosedure herinner aan Opperman se "Sproeireën":

"My nooi is in 'n nartjie,
my ouma in kaneel,
daar's iemand ... iemand in anys,
daar's 'n vrou in elke geur!"
(Opperman 1978 (7): 264).

Die eerste geur is die vars laventelblare wat sy aan "haar oksels en borste" (19) gesmeer het. Die geur word geassosieer met ou mense, veral die gebruik van laventel, en in haar gebruik daarvan het dit 'n seksuele konnotasie - 'n herinnering aan 'n geliefde. Dit hou ook verband met sensualiteit (aanloklikheid) en begeerlikheid.

Ook van belang is die verwysing na die verdroogde laventelboompie in haar tuin waaruit nuwe stoele opskiet. Dit

hou weliswaar verband met die ruimtelike aftakeling (ruimtelike verval), maar is ook deel van die ouma se vrugbare bestaan. Dit is asof die boompie deur haar besweer is om weer uit te loop en te groei, want dit sal die enigste ware simbool van haar vrugbaarheid wees, aangesien die hen 'n ander spel, 'n verneukspel gespeel het (haar "losbandigheid").

Die verwysing na die "pietersieliekom" (20) assosieer die verteller met gasvryheid en huislikheid: "Wanneer ek die vertrek binnekom, het sy die plantjie geskud dat sy geur kan loskom: dit was 'n welkomsgroet wat net vir my gebêre is. En daarom is dié geur vir my Ouma" (20). Volgens Ad de Vries is pietersielie 'n simbool van "fecundity", "promiscuity" en ook van "death and victory" (1984:358) en dus is dit ook deel van haar lewensingesteldheid, haar dood en die dood van haar man.

Die derde geur is die doodsreuk, 'n oorweldigende reuk wat die ander oorheers. Hier is daar nie sprake van 'n geur nie, maar 'n reuk (wat impliseer dat dit stink).

"En dan die reuk wat skerper, indringender is as laventelblare of pietersieliekom; die reuk wat jou mislik maak het, die dag van haar dood; 'n reuk wat na jou terugkom wanneer jy nat honde ruik. Ek het al dikwels van die koue doodsweet hoor praat. Maande voor die einde het ek dit by haar geruik" (20).

Die latente aanwesigheid van die dood, die walglikheid en

werklikheid daarvan kom hier na vore. Hier is daar 'n vervlegting tussen die aftakelingskode, verouderingskode, sintuiglike kode en verganklikheid. Die effek van die reuk is op sigself betekenisvol. Dit maak die mens mislik. Dit is interessant dat die verteller hom hier distansieer en 'n objektiewe beskrywing van die dood gee. Hierby sluit die verwysing na die "nat honde" (20) aan, wat die intensiteit van die reuk belig. Opvallend is dat die reuk reeds maande voor haar dood aanwesig was, wat dui op 'n verbete geveg om behoud van die lewe wat sy later gewonne moes gee. Weer word die klem geplaas op haar vrugbaarheidsbeleving as vrou en moeder en word sy hier inderdaad die "oer-moeder" (Behrens 1968:7) vir wie alles in die lewe gaan om vrug dra, letterlik tot die bitter einde.

2.22 DIE PORTRET

Eers aan die einde, nadat die verteller deur die herbeleving van sy ouma sy eie lewe en wese deursoek het, kan hy die vraag stel: "Hoe het Ouma gelyk?" (20):

"Sy was geel en dik, en haar blougrys hare het sy kortgeknip in haar nek gedra. Wat nog? -: sakke onder die oë, wange wat uitsak... Dit kan die portret van enige oumens wees" (20).

Opvallend is die tekens van veroudering en aftakeling. Eerstens die "blougrys hare" (20) wat tekenend is van 'n bejaarde mens. Wat die uitbeelding grotesk maak, is die

kleurverwysing en die aksentuering van haar uiterlike. Weer eens word na "geel" (20) verwys, wat haar siektetoestand beklemtoon, asook haar geestestoestand - haar frustrasie en leegheid (hierby sluit die verwysing na "dik" (20) ook aan).

Die sakke onder die oë en die ingedoke wange bevestig haar veroudering en aftakeling. Maar nog steeds bly sy die een wat lewe en groei vooropstel.

Wat die verteller van sy ouma onthou, is die gefrustreerde en vereensaamde vrou wat in die proses van lewe gee en die behoud daarvan, dit ook vernietig.

"Later het iets bygekom om 'n persoonlike stempel op haar af te druk: die verbetering op haar gesig het heroïes geword. Sy't so dapper geword, my arme comtesse" (20).

Die beeld wat die verteller van sy ouma het, kom uit sy kinderdae en reeds toe al het hy haar grotesk en onoglik voorgestel ('n portret).

"Die oortuigendste beeltenis wat ek van haar het, is 'n pentekening wat ek op veertien van haar gemaak het. Die tekening is werkliker as die portret waarop dit teruggaan. Die een oog het ongelukkig nie so mooi uitgekom soos die ander nie. Dit is groter en donkerder as die ander een. Om dié rede kyk ek nie graag na die tekening nie. Dis vir my of ek van haar lyk af gewerk het" (20).

Weer word die sintuiglike kode betrek. Die klem word geplaas

op die tekening van die ouma, veral die een oog - die oog wat alles sien (soos die hen) om dan later orakeluitsprake te lewer. Tog is dit die oog wat "groter" (20) is, "donkerder" (20) geskets is, om juis 'n element van waarskuwing uit te dra.

Die feit dat hy nie graag na die tekening kyk nie, bevestig sy skuldgevoel, want deur die tekening spreek die ouma hom direk uit sy jeug aan en hy hou nie daarvan nie.

2.23 'N VERVLEGTING VAN KODES

Die slotparagrafe toon 'n verdigting van kodes.

"Die nag voor die einde het sy in desperate pyn of 'n bedwelming teen die bedtafeltjie geval en haar oog gestamp. Die volgende dag was dit pers en blou en groen, en ek onthou dat ek die gevoel gekry het: Die Alsiende Oog lyk sô.

God het sedertdien uit baie oë na my gekyk, maar nooit weer so streng soos toe nie" (20).

Die verwysing na die opgeswelde oog van die ouma klink soos die "oog" op 'n pou se stert: 'n teken van onheil in die huis, die "Bose Oog".

Wat die tydsdimensie betref, word daar teruggegryp na die verlede, want dit is deur die verlede te herbeleef dat hy die hede kan verstaan. Daarom begin die paragraaf met die tydsverwysing na haar sterftenag ('n keertydbelewing

opsigself). Die simboliese betekenis is die opheffing van alle tyd en die uitsigloosheid van haar werklikheid - daarom die verwysing na nag, donkerte, dood.

Die sintuiglike kode word herhaal met die verwysing na die oog wat sy gestamp het. Hier kom die verteller se heldersienendheid na vore, want reeds op veertien het hy dit geteken. Vir die eerste keer word die beeld van die metafisiese oog in verband gebring met God, en word dit die "Alsiende Oog" (soos die oë van die ouma), die God wat alles sien.

Die verteller se skuldgevoel word in die slotsin 'n akute realiteit, want selfs God spreek hom aan oor sy vrugtelose bestaan. Hier tree die verteller belydend, onthullend en ontmaskerend op ten opsigte van sy ouma, maar ook ten opsigte van homself en is hy dus "die blootlegger en die blootsteller" (Cloete 1980:368).

2.24 SINTESE

"Portret" openbaar 'n hegte verhaalstruktuur waarin 'n legio kodes tot stand kom en waardeur die verwickeldheid van die teks ontvou.

In die verwickelde struktuur is dit duidelik dat daar 'n wye spektrum van kodes is wat die begrip verganklikheid belig en uitbou (naas ander begrippe en aspekte), sodat daar met reg gesê kan word dat dié verhaal 'n waardevolle bydrae lewer tot

die leser se interpretasie van dié begrip in Aucamp se oeuvre.

3. KODES IN SPITSUUR

Met betrekking tot die res van die bundel, en uitgaande van wat in verband met "Portret van 'n ouma" bevind is, word die volgende kodes nou kursories bespreek:

- veroudering, middeljarigheid, afsterwe en dood
- eensaamheid
- leegheid
- verlore liefde
- voortplanting
- frustrasie
- landelike ruimte as jeugwêreld
- tyd

3.1 VEROUDERING, MIDDELJARIGHEID, AFSTERWE EN DOOD AS KODE

Geen ander verhaal in die bundel verwoord veroudering en aftakeling so eksplisiet soos "Portret" nie. In "Met 'n uitsig oor die see" word egter ook verwys na 'n "vervalle, ouderwetse heer" (31) wat die indruk skep dat hy oud is. Sy fisieke veroudering word verwoord in sy uiterlike vervaltheid. Hy is geklee in "klere van beskaafde armoede, 'n strepiespak wat blink op die elmboë en sitvlak" (33). Sy outydse voorkoms word beklemtoon deur die pers vlinderdas en die handskoene, "fyn gestop" (33), wat hy dra. 'n Verdere teken is sy "klam kaalkop" (33) en sy "pienk hande" (33)

waaroor hy skaam voel. Dit toon aan dat ouderdom en veroudering mekaar nie net wedersyds beïnvloed nie, maar ook aanvul om 'n groteske werklikheid te bevestig.

Hy is ook "bleek" (31) wat die suggestie laat van een of ander fisieke gebrek. Dit word gekonkretiseer wanneer hy erken dat hy 'n borsprobleem het (32). Hy probeer hom gesond voordoen, maar slaag nie daarin nie. Die taximan het tydens die rit na die woonstelblok terloops opgemerk dat die mannetjie "nie gesond" is nie: "Die mannetjie hou nie daarvan dat sy gesondheid bespreek word nie. Hy is spyt hy het sy bors genoem. Netnou hoes hy" (32).

Die maniese wyse waarop hy sy siekte wil verbloem, is ironies. Aan die een kant verbeel hy hom dat niemand daarvan weet nie, dog dit is herkenbaar en hy word self die mededeler. Die tragedie is dat sy siekte die direkte oorsaak is van sy optrede en hy is totaal onmagtig om dit te manipuleer.

Die twee vroue in "Sop vir 'n sieke" word uitgebeeld in 'n konteks wat sterk in die tekens van verval en veroudering staan: "twee oumense, albei grys, die een wit en sereen, die ander bruin" (63). Alhoewel beide vroue oud is, dra Sofietjie met haar "strak gesig" (64) die kenmerkende verouderingstekens. Sy het "plooië, baie" (64); tog lyk sy jonger as tant Rensie. Hiermee word geïmpliseer dat tant Rensie 'n vervalde en verouderde mens is.

Die milieu dra ook by tot die sfeer van veroudering. Daar is die reuk in die huis: "'n swaar reuk, swoel en amper soos verval" (64). Verder is daar die verwysings na die siek vroue: "Tant Rensie was toe al lankal knieserig, meer in die bed as op" (63). Eens later in die verhaal word haar siekte omskryf. Sy het bowendien 'n hartprobleem en die ironie van die siekte is dat ook Sofie 'n hartlyer is: "'Dis nie my hart nie, dis joune Sofie'" (63).

Suster Gloria ("When the saints go marching in") beleef intense pyn, fisiek sowel as geestelik. Ook sy probeer dit wegsteek (soos die sieklike heer) deur lang rokke te dra: "Haar voete is klam en geswolle; haar bene pyn. Daardie klonterige are op haar bene - sy het nie die moed om haar wit rok op te trek nie" (86).

In "Ma petite négresse" word die moeder uitgebeeld as die ou matriarg (soos die ouma in "Portret") aan wie haar seun, met alles wat hy doen, moet rapporteer vir goedkeuring. Haar hele wese is sprekend van ouderdom en veroudering: "Daar is iets winters omtrent Maman se voorkoms: glasblou oë, verbleikte hare, bleek gesig. Dis of die gesig uit halfmane opgebou is - halfmane onder haar oë, rimpels in halfmane op haar voorkop, die halfmane van twee, drie kenne ondermekaar, uitgesakte wange langs kenne. Bo die mond is 'n beduidenis van 'n snor; die mond die van 'n koppige, stuurs ou vrou" (93).

Die kode word saamgevat in die woorde van die verteller in "Ma petite négresse" waar hy op 'n ironiese wyse sê: "En eendag gaan hy ook so lyk, met halfmane en 'n suinige mond... Sy kyk ontsteld na hom, probeer die trekke van die moeder wat hulle nou reeds, skaars naspeurlik, listig op sy gesig afdruk, wegdink" (93).

Twee belangrike aspekte val hier op: eerstens die besef dat alle mense in die ban van die verganklikheid staan en dus onderworpe is aan die dood; tweedens die beeld van veroudering as 'n oorerflikheid, 'n sikliese gegewe wat altyd oorgedra word van moeder na seun of selfs van ouma na kleinseun - wat herinner aan Couperus se VAN OUDE MENSCHEN, DE DINGEN DIE VOORBIJGAAN.

Waar ouderdom en jeug teenoor mekaar geplaas word in DIE HARTSEERWALS word 'n verdere aspek aangetref wat voortvloei uit "Die Caledonner". Middellarigheid (soos oud wees) bring 'n bepaalde spanning mee wat as gevolg van fisiese sowel as geestelike rypwording ontstaan. In "Die Caledonner" word die klem geplaas op fisiese veranderings, terwyl "Portret" 'n ander leefwyse belig wat veral vrugteloosheid sterk benadruk.

In "Liefde sonder vrees" word middeljarige onvervuldheid belig in die karakter van mejuffrou Verhaag. Sy verbeel haar dat sy "ouer en ryper" (71) as haar kollegas en kennisse is, en dink verder dat sy nou 'n volwasse vrou is, iemand wie se "groeipyne aan't afneem" (71) is. Dié illusie van die

middeljarige oujongnoot is ironies. Deur haar suggestiewe optrede, die sogenaamde ouer-en-ryper-optrede, beklemtoon sy nie net haar isolement nie, maar ook haar geestelike onvolwassenheid. Die groeipyne het hoegenaamd nog nie afgeneem nie; inteendeel, dit het geïntensiveer omdat sy nou, as ouer vrou, soekend is na kameraadskap, sosiale stabiliteit en seksuele vervulling.

Dit kondig 'n kode aan wat in BRUIDSBED verder uitgebou word, naamlik die soeke na vervulling. Die relevansie daarvan is die beklemtoning van veroudering. Dit bevestig die vervlietendheid van die jeug en die onkeerbare koms van bejaardheid.

Veroudering en fisiese aftakeling én jeug en liefde word deurgaans in Aucamp se oeuvre teenoor mekaar gestel, wat spanning meebring tussen jeug en ouderdom. Veral in BRUIDSBED word die antitese opvallend beliggaam.

In "Voor die winter kom" (HONGERBLOM) sê die verteller dat slegs die jeug met hul besondere liefdeservarings die naderende winter sal kan trotseer en oorleef. Die ouer mense daarenteen, sien die winter as 'n bedreiging, as 'n onherbergsame tyd waarin hulle moet afstand doen van die aardse, van hul vervloë jeug en liefde wat impliseer dat hul lewe verby is. Al wat nog oorbly, is die aanvaarding van hul veroudering, al is dit ook hoe bitter. Die derde aspek van die kode is afsterwe en dood. In "Poffertjie" (WALS)

word die dood gepas saamgevat: "Die dood is listig. Dit kom altyd as 'n skok" (55). Die skok is dat die dood so finaal is.

"Sop vir 'n sieke" sluit aan by "Portret". Dit begin met die eufemistiese - dog ironiese - verwysing na die afgestorwe tant Rensie: "Tant Rensie is al jare saliger" (62). Hier word 'n aantal suggesties gelaat: eerstens dui dit op die dood van tant Rensie, waardeur die mens se sterflike aard beklemtoon word; tweedens word die verwysing 'n inleiding tot die oorsaak van haar dood wat aan die einde van die verhaal vermeld word:

"Oom Gawie, die dorp se enigste taximan, het tant Rensie na Sofietjie se graf geneem wanneer tant Rensie se gesondheid dit toegelaat het. Sy het so lank daar gesit - 'n kampstoeltjie moes elke keer saam - dat oom Gawie in die gewoonte gekom het om gou 'n smolletjie in die dorp te gaan drink terwyl hy wag. Maar terwyl hy eendag weg was, het 'n donderbui haar oorval. En dit het tant Rensie se einde beteken: sy het longontsteking gekry" (65).

Sofie is lank vóór tant Rensie oorlede en met die verwysing na Sofie se dood voor dié van tant Rensie (64), word haar dood in perspektief geplaas as iets onvermydeliks. In die derde plek is tant Rensie se dood slegs waar ten opsigte van haarself. Na haar dood word daar nog gegis oor haar lewe en dié van Sofie en wonder die dorp se mense wat die ware toedrag van sake was. Die vaaghede oor tant Rensie se lewe sal eers

na baie jare vergeet word, want die dooies is nie daar om die raaisel op te klaar nie.

Die ouma-figuur in "My tante wat in Chelsea woon" hou verband met die ouma wat in "Portret" uitgebeeld word. Die erflating waarna die verteller verwys, het hy van sy ouma ontvang: "My ouma se erflating aan my het dit nie alleen moontlik gemaak nie: sy het dit ook as wens in haar testament genoem" (98). Die twee ousas wat uitgebeeld word, is twee antitetiese figure. Waar die eerste ouma-figuur ("Portret") die verteller se "verkeerde" leefwyse as "'n geëmansipeerde vrygesel" (11) afkeur, word die vrygewige ouma in die laasgenoemde verhaal 'n goeiehartige weldoener. Van belang is die verwysing na die afgestorwe ouma. Weer eens word die dood 'n realiteitsgegewe.

In "Met 'n uitsig oor die see" word daar vanuit 'n simboliese oogpunt gekyk na die sterflikheid van die mens. Die klem word geplaas op die mens se afstand doen van aardse besittings - in dié geval die Watsonskildery: "'n Watson! As die opsigter betreklik onbewoë daarna kyk, pleit hy: "'n Egte Watson?'" (35). Van Heerden verwys na die afstand doen as "'n verplasing na 'n nuwe dimensie met die eise wat so 'n oorgang stel: afstand doen, die verlede neerlê, die self verloën" (1968:49). Om te sterf, is presies dit waarna Van Heerden verwys, veral afstand doen van die lewe.

Die sentrale gegewe is die plek waarheen die heer op pad is:

"Sky High

Berg-en-Dal en Overal" (34).

Dit suggereer 'n ander wêreld, waar daar soos in die bekende Gesang 47: "Op berge en in dale" op God se onderskraging en leiding staat gemaak word tot "selfs in die dood" (PSALMS/GESANGE 1976). Die plek word 'n universele ruimte, veral deur te verwys na "Overal" wat 'n ruimer "ander" wêreld suggereer. Hierdie funksie van die ruimte word versterk deur die Engelse gedeelte van die pleknaam: "Sky High" (34). Die tweetaligheid van die naam herbevestig die universaliteit van die plek.

Die reis na die nuwe ruimte word verbreed deur 'n aantal sinjalerende verwysings. Die taxibestuurder word 'n pseudo-Charon en sy taxi 'n eietydse veerboot oor die Styx. Die verteller verwys na die taxibestuurder as iemand wat gereeld mense na "Sky High" neem: "Hy lag in sy baard en trek met 'n geronk van die masjien weg. So neem hy afskeid van almal wat na Sky High kom kyk. Hulle protesteer tot die laaste toe; met die laaste asem, kan jy sê; met die laaste redelikheid" (33). Hy weet dat almal wat daarheen geneem word nie regtig daar wil vertoef nie, dog hy is die enigste persoon wat weet dat hulle daar gaan bly.

Die woonstel is 'n teken van eiendomsreg. Dit word beskryf as 'n toevlugsoord wat paradyslik vertoon: die interieur lyk soos "'n sprokiesbos" (36) en op die balkontafel met sy

geruite doek is daar "'n bak vol vrugte" en "melk in 'n kruik" (36).

Die opsigter wat die heer nader gewink het, is 'n jong man geklee in "wit somersdrag van die vloot, 'n wit boshemp oor 'n wit kortbroek, wit kouse tot onder sy bruin kniekoppe" (34). Ten spyte van sy serene en jeugdige voorkoms is hy die een wat die oordeel vel: "'Besluit', sê die opsigter, en sy stem klink lomerig; 'besluit nou, want die uur is daar'" (39). Die heer word voor 'n keuse gestel: hy kan òf terugkeer na sy "agterkamertjie" (34) (die wêreld met sy pyn en lyding) òf hy kan homself vestig in "Sky High" - 'n hiernamaals waar hy vrede, vreugde en geluk sal smaak. Weer eens is 'n Bybelse parallel aanwesig en word 'n suggestie gelaat van 'n ewige lewe. Die verskil tussen die Bybelse beeld en die suggestie is dat hier sprake is van 'n geparodieerde betekenisverskil: "Sky High" bly slegs 'n aardse toevlugsoord.

Die jong man wat die oordeel uitspreek, prefigureer Kosta in "Wolf, wolf hoe laat is dit" (HONGERBLOM). In dié verhaal gaan dit om die uur van waarheid wat vir die ouetehuisbewoners aanbreek. So ervaar die heer ook 'n uur van waarheid. Die verskil is egter beduidend. Die heer weet wat hy gebied word, terwyl die bejaardes in die tehuis nie weet wat op hulle wag nie. Die heer asook die bejaardes word met die dood gekonfronteer. Vir hom is dit geen traumatiese belewing nie, maar vir die bejaardes is dit gruwelik.

Die vrou van die opsigter sien hy as "gewoon, en tog ook nie gewoon nie" (37). Sy openbaar 'n tweeledigheid: "sy het een van daardie saamgestelde gesigte wat jou in drome teister; oë van Agnes; sy moeder se mond; van Diana die hare, rooi en veerkragtig; groot hande wat 'n voorkop kan toevat, 'n wasvrou se hande" (37) en dit is sy wat hom die nag (die dood) inlei: "'Die son gaan nou-nou onder oor die see', fluister sy geheimsinnig. 'Jy moet langs my staan, dan sien jy dit! Hulle staan op die balkon. Die soepel see roer onder sy blinkers. Die son is rooi. Dit weeg vir 'n oomblik op die luglyn; trek 'n rooikoperstreep oor die blou, diep-in, die groen vlak by; skyn deur die branders, maak die seesand oranje. Dan val dit weg, 'n seepbel in die punt van die nag" (38).

Die vrou ("'n mens, 'n vrou. Diana. Agnes", 39) simboliseer goddelikheid, reinheid en suiwerheid. Sy lei die heer tot aanvaarding van sy menslike lot - die prysgee van dit waaraan hy waarde heg: "En dan besef hy; hy wil die skildery nie meer hê nie, al sou hy dit kon kry" (39-40).

Die afstand doen van sy skildery, "al werklikheid wat hy geken het" (39), kon alleen geskied omdat hy sagkens daartoe gelei is. Vir hom maak die skildery (sy teken van die aardse lewe) nie meer saak nie, want die verbleikte prentjie het nou nie meer sin nie.

Die verwysing na DIE MESSIAS van Händel is besonder gepas om

atmosfeer te skep: vergelyk die lakonieke kommentaar van die opsigter:

"'Händel', sê hy opgewonde, 'Die Messias'. 'Ons Junior-Koor' verduidelik hy. 'Maar dit hoef nie te steur nie. U hoor dit net as u dit wil hoor'" (36).

Die Junior-Koor skep die idee van 'n engelekoor wat begeleidend die weg van die afstanddoener draagliker maak. Belangrik is die keuse wat die heer kan uitoefen. Hy kan òf daarna luister òf nie. Hierin is 'n subtiele manipulasie aanwesig. Sodra die heer sy verblyf in "Sky High" gaan aanvaar (totaal afstand doen van die aardse) sal hy bewus word van die musiek. Die musiek bevestig ook die sterflike aard van die mens, veral die kwartetgedeeltes waar gesing word:

"Since by man come death"

"For as in Adam all die... "

(Händel: THE MESSIAH. A Delcon Recording; part three)

Die heer se aardse lewe word gerelativeer tot 'n bestaan in 'n moderne voorstelling van 'n aardse (bourgeois) paradys en die dood as 'n arkadia.

In Aucamp se latere vertelling "Camoës: en bowenal Pessoa" sê die verteller: "Herinnering is verraderlik: dit klou aan indrukke, nie aan inligting nie" (Aucamp 1986: 72). Dit is juis hoe die verteller die dood as realiteit uitbeeld. Die indruk wat die belewing op hom gemaak het, veral in "Portret", bring mee dat die dood as werklikheid beskou

word - 'n werklikheid waarin die mens vasgevang is en slegs deur die dood bevry kan word.

3.2 EENSAAMHEID AS KODE

SPITSUUR beeld die mens se gelotenheid in homself en sy vreemdelingskap in die wêreld uit, waar eensaamheid telkens ingebed is as 'n teken wat verganklikheid benadruk.

Die kode is tweeledig en word as volg saamgestel:

- die mens as vreemdeling
- eensaamheid as destruktiewe krag.

3.2.1 DIE MENS AS VREEMDELING

Dit is interessant dat in elk van die verhale waar die kode aangetref word, 'n enkeling in 'n vreemde of onbekende milieu geplaas is en dat milieu en karakter in 'n konflikverhouding tot mekaar staan.

Die man in "Die aankoms" is 'n uitsonderingsfiguur. Hy word beskryf as "die vreemdeling" (41) wat op die verkeerde uur in die dorp aankom. Juis sy ontydige aankoms beklemtoon sy vreemdelingskap. Hy bevestig self sy vreemdelingskap: "'U is die vreemdeling', sê hy skerp. 'Ek is die vreemdeling', verduidelik die vreemdeling hoflik, maar niemin verontrus" (42). Hiermee gaan 'n belewing van konflik gepaard. Juis die konflik tussen hom en die dorpsmense asook sy innerlike konflik intensiveer sy soeke na asiel, na

solidariteit.

Die slotgedeelte word 'n "konfrontasie met die self" (Van Heerden 1968:49), 'n gruwelmoment waaruit hy homself nie kan ruk nie. Dit lei tot kranksinnigheid toe hy in die telefoonhokkie "verstikkend, verdoemend" (48) sy eie stem hoor en daarna inmekaar sak en sterf. Daar het die dorpsmense hom "gekry en ontvang" (48). Die situasie is ironies, want die dorpsmense het hom immers leweloos ontvang, hom eintlik van sy mens wees beroof. Waaruit afgelei kan word dat vervreemding die mens weerloos maak en so sy ondergang, wat die dood insluit, verhaas.

In "Liefde sonder vrees" is mejuffrou Verhaag 'n vreemdeling in 'n vreemde stad. Haar vreemdelingskap word belig deur haar gevoel van isolement: fisiek en psigies. Sy is 'n oujongnoui, waarin reeds 'n suggestie opgesluit is van veroudering; bowendien is sy ook nog alleen. Die aanpassing in die stad het geleidelik gekom, dog sy het bly soek na vervulling. Sy het haarself "betrag" ('n ironiese spel met "Verhaag") en wou graag ander "behaag" (veral mans). Sy keer haar tot prostitusie (dit sluit aan by die kultuurkode in die sin dat dit norm is dat 'n man en vrou in 'n verhouding verkeer) om haar isolasie te oorbrug met die hoop dat sy sodoende geluk sou vind: "Sy het gaan sit en 'n nuwe stel etiese kodes in haar dagboek aangeteken... Geluk kan wel gekoop word - al is dit dan teen sluikhandelprys" (72). Die ironie is dat sy na

al haar pogings nog steeds alleen bly en dit alles as gevolg van veroudering - die aspek van haar lewe waarmee sy nie rekening gehou het nie.

3.2.2 EENSAAMHEID: 'N DESTRUKTIEWE KRAG

Die derde afdeling in Aucamp se bundel beklemtoon eensaamheid wat vooruit geteken word in die Blaman-motto. Alhoewel die intensiteit in dié afdeling oorheers, is eensaamheid dwarsdeur SPITSUUR 'n sentrale gegewe.

Eensaamheid is 'n destruktiewe krag waar die mens "onherroepelijk aan kapot" (49) gaan en al die vereensaamdes in SPITSUUR belig een of ander teken van aftakeling en demoralisering, wat dus verband hou met die verganklike.

Die jong seun in "Tennis om drie" verkeer in 'n fase van seksuele ontluiking en het 'n intense behoefte aan nabyheid, en sy drome oor Klara is 'n uitreiking na iemand om sy eensaamheid draagliker te maak. Dit is noodsaaklik om daarop te let dat die fase van rypwording ook die eerste stap is na fisieke en psigiese veroudering en uiteindelik afsterwe. Die aspekte word nie eksplisiet verwoord in die verhaal nie, maar word in verband gebring met die vertellersperspektief. Aangesien die verhaal vanuit 'n volwassene se perspektief vertel word, impliseer dit dat die verteller wéét wat die gevolg van rypwording is.

Die ou heer en die vreemdeling in respektiewelik "Met 'n

uitsig oor die see" en "Die aankoms" belig eiesoortige belewings van eensaamheid. Die ou heer het sy hele lewe in eensaamheid deurgebring, eers in 'n kamertjie en later in die woonstel. Al was die opsigter en die vrou met die tegoed hom goedgesind, was hulle nie geïnteresseerd in hom as mens nie. Eensaam moes hy die dood aanskou en beleef as model van die universele mens wat hom weerloos voor die dood bevind.

In "Terloops" word die eensaamheid van 'n man getransponeer tot 'n jeugherinnering. Die jeugervaring het meegebring dat hy 'n intense doodsheid en eensaamheid beleef. Hy probeer na 'n lang tydperk ("al die leë jare", 68), sy ondraaglike soeke na nabyheid stil. Toe die vrou oorkant hom in die kafee kom sit, wou hy na haar uitreik, maar al wat hy kon uiter, was 'n verwarde teruggryp na Meraai uit sy kinderjare: "Bedek my met jou soene, Meraai, soos 'n mens 'n graf met blomme oordek" (69). Die essensie is dat die verlede onherroeplik verby is en nooit weer agterhaalbaar is nie. Hiermee word die tydelikheid van die lewe en dit wat daarmee verband hou, aangetoon.

Vereensaming lei ook tot ondergang. Waar ouderdom, siekte en pyn die dood tot gevolg het, lei eensaamheid tot 'n geestelike doodsheid wat die lewe verander in 'n pynlike bestaan, waarin die ganse lewe 'n stryd word teen werklikheid én illusie. Die gevolg is dat die mens dit beveg soos 'n Don Quijote die illusies om hom beveg het - man-alleen.

3.3 LEEGHEID AS KODE

Die kode verwys na 'n psigiese belewing met daarmee gepaard gaande dissonanse wat veroorsaak word deur die karakter of die ruimtelike konteks waarin hy hom bevind. Die gevolg van dié ervaring van leegheid is 'n intense doodsheidbelewing wat op sigself 'n "spitsuur" verteenwoordig en die betrokke karakter se totale mens wees onder druk plaas.

"Au clair de la lune" verteenwoordig die hoogtepunt van hierdie kode. Die meisie wat klaarblyklik deur haar minnaar in die steek gelaat is, het haar fetus laat afdryf om haar naam in ere te hou. Nou ervaar sy haar werklikheid as vyandig, 'n ruimte waarin sy 'n slagoffer van haar eie dade geword het. Die gevolg is 'n paranoiese wegvlug van alles wat bekend is. So beland sy op die klein plattelandse dorpie wat sy as 'n fantasieverskynsel beskou: "... en die mense sal oor die verlore verskynsel praat soos oor Atlantis" (58).

Haar hoop tot ontvlugting word verpletter deur haar belydenis aan die een vrou. Dit word beskou as 'n moment waardeur sy insig verwerf in haar situasie: "Ek het verniet gevlug na die dorp" (58). Deur haar bekende ruimte (die stad) te besweer en haar verlede te probeer ontvlug, het haar soeke na lewe en groei toegeneem: "As hier net blomme was!" (58). In plaas van lewe te vind, beleef sy weer eens 'n doodsheid: "Ek ruik ontbinding naby die hotel" (58). Die reuke van ontbinding wat sy buite die hotel ruik, intensiveer haar eie doodservaring

wat die gevolg is van haar skuldgevoel. Die soeke na die reuke word 'n tasting na begrip en sin. Al wat sy kon vind, was "'n dooie hond" (59) waar maaiers "snoere deur sy ribbes" (59) ryg. Die groteske uitbeelding bevestig haar geestelike en liggaamlike aftakeling. Hier is die ervaring van leegheid dus pertinent verbind met die groter verganklikheidskode.

Waar sy oorspronklik aan haar leegheid wou ontvlug ("... dis hoekom ek hierheen gekom het: om die leegheid", 58), beleef sy die leegheid nou juis erger as tevore: "Dan dra ek opnuut my leegheid in my soos die swangere haar vrug. Dag in en dag uit die leegheid wat groei" (60).

Die vrug van leegheid wat sy in haar rondra, bevestig dat ontvlugting nie moontlik is nie. Die gevoel word verder geaktualiseer in die parallel met 'n swanger vrou. Waar die hele ervaring reeds traumaties is, word dit 'n spitsuurervaring wat toeneem. Dit groei soos die vrug en sal op een of ander stadium gebaar moet word. Juis dié besef maak haar leegheidsbelewing 'n akute belewing van eindigheid.

Die twee vroue in "Sop vir 'n sieke" was besonder geheg aan mekaar. Vir die gemeenskap was die verhouding glad nie aanvaarbaar nie: "So intiem gaan die mens nie met jou bediende om nie!" (63). Die gesindheid van die dorpsmense het meegebring dat die twee vroue 'n hegte verhouding gehad het om juis die vyandigheid van buite af te weer. Na Sofie se afsterwe het tant Rensie se lewe sin verloor. Eintlik het sy

opgehou leef en tydsaam op die dood gewag: "... tant Rensie wou nie meer lewe nie" (65). Haar lewe was leeg en doelloos sonder Sofie en so word sy 'n gevangene in 'n ruimte wat sy nie kon beheer nie en verhaas dit haar dood.

Die jong man in "Terloops" ervaar reeds jare lank 'n leegheid as gevolg van sy ontroue geliefde. Meraai, sy jeugvriendin, is deur ene Jan Nel verlei. Veral die feit dat Jan Nel en Meraai in die bos seksuele omgang gehad het, het die verteller ontroer en daaroor was hy "baie hartseer" (67). Waar die jong meisie in "Au clair de la lune" hier leegheid soos 'n swangerskap in haar rondgedra het, beleef die jong man 'n hartseer soos 'n "harde pit" (68), ook 'n vrug, en die gevolg daarvan is die uitreiking na 'n surrogaat om "al die leë jare" (68) se hunkering te stil. Hierdeur kon hy weer soos vroeër "'n vroeë volheid" (68) ervaar wat jare lank onmoontlik was. Dus: dit versterk sy tydsbegrip, wat met die verganklikheid verband hou.

"Liefde sonder vrees" belig mejuffrou Verhaag se seksuele leegheid. Die felheid waarmee sy haar leegheid belewe, word verwoord in haar soeke na liefde. Sy het haar tot prostitusie gewend om van haar intense "swartgalligheid" (74) ontslae te raak. Sy ontmoet 'n jong man en hy keer sy rug op haar. Al wat daarna oorbly, is 'n hernieude belewing van leegheid en 'n ironiese "ryk herinnering" (75) aan 'n tragiese gebeurtenis, want sy weet nou dat sy onaanvaarbaar is omdat sy oud is.

Die beleving van leegheid in die meeste van hierdie tekste kan saamgevat word in die woorde van die Franse volksliedjie, "Au clair de la lune" (die titel van een van die verhale):

"Ma chandelle est morte

Je n'ai plus de feu... " (Newton 1928: 100).

Waar in die liedjie gesoek word na 'n vuurhoutjie om die kers te laat brand, word daar in die verhale gesoek na iets om die innerlike leegheid uit te dryf. Dit word 'n geestelike tasing na lig, helderheid en begrip sodat die mens sy situasie kan verstaan en verwerk. Hiermee word ook bedoel dat hy berusting moet vind en moet aanvaar dat hy en sy wêreld verganklik is.

3.4 VERLORE LIEFDE AS KODE

In die bespreking van WALS is aangetoon dat die primêre betekenislaag in daardie bundel menslike verhoudings is. Reeds daarin is die beginsel van ontgroeiing subtiel verwoord. In SPITSUUR vorm dit 'n sentrale gegewe, en die gevolg van ontgroeiing is "alleen groei". In die bespreking van hierdie kode word daar gelet op die gevolg van verbrokkelde verhoudings en die invloed daarvan op die mens se rede, want die invloed vernietig die mens.

"Tennis om drie" belig die sogenaamde deklamering van Klara se liefde aan die seun. Sy was sy eerste liefde en die liefdesverklaring, hoe momenteel van aard ook al, was vir hom

'n hoogtepunt in sy liefdesontwaking. Slegs 'n herinnering het behoue gebly, en ook dit is tydelik en vervaag.

'n Soortgelyke ooreenkoms is aanwesig in "Terloops". Al verskil is die intense belewing van pyn. Weens die karakter se naïewe jeugdigheid ("En hy was nege jaar oud ..." 67), het hy nie beseft dat Meraai hom in sy primêre fase van seksuele ontluiking in die steek gaan laat nie (dit kontrasteer met die seun in "Tennis om drie"). Meraai was veronderstel om die een met meer insig te wees en sy moes hom gehelp het, dog sy het nie en uit sy hartseer het 'n leegheid ontstaan. Tydens sy gesprek met die surrogaat "Meraai" word dit 'n roekelose gryp na iets om die leë jare op te hef: "Die vrou sit aan sy tafel. Hy leun oor die koffie na haar en sy oë sreek: Bedek my met jou soene, Meraai, soos mens 'n graf met blomme oordek" (69). Sy hulpelose poging is gedoem, want die grafverwysing word 'n laaste eerbewys aan Meraai eerder as uitreiking na liefde.

Die vrou in "Au clair de la lune" het met die aborsie nie net haar geliefde nie, maar ook haar wordende kind verloor. Waar die kind haar verbondenheid aan die lewe sou herbevestig, maak dit haar lewe nou 'n doellose en sinlose ervaring: "My kind sou my aan die lewe teruggee het, want ek sou hom liefgehad het - en die liefde gee 'n mens altyd terug aan die lewe" (61). Juis nou staan sy alleen in 'n antagonistiese wêreld en moet sy haar las alleen dra. Totale menslike verlies word voorop geplaas om die gebrokenheid van die enkeling en sy

weerloosheid teenoor verganklikheid aan te toon.

Sofie en tant Rensie ("Sop vir 'n sieke") woon reeds jare lank saam en Sofie se skielike dood het tot gevolg dat tant Rensie stadig begin wegklyn het. Haar dood kom as 'n genadeverlossing om haar uit haar eensame bestaan te neem. Waar die dood in "Portret" gelei het tot immuniteit, word dit hier uitgebou tot 'n verdorringsproses waaraan die mens ook "kapot" gaan.

'n Kernegegewe in SPITSUUR is die gebrokenheid van menseverhoudings. Ouma en kleinseun kan nie by mekaar uitkom nie, want Ouma aanvaar nie sy moderne leefwyse en beskouing nie ("Portret"). In die derde afdeling word op 'n markante wyse aangetoon hoe kwesbaar en nietig menslike verhoudings is. In die vierde afdeling word daar veral in "Ma petite négresse" aangetoon hoe verhoudings deur buitestaanders beïnvloed kan word. In "My tante wat in Chelsea woon" word die kernaspek van dié kode aangetoon: die mens se behoefte aan mens wees, wat alleenlik moontlik is as hy medemenslikheid ervaar, en die absolute tydelikheid en onegtheid van verhoudings.

3.5 VOORTPLANTING AS KODE

Die beginsel van 'n nageslag word veral belig in "Portret". Waar die kode aan die een kant lewe suggereer, word daar in die bundel 'n negatiewe uitgangspunt aangetref waarmee die fnuik van voortplanting dié betrokke individu uitlewer aan

verganklikheid en die niet.

In "Au clair de la lune" word die beginsel van voortplanting totaal opgehef as gevolg van die aborsie. Hier word 'n parallel aangetref tussen haar en die verteller in "Portret". Die een wil glad nie kinders hê nie en die ander wis lewe uit.

3.6 FRUSTRASIE AS KODE

Hierdie kode is 'n uitbreiding van die voriges en belig nie net seksuele frustrasie nie, maar ook ander frustrasies wat veroorsaak word deur menslike onvermoë en persoonlikheidsgebreke.

Mejuffrou Verhaag ("Liefde sonder vrees") bly soekend na seksuele vervulling en daardeur word haar onvervulde lewe belig. Vir haar is seksuele vervulling en jeugdigheid sinoniem. Haar frustrasie is dat sy nie meer 'n jong vrou is nie en dit dus moeiliker sal vind om seksuele vervulling te ervaar: "Juffrou Verhaag raak weerbarstig. By die jeug tel alles in hul guns, selfs hul onversorgdheid" (74).

Haar poging eindig in 'n volslae mislukking waardeur haar frustrasie vererger, en nie verlig word nie. Al wat nog oorgebly het, is 'n intense smart wat nooit gestil kan word nie. Die seer het so diep ingesny dat sy 'n verwronge beleving van die werklikheid het.

3.7 DIE LANDELIKE RUIMTE AS JEUGWĒRELD

Elize Botha het met verwysing na EEN SOMERMIDDAG (1963) gepraat van "... die steeds terugkerende temas wat almal verband hou met die streek, die plaas, die dorpie waar hy sy kinder- en jeugjare deurgebring het, die mens wat met die beginjare verweef was" (Botha 1979:1). Dieselfde tipe gegewe word in SPITSUUR aangetref.

In "Portret van 'n ouma", "Tennis om drie" en "Sop vir 'n sieke" word ruimtes vanuit Aucamp se jeugjare opgeroep, naamlik die familieplaas en die dorp. So toon die verhale 'n verweefdheid met die bekende milieu waarin die skrywer grootgeword het en wat hy later verlaat het. Hierdeur word die plaas en die dorp konkrete gegewe wat wel bestaan of bestaan het. Veral die verledetydsopset is belangrik. Met die wete dat die gegewe wel bestaan het, word 'n nostalgiese sfeer van verganklikheid geskep.

Dit is nodig om weer na "Kafee aan die straat" te verwys. Hierdie verhaal word in der waarheid die brugpassasie waardeur daar in die bundel uitgereik word na die groot buitewêreld: die stad en die kontinentale ruimtes (veral Europa en in latere bundels ook Amerika). Die ruimtelike plasing en die aard van die detail suggereer dat dit Jamestown is (die omgewing waar Aucamp grootgeword het). Dit sluit ook aan by die dorpsmilieu in "Tennis om drie" en "Sop vir 'n sieke".

3.8 TYD AS KODE

SPITSUUR is 'n voorbeeld van die narratiewe konvensie "in media res", waardeur die leser hom as't ware midde in die gebeure bevind om vanuit daardie punt deur die verhaal teruggelei te word na vroeëre en moontlik nuwe gebeurtenisse. Die bundeltitel met sy suggestie van gedrongenheid, van deelgenootskap aan 'n spitsuur-situasie, dui reeds die belangrikheid van die kode aan.

Met verwysing na Genette se kategorieë van volgorde en duur, is daar 'n opvallende tydstruktuur aanwesig in die verhale. In "Tennis om drie" word die tyd reeds in die titel opgeroep. Basies speel die verhaal af oor een herfsmiddag en word die tydsduur 'n scène waar die seun se manwording gesuggereer word. Hier dui groei, soos alle groei, op die nadering van die ouderdom en die dood.

"Met 'n uitsig oor die see" oorspan die laaste paar uur van die heer se lewe. Hier word van ellips en scène gebruik gemaak om sy dood te simboliseer, wat wel gebeur met die koms van die aand: "Hy merk dit aan die lig in die kamer. Dit het sagter geword... " (37).

"Die aankoms" begin met 'n eksplisiete tydsverwysing: "... die 2.45-trein... " (41). Die man se aankoms is die middag en die res van die verteltyd is in die vorm van 'n scène, en openbaar hoe die vreemdeling die plek beleef. Die intense

belewing eindig die aand, waar hy "buite die ligkring" (47) neersak om later in die telefoonhokkie te sterf.

"Kafee aan die straat" openbaar 'n tydloosheid wat die oomblik beklemtoon en die ondraaglikheid daarvan aandui. Die tydsaspek word saamgevat in die woorde van een van die boere: "As die Here net wil uitkoms gee" (54). Die uitkoms word gefroniseer deur die afskilferende muur van die vulstasie en die gevoel wat die man vir "dae en dae en dae..." (57) beleef het. Wat die indruk van tydloosheid versterk, is die verwysing na "somer" (51), wat die suggestie laat van vakansie, vryheid en ongebondenheid - dit waarna die man smag, maar wat nie bereikbaar is nie. Juis sy onvermoë om te kan uittrek, impliseer ondergang, want sy kans om te kan wegkom, raak al hoe skraler.

"Au clair de la lune" speel af in die "vuilskemer" (59) en die nag wat daarop volg. Die donkerte suggereer koue - fisiek sowel as geestelik, wat aansluit by die jong meisie se belewing van die dood.

In "Sop vir 'n sieke" is dit 'n terugskouende tydsbelewing wat 'n tydloosheid openbaar: "... jare saliger..." (64). Die kern is een aand in die lewe van tant Rensie wat haar hele lewe saamvat en perspektief gee op haar lewensgeskiedenis, soos gesien vanuit die jong seun en later die volwasse verteller se perspektief.

In die inleidende reël vermeld die verteller dat tant Renie oorlede is: "Tant Rensie is al jare saliger..." (62). Deurgaans word daar gesuggereer dat tant Rensie eerste sal sterf en daarna Sofie. Die omgekeerde vind toe plaas: "Sofie is voor tant Rensie dood" (64). Die gevolg is dat tyd vir tant Rensie nie meer sin gehad het nie, en sy gesmag het dat haar einde moet aanbreek: "... Tant Rensie wou tog nie meer lewe nie" (65).

"Terloops" speel af op die oomblik, nou, hier. Die gegewe reik terug oor "leë jare" (68), 'n nagedagte, wat op die moment nog steeds "spits" beleef word (spits in die sin dat tyd nie meer saak maak nie, want die diepgewortelde seer oorheers sy ganse werklikheidspersepsie).

"Liefde sonder vrees" speel af in die lente, "April" (71), en wel die "blou uur" (71) van die dag (die eensame, vroeë aand) en eindig in die "laatnag" (75), "baie aande later" (72). Deur gebruik te maak van scêne en ellips word die geweldige belewing van veroudering met soveel felheid ervaar dat mejuffrou Verhaag die verwerking en aanvaarding daarvan moeilik vind.

"When the saints go marching in" word gekenmerk deur pouse-beskrywings. Die meeste verteltyd word afgestaan aan die gebeure ná die opvoering toe suster Gloria ontvlugting vind in die guur kroeg. Weer eens kry die leser te doen met 'n nagbelewing wat die spitsuur word - die punt waarom essensiële

menslikheid sentreer - in Gloria se geval haar soeke na bevryding.

In "Ma petite négresse" word van ellips gebruik gemaak om spanning en atmosfeer te skep. Die verhaal word in twee dele verdeel: die rit na Antwerpen en die besoek aan Maman. Hier speel die tydskode 'n beduidende rol om die karakter van Maman te versterk en die algehele gevoel tussen die karakters aan te toon. Die besoek is een middag in die "winter" (96) en die kil atmosfeer is hier sprekend van al die karakters, om juis aan te toon dat daar nie liefde en warmte tussen hulle is nie, selfs nie tussen die "geliefdes" nie.

Figuurlike verwysings is aanwesig in die twee simboliese verhale. In "Met 'n uitsig oor die see" word keertyd op 'n simboliese wyse uitgebeeld. Al wat die man met hom saamgeneem het na sy nuwe tuiste ('n plek buite die aardse) was sy verbleikte skildery. In sy nuwe woonstel kom hy eers ná die skildery weggeneem is tot die insig dat hy die skildery nie meer nodig het nie: "En dan besef hy: hy wil die skildery nie meer hê nie, al sou hy dit kon kry" (39-40).

Die vreemdeling in "Die aankoms" beleef 'n eiesoortige keertyd wat reeds in die titel gesuggereer word. Sy aankoms in die vriendelike stad word op 'n allegoriese wyse 'n aankoms by die dood.

Die tydsbeleving is kenmerkend van die "lyrisch tijd" waarna

Maatje verwys as 'n "concentratie op het oogenblik en /of een toestand" (Maatje 1977:136 en 141). Al die verhale openbaar "die 'laat sien' van een oomblik, een toestand" (Aucamp 1978:141) wat vir die karakter op daardie oomblik 'n spitsuurbeleving is.

Tyd word 'n krisisbeleving waar menslike gebreke, behoeftes en geestelike konflik so gerealiseer word dat dit 'n prominente kode word binne die komplekse begrip van verganklikheid (veral omdat die tyd telkens verband hou met die nag wat dui op uitsigloosheid en alleenheid).

4. BESLUIT

Die ontleding van "Portret" het duidelik aangetoon dat daar reekse kodes in die verhaal aanwesig is wat betekenis oordra en verskeie sake benoem. Wat wel opvallend is, is die hoë frekwensie van kodes wat die begrip verganklikheid aksentueer of selfs uitbou, byvoorbeeld narratiewe konfensies soos verteller, ruimtelike en tydsdimensie.

Die bundel as geheel toon, soos WALS, dat die hegte kodering 'n komplekse gegewe word waarin die begrip verganklikheid neerslag vind.

HOOFSTUK 4: 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE

1. 'N ALGEMENE OORSIG

Die bundel kan beskryf word as 'n geopende venster waardeur die leser inkyk en die mens in sy weerloosheid waarneem, iets soos Nijhoff se "De Alchemist": "Het venster-luik slaat eensklaps open" (1976:33). In die bundel word eensaamheid, ontgogeling en verlore liefde en die spanning tussen jeug en ouderdom belig. Verlore jeug word as 'n intense hunkering uitgebeeld wat "meer potent is as dagga, drank of illusies" (1973:42) om die verteller in "'Scenario': 'n oop party" aan te haal (WOLWEDANS: 'N SOORT REVUE).

Aucamp het die bundel oorspronklik as kortkuns beskryf en dit as subtitel aangebring. In KORT VOOR LANK laat hy hom as volg uit oor die benaming: "Kortkuns het dus 'n sambreel geword waaronder saliges en onsaliges mag skuil. Ek skaar my by die onsaliges: as daar iets is wat ek ten duurste sou wou terugkoop, is dit die vermetele ondertitel van BRUIDSBED; 'kortkuns' staan daar, asof dié bundel sonder meer kuns bevat" (Aucamp 1978:149).

Die kunstigheid van die bundel is geleë in die skerp waarneming en eksplisiete uitbeelding van mense. BRUIDSBED word gekenmerk deur 'n vars benadering van lokale temas, merkbare verinnerliking en die vernuftige gebruik van die interne verteller.

Die bundel word in drie afdelings verdeel wat verskil betreffende die inhoudelike, maar by mekaar aansluit om sekere oorkoepelende betekenis oor te dra. Die eerste afdeling word gekenmerk deur lokale verhale, of soos Kannemeyer dit stel: "die vertroude omgewing van die Stormberge" (1983: 456), maar met groter inhoudelike verdigting as in Aucamp se vroeëre werke.

In "'n Boer sê tot siens" word die gemoedstoestand van 'n sterwende man die sentrale gegewe. Hy gaan die dood "met waardigheid, maar tog met menslike verset" (Bouwer 1970:119) tegemoet. "Die dassie" is 'n teruggryp na die milieu, verteller en karakter wat EEN SOMERMIDDAG kenmerk, naamlik die jong seun, sy plaaswêreld en 'n volwasse verteller. Hier word vanuit 'n volwasse perspektief die jong seun se belewing van lewe en dood belig. In "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" word tant Nonnie as afgeleefde vrou uitgebeeld, 'n vrou wat deur vernedering verplig was om by haar broer aan huis die res van haar ryk lewe te slyt.

Die verhale in die eerste afdeling word gekenmerk deur voorstellings van lewe en dood in jukstaposisie. Brink beskryf dit as volg: "Juis daarom is dit so voortreflik dat dié uiterstes nooit met skril kontrastering voorgestel word nie, maar eerder (behalwe dan enigermate in "Die dassie") met 'n versagtende geheelblik wat grense laat vervaag en dood en lewe oor en in mekaar laat skuif" (1976:46).

Die verhale in die tweede afdeling handel oor ervarings van die liefde. Alba Bouwer sien dit as volg: "... in sy vele en vreemde vorms, tussen middeljarige minnaars, tussen man en man (gesuggereer), tussen die middeljarige vrou en die jong man en someer, en altyd is dit verbintenisse wat in hulself 'n tydbom dra wat ondergang voorspel" (1970:118 en 119).

"Die terras" is 'n reminissering oor die verlede (dit is 'n variasie op die verhaal "Die tweede wind" in DIE HARTSEERWALS) om daardeur vervloë geluk te probeer agterhaal.

"Stephen en Fay" is 'n nuwetydse Josef-en-Maria-verhaal oor 'n gehawende paar wat op Oukersaand deur 'n gegoede vrygesel geherberg word. In sy eenvoud probeer Stephen sy gasheer vergoed deur sy liggaam as "betaling" aan te bied.

"Ek groet jou, Bertien" handel oor 'n jong meisie wat getrou en ma geword het. Hier belig die verteller 'n jeugliefde en hoe hy daarby betrokke geraak het.

"Op 'n Dinsdag as dit reën" beeld verlore liefde in sy eenvoud uit. 'n Hartseer meisie lewer in 'n monoloog 'n uiteensetting hoe sy haar optelman verloor het. Die tragedie van haar liefde is dat sy as swanger meisie te lank gewag het voordat sy die fetus wou afdryf. Nadat sy haar geliefde verloor het, verloor sy ook die fetus in 'n miskraam.

In "Miss Hannah lui die klokkie" word die swartskaaap in die

gesin, George, met groot deernis geteken en ontdek Hannah, wat haar lewe in orde en reëlmaat geslyt het, dat haar hele bestaan in die spoghuis leeg was. Waar George met 'n "lack of style" (65) gesterf het, het miss Hannah 'n lewe sonder styl gelei.

"Die brief", ook in 'n monoloogvorm, beskryf 'n vrou en haar gigolo-man se gebroke verhouding.

Die verhale is flitsbeelde van "teleurgestelde liefde, die eensaamheid en verlatenheid en die poging om 'n eertydse geluk te agterhaal" (Kannemeyer 1983:456). Brink verwys na tyd-ruimtelike kontraste, "hier en nou teenoor daar en destyds", waar daar in verlatenheid teruggetas word na "die elemente van vervloë geluk, ingedelf in eensaamheid in" (1976:46).

Die derde afdeling handel oor aanpassingsituasies waar "'n nuwe manier van sien" (Brink 1976:47) die sentrale gegewe is. In "Deur 'n spieël in 'n raaisel" word die verlore Duitse minnaar die spil waarom Anna-Maria se inkyk in haarself draai.

"Armed Vision" gryp terug na Coleridge se "The razor's edge becomes a sword to the armed vision" (De Vries 1983:85) asook na Van Wyk Louw se bekende gedig "Armed Vision" (Nepgen, 1970:79). Daar word intens waargeneem met herhaalde "assosiatiewe versperrings" (Du Toit 1974:183) wat aan die letterkunde verbind word. Ander werke soos Leroux se De Goedefiguur (EEN VIR AZEZEL en DIE DERDE OOG) en T.S. Elliot

se WASTELAND word opgeroep om daarmee die soekende ek en sy werklikheid te aktualiseer.

2. "'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE": 'N SEMIOTIESE ANALISE

"Bruidsbéd" word gekenmerk as 'n verhaal waar fyn waarneming en blootlegging "die waarheid van die oomblik" (Bouwer 1970:38) onthul. Die interne verteller is nie net die waarnemer nie, maar hy ontsluit die sentrale figuur se hele lewe op 'n sintuiglike manier; so word 'n "verledemosafek" (De Vries 1983:83) in die verhaal saamgetrek.

"Portret" in SPITSUUR sluit aan by "Bruidsbéd" en kan tereg beskou word as 'n "voorstudie" (Lindenberg 1980:148) tot die verhaal. Die aanwesigheid van sekere ooreenkomste soos die rol van die verteller, die vervlegting van die tyd (hede/verlede) en die ruimtelike dimensie bevestig die beskouing.

2.1 DIE VERHAALTITEL

'n Bepaalde stel verwagtings word in die verhaaltitel aangekondig deur die hermeneutiese kode. Vrae soos die volgende ontstaan: Waarom 'n bruidsbéd? Wie is die tante? Hoe oud is sy? Hoekom heet sy juis "Nonnie"?

Die kernwoord is "bruidsbéd". Dit dui op huwelik, 'n verhouding, vreugde en 'n nuwe lewe. Hierby word 'n seksuele verwagting betrek.

"Tant" kan verwys na ouderdom en veroudering. As daar gelet word op die verhaalkonteks ('n landelike gegewe) dui "tant" beslis op 'n vrou wat oud moet wees. Onmiddellik ontstaan 'n vraag oor die verband tussen 'n ou vrou en trou-stories. Indien dit hier gaan om trou ter wille van kameraadskap, is dit gepas, maar die "bed"-verwysing rym nie, want dit het 'n erotiese konnotasie wat nie gewoonlik verband hou met ou mense nie.

Die noemnaam "Nonnie" wys heen na 'n boerse wêreld. Wat opvallend is, is die konnotasies wat die naam inhou. Dit dui op 'n speelsheid asook 'n bepaalde preutsheid veral as daar gelet word op "Non-nie" en verder dui dit ook op jeugdigheid: 'n "nonnie" is 'n "kleinnooi".

'n Verdere reeks vrae ontstaan: Wie is die vrou? Waar bevind sy haar? Wat is haar omstandighede? Die vrae word in die loop van die verhaal beantwoord deur die verteller se nuuskierigheid en sy betrokkenheid by sy tant Nonnie.

2.2 DIE VERTELLER: 'N GETUIE

Die verhaal begin met 'n kort inleiding wat die verhaalgegewe in 'n agterna-perspektief stel (De Vries 1983:83) en toon aan dat die verteller oor 'n bepaalde voorkennis beskik.

"Ons het almal voorsien dat dit sò gaan gebeur: op 'n kwade dag laat tant Nonnie se nikswerdseuns haar in die steek; 'n maand of drie probeer sy uit haar spaargeld die woonstel

betaal, net om 'n oordeel uit te stel, maar eindelik moet sy, woedend oor die vernedering, 'n bedelbrief aan Pa skryf, nie om geld dié keer nie, maar om verblyf - om 'n dak en kos" (24).

Die verteller is hier 'n getuie wat waarneem en vertel wat hy oënskynlik weet. Die kommentaar oor tant Nonnie se seuns en die vernederende situasie waarin sy haar bevind, lei tot die vraag: Waarom dié bepaalde reaksie van die verteller en die "ons" (24)? Dit laat 'n suggestie dat dit haar verdiende loon is, en in hierdie stadium is daar geen sprake van erbarming nie, eerder 'n objektiewe verwoording van die waarheid (soos hy dit gehoor het).

Die vernedering is nie iets nuuts nie, want tant Nonnie het al voorheen om finansiële hulp gevra (wat 'n suggestie van spandabelrigheid en wanbesteding skep). Wat wel anders is, is dat sy nou meer vra as net geldelike bystand. Die fokus word geplaas op die haglikheid van haar maatskaplike situasie en dat sy by haar broer "genadebrood" (Kannemeyer 1983:456) moet gaan eet.

Die verwagtinge wat in die verhaaltitel geskep word, word in die eksposisie verydel, want die klem word nie op 'n seksuele beleving geplaas nie, maar op maatskaplike agterlikheid en liefdeloosheid, aangesien tant Nonnie se seuns nie bereid is om hul moeder te huisves en te versorg nie. Weer word die hermeneutiese kode in werking gestel: Hoekom tree die seuns

so op?

Ook die menslike kom na vore in die vernedering, want tant Nonnie is "woedend" (24) oor haar situasie, dog sy is magteloos om dit te verander, en al uitweg is die "bedelbrief" (24) aan haar broer.

Hier word die verteller se pa bygehaal. Die feit dat sy die vrymoedigheid het om aan hom te skryf en 'n versoek vir verblyf te rig, dui aan dat hy 'n goeie mens is wat omgee vir sy medemens. Sy reaksie op die versoek openbaar 'n sterk calvinistiese lewensbeskouing. Hier onthul die verteller beide sy ouers. Sy pa sien dit as die wil van die Here, terwyl sy ma gefirriteer en ongelukkig is, want sy moes nog altyd haar man deel met ander:

"Pa het die hand van die Here in die saak gesien, Ma 'n moedswillige streek van die lot: sal sy altyd haar man met die familie moet deel?" (24).

2.3 DIE VERTELLER: 'N BUITESTAANDER

Alhoewel die verteller 'n getuie in die verhaal is, is hy ook 'n buitestaander, gedistansieer en andersoortig, want hy woon nie by sy ouers nie en sy besoek aan hulle volg op 'n langdurige afwesigheid (vergelyk die verteller in "Portret"):

"Dié dinge het in my afwesigheid gebeur; ek was in geen jare op die plaas nie" (24).

Tydens die rit plaas toe dink hy aan sy ouers en die

verandering wat by hulle moes intree, veral omdat hy hulle vir 'n geruime tyd nie gesien het nie. Hier word die ouderdoms- en verouderingskode aangekondig, want hier word die klem geplaas op fisieke verandering:

"Op pad huis toe het ek my op verskillende veranderings probeer instel: Pa en Ma wat, soos ek uit foto's kon aflei, ouer en selfs oud geword het; 'n huis wat verbou en verbreek is; nuwe bediendes; 'n troetelperd wat dood is" (24).

Die besef van veroudering bring nie net afstand mee nie, maar ook onsekerheid, want die verteller kan nie die presiese situasie bepaal nie. Aansluitend hierby is die verwysing na die perd wat gevrek het.

Benewens die oproep van kodes word die ruimtelike dimensie hier in perspektief geplaas. Tot in dié stadium kon die tuiste van die ouers in enige dorp of stad gewees het. Met die verwysing na die "bediendes" (24) en veral die "troetelperd" (24) word daar duidelik verwys na 'n landelike gegewe - 'n plaas.

2.4 AFTAKELING

Die verteller stel dit duidelik dat hy nie verwag het dat tant Nonnie, wat hy twintig jaar lank nie gesien het nie, so kon agteruitgegaan en verouder het nie. Hier word 'n verdere kode aangekondig, naamlik aftakeling:

"Maar geen brief of berig het my voorberei op tant Nonnie

nie. Ma het wel gesê dat sy 'baie agteruitgegaan het', en Pa, in sy skaarse briewe, het gedurig na haar verwys as die 'stomme ou mens' of 'die arme ou sus', maar hoe kon ek weet dat sy 'n wrak geword het?" (24).

Hier word die fokus geplaas op die beskouing van sy ouers. Sy pa het tant Nonnie se aftakeling empaties beskou terwyl sy ma dit direk verwoord het. Weens die afstand en sy onbekendheid met die situasie kon die verteller hom nie in die situasie indink nie. Sy agterna-perspektief kom na vore in die woorde waarmee hy beskryf hoe tant Nonnie "'n wrak geword het" (24).

Die metaforiese verwysing na "wrak" dui op totale aftakeling en suggereer vernietiging en leweloosheid (vergelyk "murasie" en "ruïne" in "Portret"). Enersyds hou dit verband met haar vernedering, maar daar moet tog meer in skuil? Hier is daar duidelik spanning tussen sy volwasse perspektief en sy seunsperspektief, want dit wat hy nou sien en dit wat hy onthou, is teenpole eerder as komplementêre beelde:

"Toe ek haar laas as skoolseun gesien het, was sy 'n vietse vyftig of wat, hare gehenna, potloodstrepe vir wenkbroue, presies soos die mode dit wou hê. En haar stem was soet en helder" (24).

Die beeld wat hier opgeroep word van tant Nonnie, dui op sensualiteit, wulpsheid en vroulikheid. Wat wel opval, is dat dit nie pas binne die konteks van haar landelike agtergrond nie (wat aansluit by die verteller wat ook anders

is): wat dus deel vorm van die kulturele kode.

Nie net haar uiterlike word beklemtoon nie, maar ook haar hele wese - veral met die verwysing na haar "helder en soet" (24) stem. Sy word die versinnebeelding van vitaliteit en sensualiteit en skep die illusie van bekoorlikheid en onweerstaanbaarheid.

2.5 MENSLIKE VERSUGTING

Die verteller gee hier 'n geromantiseerde beeld van die vrou wat hy uit sy kinderdae onthou:

"Op Lankverwag se stoep het sy in die maanlig 'n ghitaar getjingel en smagtend gesing:

'Beautiful isle of somewhere...'; en by die godsdiens saans voor die serfyn, met ewe veel verlange:

Zullen w'eenmaal, eenmaal komen
In dat oord, zoo rein en schoon,
Aan de kristallijnen stroomen,
Vloeiend uit des Hemels troon?" (24).

Die naam van die plaas - "Lankverwag" (24) - skep die illusie van 'n droomplek waarna uitgereik is. Op die ouderdom van vyftig het tant Nonnie gesmag na 'n ander werklikheid, wat versterk word deur die twee godsdienstige liedjies wat sy gesing het.

"Beautiful Isle" is 'n nostalgiese lied waarin gesmag word na beter omstandighede, geluk, rus en vrede:

"Isle of somewhere! Land of the true where we live anew..."
(REDEMPTION SONGS: 753).

'n Soortgelyke behoefte kom na vore in die Serafsgesang waar sy smagtend sing om verlossing en uitreik na 'n "oord" (verwant aan die "isle") van vreugde en geluk.

Die bejammering van die verteller se ouers ("stomme mens" 24), en tant Nonnie se smagtende liedere spreek van 'n doodsverwagting en 'n verlanse na verlossing van die aardse. Onwillekeurig ontstaan die vraag: Is dit die lewe of is dit mans wat die behoefte laat ontstaan? (vergelyk Cloete 1980:364).

2.6 LEWE VERSUS DOOD

Die behoefte van tant Nonnie sluit aan by haar as individu - die mens wat intens lewe, maar soekend bly na geluk en dit probeer agterhaal. Sy kry dit nie reg nie, want op die ouderdom van sewentig is sy afgetakel, sieklik en eensaam.

"Nou, op sewentig, die prooi van rumatiek: haar lyf, wat die liefde so goed geken het, lyk of dit in die liefdeskramp gestol het" (24).

Hierdie sin is, soos Brink tereg opgemerk het, die "hart-sin van die verhaal" (1976:48). Hier word lewe en dood, verlede en toekoms, 'n ganse lewe betrek en onder druk geplaas.

Die verouderings- en aftakelingskode word prominent geplaas,

om aan te toon dat tant Nonnie oud en sieklik geword het, maar om tegelyk ook die spanning tussen lewe en dood te relativeer. Die lyf (let op die klem op die liggaamlike belewing) wat liefde (eroties) kon gee en ontvang, is nou afgetakel en kan nie meer die liefde deel nie.

Soos die rumatiek haar lyf inmekaar getrek het, het haar hele lewe inmekaar getrek en letterlik "gestol". Die druk van die oomblik word beklemtoon, want die vrou wat sensueel en verleidelik was, is nou 'n "wrak", wat meer as ooit tevore smag na bevryding uit haar werklikheid. Dit is opvallend dat haar ganse bestaan stol in 'n "liefdeskramp" (24) wat suggereer dat sy òf nie genoeg liefde kon kry nie, òf nooit die regte liefde (geliefde?) kon kry nie.

2.7 BEROU EN BOETEDOENING

Daar is 'n duidelike perspektiefverskil tussen die verteller, sy pa en sy ma. Elk sien tant Nonnie vanuit 'n ander oogpunt. Die verteller kom voor as die nuuskierige wat haar lewe wil ontbloot terwyl sy ouers die vermanendes is wat tant Nonnie bedag wil maak op haar sondige lewenswandel.

"In dié dae moet sy haar 'gereed' kry, want die ongerief van pyn het 'n sondebeseef by haar uitgebroei - nie die pyn soseer nie, maar Pa, Bybels en hartvogtig, 'n ouboet wat ook vader is. Wanneer tant Nonnie oor haar laste kla, se Pa streng: 'Tel jou seëninge, Nonnie.' En onwillig begin tant

Nonnie hulle op die knobbels van haar kloutjies aftel, maar in die proses kry die knobbels name: Harry - Jan Koelie - Benna - Mike, en 'n wufte trek sprei oor haar ou gesig.

Dis dan dat Pa keel skoonmaak: Nonnie, Nonnie, verhard nie jou hart nie, my suster; beweën jou sonde, dink aan die mens dat hy stof is..." (25).

Die siening van die verteller se pa word sentraal geplaas. Hy vermaan sy suster oor haar veelbewoë lewe. Hier is die eerste bewys dat sy anders is as haar familie, dat sy nie hou by konvensie nie en anders leef en geleef het. Haar broer is die tipiese patriarg wat op 'n gestrenge manier die verkeerde uitwys en sy hele werklikheid vanuit 'n calvinistiese oogpunt beskou, dit so uitleef en verwag dat sy gesin en familie dit ook handhaaf.

Tant Nonnie se optrede openbaar 'n andersheid. Waar haar broer haar vermaan en aanspreek dat sy haar seëninge moet tel, met ander woorde dankbaar moet wees vir die situasie waarin sy haar bevind, is haar dank nie daarvoor nie, maar vir die vele geliefdes wat sy gehad het.

Weer word die aftakelingskode betrek met die verwysing na haar "kloutjies" (25). Dit verwys na 'n vorm van dierlikheid (miskien soos De Vries dit stel - "ou bok"?, 1983:85), maar ook na die aftakeling wat sy deurmaak (die verteller beskou haar immers as 'n "wrak"). Wat wel opvallend is, is dat sy in

die toestand nog verknog is aan die lewe en krampagtig daaraan vashou asook aan iets sondigs (die duiwel).

'n Verdere veskil tussen broer en suster is die besef van die verganklikheid. Die verteller se pa is sterk bewus van sy aardse sterflikheid, want hy vermaan tant Nonnie en herinner haar daaraan dat sy "stof" (25) is, terwyl sy die suggestie laat dat dit vir haar nie 'n saak van erns is nie.

Die verteller se ouers wil hê dat tant Nonnie haar sogenaamde sondes (wat nog nie duidelik verwoord is nie, maar dui op haar "anderse" leefwyse en haar liefde vir mans) moet "oordink en beween" (Kannemeyer 1983:456), want daardeur kan sy moontlik berusting vind eer dit te laat is. Weer is hier 'n element van spanning, want die beskouing van die ouers en dié van tant Nonnie korrespondeer nie. Daar is 'n gaping in die sin dat sy dit nie as "sonde" beskou nie, maar as 'n manier van leef.

2.8 TYD

Waar druk die kern vorm van die verhaal, is dit betekenend dat dit 'n wintergegewe is met die klem op die lewe wat sy einde nader, want winter impliseer dood.

"As die wintermôres stil is, wieg tant Nonnie in haar ry-stoel voor die buitekombuis. Sy wieg met die drif van 'n kind wat met sy swaai op in die lug wil klim" (25).

Binne die tydsbestek waar alles voltooiing nader, openbaar

tant Nonnie opnuut die wil om te leef en het sy die drif van die jeug in haar om voort te gaan.

2.9 AFLOER, BEKYK EN WAARNEEM

Die rol van die verteller (vertellende ek en belewende ek) as waarnemer, kyker en onthuller kondig die kode van inkyk-en-sien aan. Dit is nie net die verteller wat so optree nie, trouens sy ouers tree soortgelyk op.

"Pa loer vir haar deur 'n gaatjiesgordyn en lag 'n snaakse laggie: "Ek sê, die ouvrou ry hom bloots vandag!" (25).

Hier is die broer besig om sy suster af te loer en spottend van haar te praat. Dit is strydig met sy vroeëre vermanings, want hy is besig om sy suster in wese te belig - die vrou wat gulsig en kwistig geleef het. Hierin is 'n verdere kode ingebed, naamlik frustrasie. Tant Nonnie word as gevolg van veroudering en aftakeling verhoed om voluit te leef en singenot te ervaar en daarmee saam word ook verwys na haar onvrugbaarheid (byna soortgelyk as in "Portret").

2.10 'N VERLEDEMOSAIEK

Waar tant Nonnie in die winterson sit en terugtas in haar verlede, word 'n hele "verledemosafek" (De Vries 1983:83) daarby betrek.

"Tant Nonnie se kappie het agtertoe geskuif op haar kop. Sy lig haar gesig na die dag wat wydsbeen oor haar staan en

haar wange word warm onder die rooisel wat sy elke mōre aanbring: 'n bokspoortjie op elke wang" (25).

Waar sy in die son sit, word die fokus geplaas op haar sensualiteit, want sy wend nog grimering aan. Die vergelyking daarvan met 'n "bokspoortjie" (25) sluit by die kloutjiebeeld aan en suggereer iets van 'n mooi "bok" - Nonnie as jong meisie - asook iets van Nonnie as 'n ou bok met 'n bepaalde lus.

Die intensiteit van haar begeerte word bevestig in die winterdag wat "wydsbeen oor haar staan" (25). Hier is sprake van 'n erotiese implikasie wat aansluit by tant Nonnie se lewensbeskouing.

Die kappie op haar kop is eintlik ongewoon, want sy het nie die beeld van 'n boeretannie uitgeleef nie, en nou op haar oudag word sy daarmee vereenselwig (miskien daarom dat haar broer so vermanend optree).

Die verledemosafek het reeds vroeg in haar lewe 'n aanvang geneem, want sy roep al haar sogenaamde geliefdes op:

"Sy dink haar mémoires in die son.

Eers was daar die seuns agter die kraalmuur, die hooimied, die bos: wat was hul name, Diek, Tom en Herrie? En wat maak dit saak, en wat het dit tōé saak gemaak?" (25).

Wat wel opval is dat haar lewenshouding reeds na vore gekom het in haar jeug en dat sy toe al lewensgulsig was. Die

retoriese vraag oor wat die name van die kêrels was, dui aan dat dit vir tant Nonnie nie gegaan het om spesifieke seuns/mans nie, maar om die manlike geslag as sodanig wat sy om haar vergander het. Dit sou ook so bly vir die res van haar lewe - die wulpse vrou en haar behoefte aan menslike (veral seksuele) verhoudinge. Hiermee word haar intense begeerte na "medemenslikheid" (Cloete 1970:44) geopenbaar, asook die hoë premie wat sy daaraan heg.

2.11 KYK EN LOER

Daar is reeds aangetoon hoe die verteller en sy ouers bydra tot die ontwikkeling van die kode van inkyk-en-sien. Weer word die fokus gerig op die drie karakters.

"'Word dit nie te warm vir haar nie?' vra Ma.

'Dit was nooit te warm vir haar nie,' sê Pa.

'Moenie vir haar kyk nie,' plyn Ma, en sy trek my agter aan my hemp. 'Moenie vir haar kyk nie.'

Ek neem haar tee buitentoe.

Sy moet tee uit 'n tuitkannetjie drink, die stout ou kind.

Sy slurp en sluk, en knipoog teen die son.

'Vertel my,' sê sy wanneer sy klaar is, 'was hier vanjaar weer kwepers?'" (25).

By haar broer is daar die bytende verwysing na haar lewe, veral in die woord "warm" (25) waar die woordspeling dui op 'n erotiese inslag. Dit word duidelik dat hy nie genoeg neem met

haar lewenswandel nie, maar tog is daar ook 'n ondertoon van verlekking, asof hy dit geniet om sy suster af te loer en te sien hoe swaar sy kry.

Die verteller se ma swyg liewer en berus. Vir haar is dit 'n saak waaroor daar nie gepraat word nie, en word tant Nonnie ook nie afgeloer nie, want dit dui op 'n gebrek aan respek en is 'n vorm van bespotting.

Die verteller neem waar en onthul dit wat hy sien. Weer word die aftakelingkode betrek met die verwysing na die tuitkannetjie waaruit tant Nonnie haar tee drink. Dit sluit direk aan by die wrakbeeld en beklemtoon die vrou se aftakeling, want as sy 'n koppie gebruik, sou sy gemors het. Dit dui op 'n afname in haar motoriese vaardigheid wat ook 'n attribuut van aftakeling is.

Die verwysing na haar as 'n "stout ou kind" (25) suggereer 'n element van kindsheid asook kinderlikheid, verbloemde onskuld en lewe (dit waaroor sy eintlik nie meer beskik nie).

Haar manier van drink bevestig haar aftakeling, maar daarmee saam haar intense ervaring van lewe. Sy knipoog teen die son nie weens die skerpte van die lig nie, dit is eerder asof sy kokketeer met die werklikheid, die lewe en die verteller (soos die dag wat wydsbeen oor haar staan).

Haar vraag of daar kwepers is, aksentueer haar lewensgevoel. Die wintervrugte kwepers verteenwoordig jeug, lewe en

wulpsheid (Brink 1976:48; De Vries 1983:85) en dra hier konkreet daartoe by om haar beskouing te bevestig. Kwepers dui ook op vrug, vrug-baar en volheid. Tant Nonnie het vrug gedra - sy het seuns in die lewe gebring en nou aan die einde van haar lewe het sy niks om te wys nie. Dit is asof sy die wrang vrugte van haar lewe pluk.

Sy ruik skielik in die flou winterson die geur van ryp kwepers wat opnuut 'n wulpsheid in haar na vore bring. Die belewing is 'n terugtasting na lewe en vitaliteit, dit wat sy op haar oudag nie meer kan beleef nie. Daarom vra sy ook om vergifnis, want sy weet dat haar lewe verby is.

"Dis al,' sê tant Nonnie wulps, 'of ek weer kwepers ruik.'

Maar skielik raak sy skaam vir die son. Sy trek haar soel gesig diep terug in die tuit van haar kappie, waar sy in haar duister mompel:

'Al was dit dan ook sonde, Heer...'" (26).

2.12 DIE BETROKKE EK

Waar die verteller aan die begin van die verhaal 'n objektiewe waarnemer was, raak hy nou betrokke by tant Nonnie en uit nuuskierigheid begin hy haar uitvra oor haar lewe en wil hy van haar "glorie en ekstase" (Kannemeyer 1983:456) hoor, al is dit teenstrydig met die siening van sy ouers wat verkies dat hy onbetrokke bly.

"Ook ék is soel. Ek skrik nie vir son nie. Ek dra 'n

veldstoeltjie buitetoe en gaan sit aan tant Nonnie se voete. En agter die vensters bid Ma vir my.

'Van die seekaptein, tant Nonnie, toe!'

'Nie van die seekaptein nie, nee!'

'Ja, ja, ja!'

Die hoeveelse was hy? Die soveelse.

Sy hawebruid staan boep in die wind op die westerkaai. En sy waai en sy waai op die westerkaai.

'Miskien' - tant Nonnie ry in volle see - 'miskien hét sy skip in die Ooste gesink'" (26).

Daadwerklik vereenselwig hy hom met tant Nonnie deur vir hom 'n veldstoeltjie uit te dra en by haar voete te plaas. Let wel, by haar voete, wat 'n suggestie dra van sit aan die voete van Gamaliël - in dié geval 'n kenner op die gebied van liefde en erotiek.

Sy nuusgierigheid lei hom tot die vraag oor die seekaptein, waarop tant Nonnie nie gunstig reageer nie (weer word die hermeneutiese kode in werking gestel met die vraag: Hoekom reageer sy só?). Weer eens word daar verwys na die baie minnaars wat sy gehad het en dat sy wel met die seekaptein getroud was - of dit 'n gedwonge troue was en of dit op wederliefde gebaseer was, is moeilik bepaalbaar. Haar reaksie dui eerder daarop dat sy swanger geraak het en gevolglik moes trou. Dat sy hom verloor het, is veelseggend. Hier word aangetoon dat sy as getroude vrou nie haar man kon

behou nie. Die feit dat sy met 'n seekaptein getrou het, laat die suggestie van iemand met losse sedes en daarby ook 'n onvaste mens in die sin dat hy altyd op reis is na ver hawens en ander horisonne; dus is dit te verwagte dat hy haar in die steek kon laat.

Haar vrugbaarheid word opnuut belig in die hawebruid wat in die wind boep staan. Hier het haar liefdeslewe daadwerklik tot vrug ontwikkel. Dit is ook ironies dat hy haar juis toe moes verlaat (ontval?).

Die verteller vul haar lewensgeskiedenis aan deur aan te voer dat haar geliefde se skip moontlik vergaan het. Hier is die eerste teken van erbarming en deernis vir sy tante.

Teenoor die simpatieke verteller staan sy moeder wat sy optrede afkeur. In die eerste plek bid sy vir haar seun - asof sy die Here wil vra om hom te bewaar en te behoed teen die bose wat in tant Nonnie aanwesig is (haar intense drang na lewe en liefde):

"Ma hou niks van ons gesprekke nie.

'Hoekom nie, Ma?' vra ek verveeld.

'Jy's 'n man en jy hoort te weet hoekom. Kyk na haar, en sien dat God nie slaap nie'" (26).

Sy reaksie op sy ma se versoek sê meer as wat oënskynlik lyk op opstandige bevraagtekening van haar gesindheid. Dit is nét tant Nonnie se vreemdheid en misterie wat hom interesseer,

want op die plaas is daar niks anders wat hom juis boei nie (dit dui daarop dat hy nie 'n boer is nie; dus anders as sy gesin).

Hy kan sy ma se optrede nie verstaan nie. By haar is die vrees dat tant Nonnie se lewe van singenot miskien haar seun sal beïnvloed en dan sal dit tot groter skande vir die familie lei. Dit skep die idee dat sy as ou vrou hom sal verlei en na haar eie beeld sal korrupteer.

2.13 AFTAKELING

"Ek kyk na buite. Tant Nonnie is skeef en klein, en bruin soos 'n pruim. Ek lig 'n rafel van my mou.

'Sy was tog getroud met die seekaptein!'

'Met hóm, ja'" (26).

Hier neem hy haar waar, sien hy haar soos sy werklik is. Sentraal is haar afgetakelde mens wees. Sy is skeef en klein en is besig om te verkleur (bruin). Hy vergelyk haar met 'n oorryp pruim - weer die vrugbeeld, maar hier nie 'n ryp sappige vrug nie, maar een wat van geen nut is nie. Vroeër is aangetoon dat hy sy besoek aan die plaas redelik eentonig vind. Dit word herhaal in die rafel wat hy van sy mou lig.

Sy ma se antwoord op die vraag oor die seekaptein beklemtoon dat tant Nonnie slegs met een man getroud was, al was dit kortstondig. Hier word sy ouers se vermaning en afkeer van

tant Nonnie se losbandige lewe vir die eerste keer verstaanbaar. Volgens dié gegewe behoort sy net een kind te hê, maar in die inleiding is daar reeds verwys na haar "nikswerdseuns" (24) wat impliseer dat sy buite-egtelike kinders het. Die meervoudsvorm dui nie noodwendig net op twee nie en kan méér impliseer, wat juis haar sondige en losbandige lewe beklemtoon (gesien vanuit die oogpunt van haar broer en sy vrou).

2.14 DIE VERTELLER AS ONTMASKERAAR

"Dis 'n gedagte wat my al jare tart; tussen al die mans wat tant Nonnie geken het, moes daar één gewees het wat vir haar meer was as die ander; één wat, terugskouend, alles was: 'n wrede minnaar, selfs 'n vriend" (26-27).

Die verteller se nuuskierigheid lei tot die een groot vraag: Wie was die "groot liefde"? 'n Vraag wat sy ontwyk, en 'n antwoord wat hy graag wil bekom. Die strategie wat hy volg, is blatant en direk, want sodoende hoop hy om agter die waarheid te kom.

"Ek noem name wanneer sy die minste daarop bedag is: Benna, Mike, Dennis, Koos; toets haar terugwerking. Toets dit dag ná dag. Eén moes haar seergemaak het, en gans en al besit het. Maar slinks omseil sy my vrae. Haar oë lag jonk in 'n plooi gesig.

Soms mislei sy my met 'n herinnering:

'Toe vat hy my gesig in sy hande en verf my wange met moerbeisap.'

'Wie was hy, tant Nonnie?'

Sy kan nie dadelik op sy naam kom nie. Veins sy onverskilligheid?

'O, nou onthou ek,' sê sy onbewoë, 'n klein Viljee van Drakenstein. Jy kon so ver uit die moerbei sien.'

'Maar die klein Viljee - was jy gek na hom?'

'Og, soos 'n suster...' - 'maar net uit lawwigheid. Want hy was een van die ander soort'" (27).

Die dialoog tussen die verteller en tant Nonnie is 'n sprekende voorbeeld van haar fyn onseiling van al sy vrae. Dit lei tot die vrae: Hoekom?, Is sy besig om iets weg te steek waarvan niemand hopelik weet nie? Is daar 'n groot liefde? (Weer word die hermeneutiese kode met ander woorde in werking gestel.)

Tant Nonnie se lewensgulsigheid het nie perke gehad nie, want as jong meisie het sy selfs 'n romanse aangeknoop met 'n man wat homosekueel was ("van die ander soort", 27).

Die verteller se belangstelling in tant Nonnie se verlede het gelei tot die onthulling daarvan. Waar sy en die verteller deur die ou foto-albums blaai, word dit 'n opwindende "herkenningsparade" (27) vir sy pa en 'n "skandalige séance" (27) vir sy ma. Die uiteenlopende reaksies sluit aan by

vroeëre uitsprake van beide sy ouers: sy pa wat spottend reageer en sy ma wat haar lewenswandel afkeur.

Wat wel opvallend is, is dat daar net foto's van tant Nonnie en haar minnaars is, en verder dat sy self altyd die fokuspunt op elke foto is.

"Daar is 'n soort patroonmatigheid in die portrette en kiekies waarop tant Nonnie verskyn. Byna sonder uitsondering is sy die middelpunt van belangstelling; die mense om haar - meestal mans - wedywer om haar geselskap, of dit nou 'n piekniek-, 'n tennis-, of 'n gymkanageleentheid is; dié wat langs haar staan, lyk trots en besitlik, maar soms ook onseker, al of hul twyfel oor haar guns" (27).

'n Kerngewete is haar verleidelikheid, haar aanloklikheid en haar sensualiteit, maar daarin is 'n element van onverklaarbaarheid verskuil. Waarom is sommige mans onseker en twyfel hulle oor haar? Beteken dit dat sy hulle "besit", terwyl hulle haar nie "besit" nie, of is dit haar manier van kat en muis speel met haar minnaars?

Tant Nonnie se jonger lewe word gekenmerk deur vriendskappe en menslike verhoudinge. Nou op haar oudag is sy die vereensaamde mens met albums vol kiekies, maar niemand om haar te vertroos en te bemin nie. Alhoewel die eensaamheidskode reeds in die eerste paragraaf aangekondig is, word dit hier 'n aktuele gewete om aan te toon dat daar iemand behoort te wees

aan wie tant Nonnie haarself wou gee, maar wat sy nie kon kry nie (soos talle van die minnaars in haar foto-albums suggereer).

2.15 DIE HERKENNINGSPARADE

Die herbelewing van haar verlede is 'n genotvolle belewenis. By een van die sepiafoto's het sy met "'n skurwe stem" (28) uitgeroep wat deels verband hou met haar veroudering (aftakeling), maar ook heenwys na haar erotiese leefwyse en die behae en genot wat sy put uit herinneringe wat opgeroep word deur die foto's.

Waar die verteller se pa hom misgis met sekere foto's, is tant Nonnie se verstand nog helder en herken sy elk van haar ou geliefdes. Die verledemosafiek word voltrek deur die detail wat bygevoeg word, soos die gesprek oor 'n perd wat sy as geskenk ontvang het.

"Tant Nonnie vlam op: 'Maar hoe sal ek vir Nolsie nie ken nie! Hy het dan vir my 'n perd gegee!'

'Midnight,' sê Pa, 'mag, maar so 'n perd het vir jou 'n gang geloop!'

'Dit was nie al persent nie,' lag tant Nonnie onderduims" (28).

Die verwysing na dié besondere perd aksentueer tant Nonnie se lewensgevoel. Die klem word geplaas op intense vitaliteit en lewensgulsigheid. Die naam van die perd, "Midnight" (28),

sluit aan by haar lewensingesteldheid en benadruk die intensiteit daarvan - nie net bedags nie, maar ook snags het sy voluit geneem en geleef (vandaar die klem op haar welige sekslewe). Met ander woorde 'n voortdurende polsende beleving wat nou op haar oudag tot niet is, wat weer die klem plaas op die druk van die oomblik.

Tant Nonnie se onderduimse gelag beklemtoon haar intense lewensgevoel en suggereer dat sy by dié bepaalde man heelwat "liefde" gekry het. Hy is slegs een van vele, 'n verteenwoordiger van baie ander, sodat hy met ander woorde 'n prototipe word van al die ander minnaars.

2.16 DIE VERTELLER SE MA: 'N KORREKTIEF

Deurgaans in die verhaal is dit duidelik dat die verteller se ma nie gediend is met tant Nonnie se lewe nie en dat sy voortdurend vermanend optree.

"'Julle kort diskoers,' sê Ma koud en vat haar breiwerk bymekaar. 'Kom, Jan, laat ons gaan slaap'" (28).

Die kilheid in haar optrede bevestig haar afkeuring en lewer kommentaar op hul lewenswyse wat soveel anders is as dié van tant Nonnie (en al hoe meer ook dié van hul seun). Daardeur word 'n kulturele kode betrek wat spanning tussen die leefwêreld van die karakters aandui.

2.17 VERDERE ONTRAFELING VAN DIE VERLEDEMOSAIEK

Die verteller se nuuskierigheid (of is dit 'n ontmaskering-tegniek?) duur voort en na sy ouers gaan slaap het, bly hy agter om 'n antwoord op die vraag wat hom kwel (of tant Nonnie ooit die groot liefde gevind het) te vind.

"Lank na Pa en Ma bed toe is, sit ek en tant Nonnie nog voor die vuur...

'Tant Nonnie, sê my een ding: is dit so dat 'n mens net een maal in jou lewe werklik liefhet, met jou hele hart en jou hele siel en jou hele verstand, ja in jou niere ook?" (28).

Hier word die Matteus-gebod betrek: "Jy moet die Here jou God liefhê met jou hele hart en jou met jou hele siel en met jou hele verstand", Matteus 22:37.

Waar die klem geplaas word op die mens se liefde vir God word dit in verband gebring met die naaste en dui dit op 'n onvoorwaardelike en totale liefde vir 'n man. Wat opval, is dat die verteller self nog nie so iets beleef het nie en dat hy juis by 'n "kenner" meer daarvoor wil uitvind om agter te kom hoe dit "voel" ('n emosionele belewing).

Tant Nonnie se reaksie op die vraag is beduidend:

"Tant Nonnie se onstuimige antwoord is vir my 'n openbaring: 'Reine onsin, kind, onsin, onsin! Ek was dan al op twee mans gelyk verlief, en as ek by die een is, voel ek glad nie ek skeep die ander af nie! Ek sê wéér:

onsin'" (28).

Weer word die fokus gerig op haar andersoortige leefwyse en lewensbeskouing. Tant Nonnie beantwoord eintlik nie sy vraag nie en onthul haarself in die proses deur oormatig te reageer.

Dit suggereer dat sy nie "ware liefde" gevind het nie. Haar vae antwoord met die suggestie van blatante oneerlikheid, bevestig dat sy gevat het wat sy wou hê, maar dat sy nie baie van haarself (ware liefde) gegee het nie.

Die verteller kom al hoe meer onder die besef dat tant Nonnie een naam verswyg en dat daar wel 'n "groot liefde" moes wees. Weer word die hermeneutiese kode in werking gestel, want die vrae wat na vore kom is onder ander: Wie was hy? Hoekom het hy haar in die steek gelaat? Wanneer in haar lewe het dit gebeur? Wat was die gevolg daarvan?

"Maar haar ontkenning van die Groot Liefde wat sy skaduwee gooi tot aan jou graf, het my opnuut laat glo dat sy een besondere naam onder al die ander name toekrap" (28).

Dit laat opnuut sy nuuskierigheid toeneem om meer oor die besondere man te hore te kom: "En weer het ek soggens aan haar voete in die son gaan sit" (28).

Hy het haar selfs gaan soek as sy nie buite in die winter son gesit het nie:

"Een oggend kom sy nie na buite nie.

Ek gaan soek haar in haar kamer. Sy't kop gewas; sit nou ken op die bors, met haar grys hare voor haar gesig.

'Môre,' groet sy vanagter haar sluier.

Soos 'n oerwoudkat deur lower, sô bespied sy my" (28).

Waar hy haar in haar kamer aantref (let wel die ongewoonheid: sy ontvang 'n man in haar kamer), is hy eerstens bewus van haar "grys hare" (28) wat op ouderdom en veroudering dui. Wat wel opval is dat die ou vrou 'n welige bos hare het - 'n teken van oorblywende sensualiteit, lewe en vitaliteit.

Haar hare hang oor haar gesig soos 'n sluier. Hier word die titel van die verhaal opgeroep en kom die bruidsbeeld na vore. Wat wel ironies is, is dat dit geen sluier is nie, maar die hare van 'n ou vrou wat soos 'n "oerwoudkat" na die verteller loer. Hier word die dierbeeld weer betrek en word die dierlike in tant Nonnie se persoon beklemtoon. Hierin is die suggestie dat sy soos 'n kat haar "prooi" (mans) kon vang en met hulle speel soos 'n kat met 'n muis maak, en wanneer sy genoeg gehad het, kon sy van hulle ontslae raak en 'n ander soek.

2.18 TANT NONNIE SE BEPROEFDE KUNS

Die verteller het al hoe meer betrokke geraak by tant Nonnie, in so 'n mate dat sy ook met hom begin "speel" het: "Na 'n pouse wat veels te lank duur, splyt sy haar sluier met die snykant van 'n hand, vat met elke hand 'n helfte hare soos 'n

gordyntjie bymekaar, loer vanagter haar omlysting koket na my" (28-29).

Dit is eers toe hy haar sonder grimering sien, met ander woorde die mens sonder 'n masker, dat hy begin verstaan het waarom mans so danig was oor haar:

"Op dié oomblik, wat nie sonder gruwelikheid is nie, word dit vir my duidelik waarom die mans op die foto's om haar meegeding het. Om haar skoonheid kon dit nie gewees het nie, want mooi was sy nie, selfs nie in haar jeug nie, tensy lewenslus, nee, lewensgulsigheid, 'n eie skoonheidskep" (29).

Uit sy waarneming is dit duidelik dat tant Nonnie nooit juis mooi was nie. Iets anders as skoonheid het mans na haar gelok, naamlik haar lewensgulsigheid en borrelende lewenslus. Tesame hiermee gaan haar sensualiteit, haar romantiese lewensinslag en haar speelse aard wat vir mans onweerstaanbaar moes gewees het.

2.19 LEWENSGULSIGHEID TEENOR SELFVERNIETIGING

Die verteller kom tot die besef dat tant Nonnie se geil lewe vol genieting en plesier was, terwyl sy nou deur veroudering en aftakeling gestroop is van haar vrou wees. Die dood sal as 'n genade kom om haar te verlos van die lewe wat vir haar geen uitdagings meer bied nie.

"Maar as sewentig en siekte jou nie van jou vrouwees verlos

nie, raak dood mos 'n genade?" (29)

Hier word die druk wat die tydsgdimensie kenmerk, weer aktueel, want sewentig jaar lank kon tant Nonnie die lewe beheers en kwistig gebruik, maar nou is dit alles verby. Sy het nie net verouder nie, maar oud geword, leliker, en die ergste van alles, sy het alleen agtergebly, 'n menslike "wrak" en vrugteloos daarby.

2.20 TANT NONNIE SE ONTMASKERING

Die verwysing na die besoek van verlangse familie aktiveer die handelingskode en lei tot tant Nonnie se ontmaskering. Die Vrystaatse familielid kom vertel doodluiters van 'n persoon wat tant Nonnie geken het: "Dan, so skielik dat dit ons almal betrap, kom daar spanning in die lug: 'n naam is genoem" (29).

Die gelade atmosfeer suggereer dat hier na iemand verwys is oor wie daar nooit gepraat word nie. Sodoende word die hermeneutiese kode betrek, want die vraag ontstaan: Waarom dié reaksie?

Daarop volg 'n storie wat indirek verband hou met tant Nonnie en brei die familielid as volg uit:

"'Ek dag toe, dit moet ek vir Nonnie vertel as ek haar ooit weer sien. Lyk ook sy jare, hoor, maar skop nog sy kwas. Leef nou met sy vierde vrou - kon sy dogter gewees het. Dogter, wat praat ek! Sy kon sy kleindogter gewees het. Skat-, skatryk. 'n Twakboer in Rhodesië...'" (29).

Wat opval, is dat die man se naam nie genoem word nie. Dit is nie van belang nie, want die fokus word geplaas op sy lewe teenoor hare en die spanning wat daaruit volg. Tant Nonnie en die man word teenpole in die sin dat hy nog die beeld uitdra van 'n potente man vol lewenslus en -gulsigheid, want hy is getroud met sy vierde vrou en dié is oënskynlik nog baie jonk. Teenoor hom staan tant Nonnie wat uitgeteer en sonder lewenslus haar laaste dae op 'n plaas kom slyt (die klem op isolasie), iemand wat nie meer oor die vermoë beskik om die lewe te dikteer nie, maar gelate haar agteruitgang moet deurmaak.

Wat haar situasie vererger, is dat sy nie net verouder en vereensaam het nie, maar dat sy boonop ook nog arm is, terwyl hy die ryk man is wat vroue met sy geld kan omhaal.

Tant Nonnie se reaksie verrai dat sy hewig ontsteld is oor die nuus:

"'Ek is nie geïnteresseerd nie'.

Tant Nonnie se stem is sò verbitterd dat die vet vrou rooi word onder haar poeier" (29).

Haar reaksie word beklemtoon deur die verteller se waarneming van die spanningsituasie. Die verbittering in tant Nonnie se stem is 'n protesuiting, want sy staan weerloos en verneder teenoor die lewe terwyl die man onverstoord kan voortgaan.

Die reaksie van die vet vrou dui daarop dat sy 'n bepaalde

voorkennis het wat tant Nonnie en die man insluit en dat sy die nuus aan haar probeer oordra het om tant Nonnie òf te skok òf te bespot.

Na die gebeurtenis kry die verteller 'n snuf in die neus dat daar meer agter die storie skuil as wat genoem is en probeer hy by sy ma die ware feite bekom. Dit is juis dié gegewe wat tant Nonnie se "verledemosafek" voltooi:

"Ná die Naudés vertrek het, laat ek Ma nie 'n oomblik met rus nie. In die spens gaan sit sy langs die tafel... terwyl sy nukkerig vertel:

'... maar van die baba het niemand geweet nie, net die broers en susters...'

'So, dan het sy tóg die Groot Liefde geken.'

'Liefde?' vra Ma nugter. 'Ag, my kind, ek weet nie; hy was die man wat sy nie besit het nie. Die baba was lank nie vir haar die ergste nie, maar dat hy met haar woer-woer gespeel het, nes met al die ander...'

'Waar pas hy in, Ma? Voor die seekaptein?'

Ma bly 'n lang ruk stil. 'Voor die seekaptein'" (30).

Uiteindelik vind die verteller die antwoord op sy vraag aan tant Nonnie. Sy hét die "Groot Liefde" geken. Die klem word geplaas op kennis en nie belewing nie, want tant Nonnie het vir die eerste keer in haar lewe gegee, maar nie ontvang nie. Dit is in die verwysing van 'n baba wat gebore is uit die verhouding dat die nuus van die Naudé-vrou sin maak.

Dat die gebeurtenis vóór haar huwelik met die seekaptein plaasgevind het, is beduidend. Sy het na die vernederende gebeurtenis gesoek na 'n plaasvervanger en die eerste man wat sy verskyning gemaak het, gevat. Nog meer: sy het met hom getrou, miskien om 'n vader vir haar kind te hê, of om die ander man jaloers te maak.

2.21 ONTMASKERING

Tant Nonnie se dood beskou die verteller nie as 'n toevalligheid nie. Te veel gebeurtenisse dra daartoe by om te mag aanvaar dat haar dood 'n genadige uitweg was, om sodoende van haar vernedering van jare gelede te ontvlug. Die seer wat dit meegebring het, was deur al die jare nog aanwesig en is nou ná die besoek van die verlangse familielid opnuut weer oopgekrap. In die proses is sy nog verder verneder (die gewese minnaar is nog vol vitaliteit en weer getroud, sy, daarenteen, 'n menslike "wrak").

"Miskien dwing ek die kloutjie tot by die oor.

Dalk was dit toeval: die besoek van die Naudés uit die Vrystaat, tant Nonnie se siekte onmiddellik daarna, en toe haar dood. Maar ek verkies om te glo dat sy gesterf het omdat sy wou sterf. Omdat die Naudé-vrou haar onwetend teruggeruk het tot in haar grootste vernedering, haar enigste nederlaag" (30).

Die verteller se ontmaskering is "noodlottig" (Prins 1982:42),

want dit lei tot tant Nonnie se grootste vernedering, wat die verteller beskryf as 'n "nederlaag" (31). Tant Nonnie kon immers nog altyd kry wat sy wou hê, maar hierdie man op wie sy as jong vrou verlief geraak het, het haar ganse lewe onbewustelik vernietig en hy het bygedra daartoe dat sy op haar oudag 'n menslike "wrak" geword het, sodat hy ook aandadig is aan haar dood.

2.22 DIE WARE NONNIE

Lewensdrif en eiegeregtigheid kenmerk die lewe van tant Nonnie en dit is tragies dat dié ingesteldheid bydra tot haar ondergang. Oënskynlik het dit voorgekom asof sy 'n gelukkige lewe gelei het, maar verskuil agter die masker van lewensgenot was daar die ontgogeling en die verlies aan lewensvervulling: sy kon naamlik "liefde" gee, maar nie onvoorwaardelike liefde, wat haarself ingesluit het nie, omdat sy as jong vrou in haar soeke na liefde gekrenk is:

"Iemand wat van kindsbeen af die lewe voorgeskryf het, driftig en onboetvaardig geleef het, altyd geëis het, selde gegee het, en dan net as sy niks kon verloor nie - sô 'n mens genees nooit van vernedering nie. Bolangs, ja, maar onder die vel bly klop die seer" (30).

2.23 STERF AS KODE

Die manier waarop die verteller verwys na die afsterwe van tant Nonnie, openbaar 'n koele realisme asof almal op die

plaas dit te wagte was en dat haar dood 'n genadige verlossing is:

"Hoe dit ook sy, tant Nonnie is dood.

Ek moes my weggaan uitstel om op die begrafnis te help dra. Oor die begrafnis het ek niks te sê nie. Die diens is gelei deur 'n jong predikantjie wat, genadiglik, niks van haar lewe geweet het nie" (30).

Die verwysing na die "jong predikantjie" (30) is ironies in die sin dat hy nie die besonderse vrou se verlede geken het nie, want indien dit wel die geval was, sou hy waarskynlik geweier het om haar te begrawe omdat sy "onboetvaardig" (30), lewensgulsig en bandeloos (aldus haar broer en sy vrou) geleef het.

2.24 FOKUS OP DIE MOMENT

Dit is opvallend dat soveel verteltyd afgestaan word aan die middag vóór tant Nonnie se dood en dat die verteller die gebeure in die historiese teenwoordige tyd vertel:

"Dis die middag voor haar dood wat 'n soort demonstrasie herinnering word:

Tant Nonnie yl in haar kamer wat na patente medisynes ruik. As laaste toeverlaat het sy gekies die reuke wat vertroudheid spel: lewenessens, staaldruppels, balsum-sulfuris. Sy sit teen die katelstyl, haar oë nie op die berge buite die venster nie, maar op 'n afdruk wat in Ouma

se kamer gehang het, na Ouma se dood na tant Nonnie se woonstel in die stad verhuis het, en toe saam met haar na die plaas toe teruggekom het. 'n Vet engel leun lui op sy voorarm en handpalm, dop sy oë om na 'n geskrif deur angeliere omkrans:

HUISELIJKE DEUGDEN

Zindelijkheid is des huizes sier;

Gastvriendschap des huizes eer ..." (30-31).

Reeds vroeër in die verhaal is daar verwys na tant Nonnie wat haar "'gereed'" (25) moet kry vir die dood. Nou is die dood op hande, selfs die doodsreuke is al aanwesig in al die "patente medisynes" (30) wat sy gebruik (vergelyk "Portret").

Die verwysing na die "balsem-sulfuris" (30) dui eerder op suiwering en versagting van haar smart as op 'n vorm van medikasie. Die beeld van suiwering ontsluit 'n verdere dimensie. Waar tant Nonnie haar saak met die Here moet regstel, en moet kyk na die berge buite (wat impliseer dat sy soos die Psalmdigter in sy pelgrimslied - Psalm 121 - die Here moet aanroep en vra om beskerming), is sy alleen bewus van haar lewe wat nou verby is en dat sy nie meer haar vorm van "zindelijkheid" en "gastvriendschap" sal kan uitleef nie.

Die beskrywing word ironies in die beeld van die vet engel wat op die muurteks voorkom, want die ware betekenis van die woorde dui op deugdelikheid - en tant Nonnie se

interpretasie daarvan verskil van die aanvaarbare inhoud wat daaraan gegee word. Daarom is dit gepas dat die engel sy oë "omdop na dié geskrif" (De Vries 1983:85), want daardeur word gesuggereer dat tant Nonnie se lewe beslis nie 'n lewe was wat sou eindig in "dat oord, zoo rein en schoon" (24) nie.

'n Verskil in lewenswaarde word ook uitgebeeld, want daar is 'n duidelike verskil tussen ma en dogter se lewenstyl en -wyse. Indien die ouma na wie hier verwys word dieselfde karakter is as dié in "Portret van 'n ouma", dan is daar wesenlike verskille, maak ook ooreenkomste. Waar groei en vrug dra vir die ouma van waarde was, is vrugbaarheid vir tant Nonnie van belang. Die ouma was die matriarg wat oor haar belange op die plaas geheers het, en haar dogter die stadsmens het 'n "dekadente" lewe gelei.

2.25 HAAR GRAF

Die intensiteit van haar lewe word saamgetrek in die laaste oomblikke voor haar dood. Tant Nonnie het besef dat sy haar enigste nederlaag finaal gelei het, en dat die dood as 'n verlossing sal kom. Daarom is dit vir haar belangrik om seker te maak dat alles gereed is en veral dat sy op die regte plek begrawe word.

Die saak is vir haar so belangrik dat sy dit met haar hele wese eis, soos die verteller dit stel: "Stem, oë, krom handjies - alles eis" (31). Weer word teruggegryp na die

wrakbeeld met die verwysing na haar "krom handjies" (31). Dit word geïntensiveer deur na haar "handjies" te verwys wat kleinheid en onbeduidenheid suggereer - die hande wat die "liefde" so goed geken het.

Haar versoek is vir haar broer onbelangrik en hy begryp nie die dringendheid daarvan nie. Eers toe tant Nonnie daarop aandring dat dit die volgende dag gedoen moet word en die verteller se ma haar man 'n vuil kyk gee, het hy ingestem.

Die plek wat sy gekies het, onthul haar menslikheid. Sy wil langs die "wilder Roos" (31) begrawe word. Die konnotasies wat hierin opgesluit is, verwys na haar lewe en na haar as persoon. "Wilde" sinspeel op haar "wilde" lewe vol singenot, haar ongetemde lewenswyse en haar vroulikheid. "Roos" dui op skoonheid, nie haar uiterlike skoonheid nie, maar 'n aantreklikheid en 'n aantrekkingskrag wat vir baie mans onweerstaanbaar was. Die roosbeeld is nie net verteenwoordigend van skoonheid en liefde nie, hier word dit ook geaktiveer as een van die bekendste tradisionele beelde van verganklikheid.

'Ou broer,' praat tant Nonnie skuins oor my na Pa se kant toe - ek ruik dat haar asem suur is - 'ou broer, jy moet my gat laat grou...'

'Ag, Nonnie,' sê Pa ongemaklik, 'jy verbeel jou allerhande dinge...'

'Môre nog!' Stem, oë, krom handjies - alles eis.

'Die volk maak draad.'

Ma kyk kwaai na Pa.

'Goed', sê sy, en buig oor na tant Nonnie en maak haar slape met oliekolonie nat, 'ons sal sorg daarvoor.'

'Môre nog!'

'Môre nog,' sê Pa gedweë.

'Goed, Nonnie, langs die wilderoos.'

'Aan die ander kant van Sienatjie.'

'Langs die wilderoos, aan die ander kant van Sienatjie!'

(31).

2.26 TYD

Tant Nonnie se laaste dae op die plaas en veral die dae na die besoek van die familie het druk op die oomblik geplaas. Tant Nonnie het gesmag na haar dood, want daardeur kon sy ontglip uit die werklikheid wat haar geknel het.

"Tant Nonnie, wat tydens die gesprek penregop gesit en woes beduie het, sak terug teen die kussings. Haar mond val oop in vervoering; 'n blink draad span van lip na bors" (31).

Waar die ou vrou kwykend in haar bed sit, word die spoeg verteenwoordigend van die lewensdraad wat geknip gaan word en is die koms van die dood eerder 'n ekstase as 'n opstandigheid. Sy sterf sonder om te "rage, rage against the dying of the light" soos die boer in "'n Boer sê tot siens".

2.27 GRAF EN BRUIDSBED

Die verteller openbaar 'n deernis vir die vrou wat die lewe so intens beleef het en uit erbarming wil hy aan haar 'n anderse 'lewe' gee as kompensasie.

"Het ek erbarme met haar gevoel? Ek weet nie. Miskien.

Maar ek onthou dat ek gedink het:

Ek sal jou bruidsbed regkry, tant Nonnie. Met kwepers sal ek dit uitvoer, en ou, nat blare uit 'n winterbos. Die skemer sal oor jou kom, tant Nonnie, met die kwepergeur, en die duiwe rinkink op 'n vars boep grond" (31).

Die slot openbaar 'n geladenheid wat die ganse teks saamtrek en die tyd laat stol. Haar graf word 'n "bruidsbed" (31) en is tekenend van sy hulde wat hy aan dié merkwaardige vrou bring.

Die verwysing na "kwepers" (31) wat dui op wulpsheid, jeug en lewe, hou verband met tant Nonnie self. Soos die kwepers hul suur verloor in die winter so word die dood vir haar 'n suiweringsproses.

Die blare waarmee die graf uitgelê gaan word, herinner aan haar vroeë romanse in die winter en die jaar toe die kweperbome so goed gedra het, en dui ook op vergetelheid, want dit is vir altyd verby (De Vries 1983:85).

Tant Nonnie word hier minnares-bruid van die aarde. Die

verwysing na 'n "vars boep grond" (31) dui op 'n "soort swangerskap" (Brink 19776:48) wat aansluit by die westerkaai-verwysing.

Waar die verhaal die intensiteit van die lewe belig, word dit in die slotsin opnuut geaksentueer in die beeld van die duiwe wat op haar graf "rinkink" (31). Hierin is die suggestie opgesluit van lawaai maak, speel en paar - dié aktiwiteite wat vir tant Nonnie lewe beteken het.

2.28 SINTESE

Die verwikkeldheid van die teks ontvou in die hegte struktuur wat die verhaal openbaar. Hierin word 'n wye verskeidenheid van kodes aangetref wat verganklikheid sinjaleer en sodoende bydra tot die ontwikkeling en verwikkeling van die konsep.

3. KODES IN 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE

Die kodes wat hierbo uitgewys is in die bespreking van die titelverhaal word nou oorsigtelik binne bundelverband beskou om aan te toon dat die begrip verganklikheid die bundel as geheel kenmerk. Die kodes is as volg:

- ouderdom en veroudering
- jeug/ouderdom
- aftakeling
- sterf
- eensaamheid
- verlore liefde

- pyn en verlange
- inkyk en sien
- tyd.

3.1 OUDERDOM EN VEROUDERING AS KODE

In "'n Boer sê tot siens" word die boer uitgebeeld as 'n ou man: "nou lyk ek my ouderdom: een-en-sewentig" (11). Hy merk tereg op dat hy besig is om oud te word wanneer hy sy oë met die van sy seun vergelyk: "En tog het ons dieselfde oë. Dieselfde bruin. Net myne raak nou sleg verbleik" (12).

In "Miss Hannah lui die klokkie" word George ook as ou man uitgebeeld (sewentig). Iemand (soos tant Nonnie en die boer) wat op sy manier voluit geleef het. Ou miss Hannah aan die ander kant word uitgebeeld as vier-en-sewentigjarige en sy wil haar ware ouderdom nie bekend maak nie, waardeur die pynlikheid van veroudering bevestig word.

Miss Hannah was in haar veroudering vasgevang en wou dit nie aanvaar nie. George se koms en sy inwoning by haar aan huis het meebring dat sy 'n pretensiespel kon speel en so 'n illusiebestaan voer: "Maar met die twee so bymekaar, het die mense opnuut oor Miss Hannah se ouderdom beginne gis. Sy was tog ouer as hy, nie waar nie? Nou, as hy sewentig is, kan sy so vier-en-sewentig wees. Dit was dus belangrik dat ou George jonk moes lyk. Sy ouderdom sou ook hare bepaal. Ou George is verskuif na ses-en-sestig" (64).

In "Die terras" word verwys na die twee jeuggeliefdes wat in Oos-Londen herontmoet. Die vrou is intens bewus daarvan dat haar jeugminnaar kan sien dat sy oud geword het: "Jy sien die verdikking onder my ken. My lagplooitjies, merk jy, het verdiep tot grynsvoue" (37).

Uit bogenoemde blyk dit duidelik dat veroudering grotesk en pynigend kan weens. Daarby is dit ook degraderend en word die mens se kwesbaarheid en weerloosheid vooropgestel.

3.2 DIE SPANNING JEUG-OUERDOM AS KODE

Die spanning tussen jeug en ouderdom is 'n opvallende gegewe in die oeuvre van Aucamp en word in BRUIDSBED vernuftig verwoord.

Die boer ("'n Boer sê tot siens") verwys na sy dertigjarige seun as iemand wat nog jonk is: "En dertig is nog baie jonk" (13). Hierdeur word die kontras tussen oud en jonk belig en word 'n perspektief van melancholie geskep wat uitgebou word in die boer se verlange om soos 'n kind in die reën te gaan speel: "Ek wens ek was 'n knaap. Ek sou my klere afgooi en gaan bokspring in die reën! Ek mag dit nie meer doen nie" (17). Hiermee kom sy volwaardige mens wees na vore asook die besef dat hy oud en afgeleef is en dat hy nooit weer jonk kan wees nie.

In "Die terras" word daar reminisserend gedink aan die jeug en wat dit alles beteken. Die vrou op die terras vergeef die

kelner sy ongeskiktheid en maak dit af met: "Jou jonkheid het jou vrygepleit" (35). Vanuit hierdie oogpunt dink die vrou terug aan haar eie jeugjare en besef dat dit "'n skat bo alle skatte" (36) was, waaroor sy nou nie meer beskik nie. Juis dié ontsettende besef skep by haar 'n diep melancholie wat haar belewing van verganklikheid realiseer en tot gevolg het dat sy haar werklikheid intenser beleef.

In "Ek groet jou, Bertien" word na Bertien se eerste liefdeservaring verwys en die manier waarop sy die teleurstelling te bowe gekom het. Daar word eksplisiet verwys na die verskil in belewing tussen die jeug en ouer mense, waardeur aangetoon word dat die jeug weerbaar is en hul situasie kan hanteer terwyl die ou mense dit nie meer kan doen nie: "Die jeug peuter nie so lank aan hul teleurstellings soos ouer mense nie, dis waar: hul verwerk dié dinge met drif" (53).

In "Armed vision" word die ironiese gedagte belig dat geen bril die verteller se jeug sou bevestig sodat sy illusie 'n werklikheid kan word nie: "Ek het gedink ek sou jonk lyk sonder bril. My jeug terugkry met één slag. Ek het nie" (86).

Die jeugbeeld word uitgebou tot 'n elegiese gegewe. Hier staan die man (verteller-skrywer) sonder sy bril, hy voel "kaal" (84) en die lig hinder hom: "'n element wat die vel soos spelde prik" (84). Sy gevoel gryp terug na sy "kindertyd" (84). Nou kan hy dit nie meer soos 'n kind

waarneem nie, want sy visie is "effens verwring" (84). Die verwronge visie dui op sy volwassenheid, sy grootmenslewe wat so anders is as dié van die kind en beklemtoon sodoende sy onvermoë om die dinge van kind wees terug te kry. De Vries verwys daarna as volg: "Die 'kaal gevoel', die 'vreemde lig... wat meer is as 'n lig', is terselfdertyd: '... om terug te keer in die wêreld, van jou kindertyd, maar as vreemdeling, 'n ongenooide gas. Terugkeer is nooit heeltemal moontlik nie'" (De Vries 1983:86).

Die spanning tussen jeug en ouderdom is 'n uitvloeisel van die tydsbeleving. Die fokus word gerig op vergetelheid, onuitgesproke behoeftes en intense afhanklikheid.

3.3 AFTAKELING AS KODE

Aftakeling is die gevolg van veroudering en dui in die eerste plek op die fisieke, maar sluit ook ander aspekte soos die materiële en die geestelike in. Die verhaal "Die laaste straat" (Elize Muller) in BOLDER (Aucamp 1973:63) is 'n sprekende voorbeeld met die verwysing na die verval wat mevrou Van Riet se totale werklikheid (wêreld) bedreig.

In "'n Boer sê tot siens" is die boer midde 'n sfeer van aftakeling geplaas. Die verhaal begin met suggesties van siekte. Die suggesties word gekonkretiseer in die verwysing na 'n hospitaalbesoek; "Dis tog nie te veel gevra nie - om die paar dae voor ek hospitaal toe gaan, baas van my plaas te

bly" (12), en word versterk met die verwysing na die operasie wat hy moet ondergaan.

Sy aftakeling, operasie en moegheid bring spanning mee en lei tot 'n hunkering: "Niks is duidelik nie. Dalk oor ek héél wil bly, aan myself wil behoort" (12). Hy beskou sy siekte en die gevolg daarvan as degraderend. Aftakeling deur siekte maak hom nie net weerloos nie, maar "ontmens" hom, stroop hom van sy mens wees. Die aspek word versterk deur ene tant Bet aan te haal: "'n Mens moet baie dinge te wagte wees - oor jy 'n mens is" (17). Omdat hy so aards is, kon hy sy aftakeling, veroudering en die naderende dood aanvaar, want hy het letterlik ná aan die aarde geleef.

Die vrou in "Die terras" word ook beskryf as oud en afgetakel. Wat wel belangrik is, is dat sy poog om haar veroudering te verbloem, al weet sy ander sien dit raak: "En dat ek my hare kleur, moes jy summier geweet het" (37). Hierdeur projekteer sy net soos die man met sy "slim kunstande" (37) 'n vals beeld en probeer so haar aftakeling wegsteek. Die ideëspel eindig in 'n ontredderde situasie waar beide ontbloot voor mekaar staan en besef dat hulle fisiek "geslyt" (38) is (wat dui op impotensie) en dus nie by mekaar kan uitkom nie.

Die gevolg van veroudering is aan die een kant 'n begeerte na die volledigheid van mens wees soos dit vroeër was, en aan die ander kant is dit die verlies aan vrugbaarheid.

3.4 STERF AS KODE

In "'n Boer sê tot siens" dink die boer terug aan sy moeder wat tydens die griep van 1918 op die ouderdom van "twee-drie-en-twintig" (11) oorlede is. Hy verwys ook na tant Bet wat sterwend is. Die verwysings is nie slegs deel van die inkleding nie, maar aksentueer sy doodsbelewing. Dit is as gevolg van sy fisieke onvermoë, sy siektetoestand en die verzet wat hy daarteen het, dog hy aanvaar op die ou end die dood: "Vrou, kinders, kom kyk: ek lág. Ná baie maande lag ek weer. Kom groet my nou, geliefdes!" (17). In die slot word daar teruggereik na die verhaaltitel en word die verhaal 'n groetprotes waardeur die boer hom stelselmatig begin los maak van sy wêreld, sy gesin en homself. Eers nadat hy die implikasies van sy dood verwerk het, is hy gereed, en kan sy gesin hom kom groet.

In "Die terras" word verwys na die jeugminnaar se afgestorwe vrou: "En nou, na dertig jaar, is Elvira dood" (36). Die verwysing belig die ewewig tussen lewe en dood.

Die verhaal oor Miss Hannah en George dui nie net die algemeenheid van die dood aan nie ("Miss Hannah en ou George is dood", 61), maar toon ook aan dat die dood 'n realiteit is wat mens wees bedreig. Die verwysing na George se afsterwe en sy genotvolle lewe word uitgebeeld as 'n vlietende moment: "Verby was sy lewe; verbygeskiet en soos 'n nagwaak" (65).

Variante van die kode is aanwesig in "Op 'n Dinsdag as dit reën" en "Die dassie". Die jong vrou wou 'n aborsie laat uitvoer om daardeur haar geliefde te behou: "Maar as ek bedags by die winkel is, voel ek hoe my bene swel en dan dink ek: nou moet ek dadelik plan maak. Niemand kan nog sien nie. Ek sal vakansie vat en daarvan ontslae raak" (58). Toe hy dit uitvind, rand hy haar uit woede aan en dit lei tot 'n miskraam: "Weet jy, darling, my lyf wou die kind nie hê nie, daarom het hy afgekom" (60). Hier word lewe en dood so vervleg dat 'n sfeer van fisieke en psigiese leweloosheid ontstaan.

In "Die dassie" maak die seuns 'n dassie ('n simbool van lewe) dood. Vir Wimpie word lewe en dood totaal verstrengel, want hier maak hy kennis met nuwe lewe, want die dassie was dragtig en vorm sodoende 'n parallel met sy swanger moeder. Die kernegegewe lê in sy reaksie die aand aan etenstafel: "'Ek... ek kan nie eet nie,' sê hy skielik huilerig, 'ek gril van vleis!'" (23). Die verwysing na "vleis" word meerduidend en dui op sy konfrontasie met die lewe. Vir die eerste keer word hy bewus daarvan dat sy wêreld gekenmerk word deur lewe, en in dié lewe is die dood ingebed.

Dié kode plaas die klem op die vlugtigheid en broosheid van die lewe asook die mens se bydrae tot die uitroei van lewe in die sin dat die mens 'n bontgenoot word van die slopende tyd.

3.5 EENSAAMHEID AS KODE

In "'n Boer se tot siens" besin die boer oor wat daar tussen hom en sy vrou sedert sy siekte gekom het. Hy veralgemeen dit deur te sê: "Daar's altyd skeiding tussen mens en mens. Soms net 'n vlies. 'n Vlies is darem nie glas nie. 'n Vlies sluit nie heeltemal af nie" (13). Hier is dit duidelik dat daar verwys word na die mens as enkeling, en word die klem geplaas op die eensaamheid wat die dood meebring (asook die besef dat die mens dit in volslae eensaamheid betree).

Die vrou in "Die terras" wil "alleen wees" (36) om na te dink oor al die alleenjare wat sy sonder haar jeugminnaar deurgebring het. Haar eensaamheid word versterk deur haar ongetroude status en haar intense verlange om haar verlore jeug terug te kry.

Miss Hannah ("Miss Hannah lui die klokkie") is 'n oujongnoui wat in weelde en gemak lewe en na George se dood besef sy dat haar lewe sinloos is. In 'n oomblik van totale swakheid openbaar sy haar innerlike ook met haar optrede:

"En een aand, toe sit sy aan die tafel. Skielik, gryp sy die klokkie en lui dit. Klarie kom verskrik binne. Haar mus sit skeef soos sy teen die deur gestamp het. 'Niks nie, Klarie,' fluister ek. 'Maak toe die deur.' Die klokkie het uit miss Hannah se hande geval en om en om gerol op die damas. Sy het met haar kop op die tafel geleë en gehuil. Sy wat nooit daaraan geglo het om jou

grimering te bederf nie. 'Hoekom kom hy nie?' het sy gekreun" (66).

Die kode belig die eensaamheid van die dood, isolasie en die verlange na die onmoontlike wat nie agterhaal kan word nie.

3.6 VERLORE LIEFDE AS KODE

Die kode werk deur die hele bundel en dra by tot bundeleenheid. Afdeling 1 eindig met tant Nonnie en haar vele liefdes, in afdeling 2 word dit verder uitgebou in al die verhale. Afdeling 3 rond die kode af met die triomfantelike optrede van Anna-Maria in "Deur 'n spieël in 'n raaisel".

Die enigste verhaal waar liefde verband hou met verganklikheid is "Die terras". Hier is 'n vrou wat terugdink aan die jeuggeliefde wat sy verloor het. Na baie jare ("dertig jaar", 36) ontmoet hulle mekaar weer en kom hulle tot die besef dat dit te laat is om enigsins weer by mekaar uit te kom en vir mekaar lief te wees. Albei het oud geword en is nou "tweedehands" (38), want fisiek kan hulle nie aan mekaar gee wat in hul jeug wel moontlik was nie.

"'As ek één dwase wens kon wens, dan sou dit dit wees: my lyf van dertig jaar gelede. Ek... kom so tweedehands na jou. Ons moes jonk gewees het vir mekaar...'

Jy het my op 'n snaakse manier probeer troos. Jy het jou been opgetrek en my hand na jou kuit gelei: 'Voel,' het

jy gesê, 'soos 'n boomwurm.' Hoe kon ek sê dat ek dit die oggend al gesien het? Hoe kon ek sê dat dit nie troos nie? Ons het langs mekaar gelê. Niks om 'n aanslag op die stilte te maak nie. Geen horlosie wat slaan nie. Nie 'n hond wat blaf nie.

Toe sê jy één ding:

'Geslyt.'

En jou stilte was erger as die ergste huil" (38).

Dit is duidelik dat beide oud geword het en nou fisies afgetakel is. Verder is daar ook die besef dat liefde en jeug saam hoort. Waar hulle nou wil probeer om vir mekaar lief te wees, is dit te laat. Ouderdom bring afstroping en aftakeling mee wat die mens nie kan beheer nie, en nog erger, dit laat die mens soekend bly na menslike nabyheid en kameraadskap.

Slegs die jeug beskik nog oor 'n soetheid, want ouderdom en veroudering word gekenmerk deur 'n smaakverswakking en dit is ook die geval met die twee geliefdes. Hulle het hul "soetheid" verloor en staan nou onvrugbaar en sonder enige seksuele bekoring teenoor mekaar.

3.7 PYN EN VERLANGE AS KODE

BRUIDSBED word gekenmerk deur kontraste en teenstellings. Een van die mees betekenisvolle is die kode van pyn en verlange. Waar DIE HARTSEERWALS menslike deemoed in sy volheid belig het, word 'n klemverskuiwing in BRUIDSBED aangetref. Pyn (of

in dié geval hartseer) word voortdurend in verband gebring met 'n bepaalde verlange na gebeure of situasies wat onherroeplik verby is (dit sluit aan by die tydsdimensie).

In "'n Boer sê tot siens" verwys die boer na homself as "'n bietjie hartseer" (13) en "bitter" (13). Hy wil hierdeur sy fisieke pyn en geestelike nood aksentueer. Dit is vir hom moeilik om te aanvaar dat 'n man wat vyftig jaar lank "gelééf" (11) het, nou sy bekende en enigste wêreld moet groet. In die afskeidsfase is daar die verlange om weer soos 'n jong seun in die reën te kan baljaar - maar dan besef hy dat dit nie moontlik is nie. Hy berus in sy lot (wat ook 'n vorm van soeke is in die sin dat dit nie agterhaalbaar is nie) en dank die Here vir die reën asook vir 'n vrugbare lewe wat hom gegun is.

In "Die terras" het die man en vrou mekaar reeds as jong geliefdes "verpas" (35) en sy verwys na haar lewe (wat 'n tydperk van dertig jaar oorspan het) as volg: "... ek het die lewe geniet, met klein insinkings hier en daar. Dood, siekte en teleurstelling en so aan. Maar eintlik het ek die lewe geniet. Net af en toe na jou verlang" (36). Oppervlakkig skep die beskouing oënskynlike geluk. Vae omskrywings soos "en so aan" en haar persoonlike oortuiging dat sy die lewe wel geniet het ("maar eintlik ...", 36), laat suggesties van pyn en verlange. Hiermee aksentueer sy eerder haar kwesbaarheid en verdriet as haar sogenaamde "vól" lewe.

Deur eerder na die verpaste jeugjare van jonkheid (wat eenmaal hare was) te verlang as na hom, is 'n verdere verbloeming van haar pyn en haar onvervulde lewe. Sy is besig om met woorde haar gevoel en hunkering (soeke) so te verbloem dat dit amper oortuigend is, dog sy bly die een wat op die skemer terras sit om in "die ont-nugtering van alkohol 'ontsettend nugter' te probeer wees" (Brink 1976:46). Die ironiese uitbeelding word 'n akute aksentuering van menslike seer en in die irrasionele sfeer wat deur die alkohol geskep word, kan sy deurbreek en haar lewe aanskou sonder enige belewing van pyn.

In "Op 'n Dinsdag as dit reën" word die meisie se geestelike seer verantwoord deur die momentele geluk wat sy ervaar het. Hy verlaat haar en al wat sy oorhou, buiten 'n ou skeerlemmetjie, is 'n intense pynbelewing:

"... en ek bly agter met die pyne..." (54).

"... dit was hel. Is nog hel. Elke dag is hel" (54).

Hier word nie net 'n enkele pyn belig nie, maar wel 'n totale pynbelewing wat karakter, ruimte en tyd insluit. Die hunkering kom na vore in haar wag en haar bruid wees vir hom. Dit is ironies dat sy 'n bruid wil wees - die goedkoop meisie wat nie meer 'n maagd is nie en tevrede is met optel-liefde.

In "Miss Hannah lui die klokkie" is haar belewing van pyn vervat in die besef dat sy haar lewe verkwis het en dat sy nie weer so 'n gulde kans gegun sal word nie.

3.8 INKYK EN SIEN AS KODE

Die kode onthul verdere aspekte van mens wees. Dit belig die mens se geestelike seer en sy pogings om te verhoed dat ander dit raaksien. Brink beskryf die kyk- en sienaspek as "situasies van aanpassing" (Brink 1976:47). Cloete stel dit as volg: "Omdat sien pyn is, wil ons nie goed sien nie" (1970:43).

Sien en kyk, "die skouspelagtige, die ooglike" (Cloete 1970:44), word die grootste gemene deler in BRUIDSBED. In "'n Boer sê tot siens" sê die boer dat hy nie "die inkyk" (12) van ander kan verdra nie. Hy vind dit ontstellend dat almal voortdurend na hom kyk: "Soos hulle vir my kyk. Oë. Al die pare oë" (13). Die kykbeeld word verder beklemtoon deur die verwysing na sy vrou: "Maar die vrou: sy is die Groot Oog" (12) (hier word 'n suggestie gelaat van die alsiende oog soos in "Portret"). Die gevolg daarvan is 'n vorm van vertoon wat hom nie aanstaan nie: "Ek kan nie vertoon verdra nie. Ook nie van gevoel nie" (13). Die beelde word aanduidings dat die boer nie sy gevoel wil wys nie, want daardeur gaan sy menslikheid ontbloot word en sy weerloosheid sigbaar wees.

Die vrou in "Die terras" mymer oor haar verlore jeug en liefde en stel dit duidelik dat sy verkies om gereserveerd te lewe:

"Moet nie eens probeer nie: ek laat niemand inkyk by my grys tristesse nie" (35). Soos die boer wil ook sy nie haar gevoelens wys nie: "Ek het lank gewerk om dit so te verfyn" (35). Die vrou openbaar 'n eienaardigheid in die sin dat sy slegs glo in die sintuiglike belewing van die werklikheid of soos sy dit stel: "Wat jy kan sien en hoor en ruik en voel - dis werklikheid" (35).

Die aspek word verder uitgebou in haar ontmoeting met die jeugminnaar, waar hulle mekaar in hul naakte mens wees aanskou:

"Terwyl jy praat, kyk ek na jou. Jy't kunstande..." (37).

"Jy kyk na my. Jy sien die verdikking onder my ken..." (37).

Al is die inkyk by mekaar slegs op die uiterlike gerig, word dit 'n sublieme verwoording van hul geestelike aftakeling wat hulle vir mekaar probeer wegsteek.

Die oog- en kykbeelde word in "Armed vision" 'n simboliese verdigting wat uitreik na mens wees en die skrywerskap. Hier word die klem geplaas op die menslike aspek van pyn en weerloosheid wat die man fisies aftakel en dus sy verganklike aard daardeur beklemtoon.

Die dokter se gekyk in die skrywer se oog word sintuiglik beleef deurdat hy die dokter se kyk "voel" (83). Kyk of in die geval inkyk, is pynlik; iets wat verduur moet word.

Gelukkig is daar die troos dat dit "nie seer" (84) is nie, maar slegs gevoelig.

Die verhaal word 'n spel tussen waarneem en waargeneem binne 'n sfeer wat totaal tentatief voorkom. Die man sien slegs "by benadering" (83). Sy visualisering is "effens verwring" (84) en "niks bly in fokus nie" (87). Hier word die suggestie gelaat dat kyk voortdurend verander. Die intensiteit van die visie hang dus af van die mens se gemoedstoestand.

Hy bly bewus van die nuwe manier van sien en is selfs bang om na homself in 'n spieël te kyk. Sy reaksie daarop is beduidend: "Ek kyk na 'n spieël wat teen die muur hang; kyk vinnig daarna, maar nie in die spieël nie" (84). Sy reaksie toon duidelik dat hy bang is om na homself te kyk, miskien sien hy te veel. 'n Tweede keer kyk hy en dié keer is dit slegs "skrams" (85). Eers nadat hy sy masker, "die groot donkerbril" (84) afgehaal het, kyk hy in die spieël. Hier word die suggestie gewek dat maskers visie verbloem of versteur. Met die verwydering van sy bril voel dit later vir hom of hy self 'n spieël word: "Oor ek vir hóm 'n spieël is " (86). Nou kan ander by hom inkyk en sy pyn en weerloosheid waarneem. Die aanskoue van die diep menslike word 'n proses van blootstelling en dit voel asof hy "kaal voor hom staan" (84). Dit is juis in die situasie vir hom moeilik om sy beeld te behou, want nou is alles omtrent hom sigbaar en word sy weerloosheid juis ontbloot. Waar hy graag ander wil

waarneem, probeer hy homself "byna angsvallig van hulle blik verberg" (Nepgen 1970:79). Dit ontbloom juis sy futiele poging om sy weerloosheid te verberg.

Die enigste oplossing om sy "weerloosheid" (89) te bowe te kom, is om sy visie te "bewapen" (88) en afstand te behou. Hy moet waarneem sonder om sy weerloosheid te ontbloom en baie belangrik, hy moet in ander se "weerloosheid inkyk" (89). Hiermee bedoel die man dat die fokus van hom na ander moet verskuif. Dit is ironies, want hy is juis besig om opnuut die fokus op hom te plaas.

3.9 TYD AS KODE

Die tydspanne in hierdie bundel behels opnuut die "kompleksiteit van die oomblik" (Brink 1976:47). Die twee aspekte van die kode - fokus op die oomblik en keertyd - word 'n mikroskopiese inkyk na "die eksploitasie van die moment" (Brink 1976:47).

Die kode openbaar 'n onderliggende spanningselement wat in die tyd as 'n teenpoolgegewe ontstaan. Elk van die verhale openbaar die spanning tussen nou en destyds; tussen dit wat is en dit wat eens was. Die spanning bring mee dat die tydspanne 'n tydbomgegewe word wat ondergang suggereer.

3.9.1 FOKUS OP DIE OOMBLIK

Die vrou in "Die terras" vertel in die voltooide

verledetydsvorm wat dui op gebeure wat afgehandel is. Daardeer ontstaan spanning wat hede, verlede, jeug en ouderdom betrek:

"'n halwe leeftyd" (35).

"'n lente verkwis en ook 'n somer" (36).

Die seisoenale beeld bou nie net die spanning uit nie, maar suggereer ook 'n naderende winterlewe. Juis in die toetrede tot die winterlewe word die tyd 'n spannende en onbetroubare gegewe:

"Hoe laat is dit? Die strandhorlosie lyk wel mooi teen die naglug, maar sy tyd is nie betroubaar nie. Sy vier gesigte verkondig vier tye" (38).

Hier word hede en verlede teenoor mekaar gestel en word die aandbeeld ("die naglug", 38; en "skielik is dit donker", 39) die realisering van alles: die tyd vir jonk wees (vir lewe) is verby. Al wat oorbly is die onvermydelike: die skokkende besef dat die nag (die dood) die uiteinde van alles is en dat enige soeke na die jeug tevergeefs is.

Die klok in "Miss Hannah lui die klokkie" word nie net 'n reglementering van die tyd nie (die gelui vir etes), maar word ten slotte die klok wat lui om Hannah se verspeelde lewe te beklemtoon: "Die klokkie het uit miss Hannah se hande geval en om en om gerol op die damas. Sy het met haar kop op die tafel gelê en gehuil" (66). Die klokkie lei Hannah tot die

skokkende selfontdekking dat sy net haarself gereglementeer het, dat haar lewe eensaam en nutteloos was. Bowendien is daar die besef dat dit VERBY is en dat sy dit nooit weer sal kan agterhaal nie.

3.9.2 KEERTYD

Hier is daar 'n spanningselement tussen hede en verlede wat kulmineer in die opheffing van die tyd (die dood).

In "'n Boer sê tot siens" dra ouderdom, siekte en droogte alles tekens van die hede, van "nou" van "vandag" (11) by tot die tydsbelewing as 'n tydbom wat enige oomblik kan afgaan en dit dui op 'n krisisbelewing wat afstuur op totale inperking. Tot dié moment aanbreek, moet die boer dit verdra; "Jy verduur net" (16), want hy is 'n mens en dit is sy gegewe lot. Die belewing word verder uitgebou in die verdonkering wat deur die reënwolke veroorsaak word. Hiermee word sy geestelike wroeging benadruk en sy naderende dood gesinjaleer. Dit is nie die feit dat hy gaan sterf wat die belewing van keertyd meebring nie, maar die druk wat daar geplaas word op die lewe wat nog in hom is en die besef dat hy vrede met homself en met God moet vind eer dit te laat is.

4. BESLUIT

Die vervlegte betekenislae wat die kodes ontsluit, word die beste saamgevat in die woorde van Aucamp self:

"Terugskouend besef ek dat ek van jongs af onvervuldheid as

lewensweg aanvaar het, maar strydig hiermee na vervulling bly soek het, en nog altyd soek. Eudora Weltly is reg: daar is maar een tema in die letterkunde, en ek wil byvoeg, in die lewe: die soektog" (Aucamp 1984:41).

Dit is juis die soeke van die mens wat verganklikheid voortdurend aksensueer en sodoende kom die komplekse begrip van verganklikheid tot stand in dié bundel, soos in sy voorgangers en opvolgers.

HOOFSTUK 5: SINTESE

Etienne Leroux sê die volgende oor die mens en sy aardse kortstondigheid:

"In my vyftigerjare moes ek die tol betaal: die afstootlikheid, die grofheid, die aaklige werklikheid wat ek alleen met satire en ironie kon verbloem. Hier spook die bose geeste, die wanorde, die aaklige realiteit van die wêreld waaraan ek nie kon ontsnap nie. Ek het die dissipline en vorm gevind - maar ek leef in ballingskap, 'n prisoner van my aardse kennis ..." (1987:47).

Met dié woorde word die wese van die kodes in Aucamp se tekste saamgevat, naamlik die mens se bewussyn en belewing van die verganklikheid. Dit het tot gevolg dat die mens homself sien as 'n "prisoner" van sy aardse bestaan en dat die dood 'n verlossing is om hom van sy gebondenheid te bevry.

Die ontleding van die kernverhale in die drie bundels het aan die lig gebring dat elke verhaal (asook die bundels as gehele) kodes aankondig wat 'n verskeidenheid sake benoem en beteken.

Barthes se vyf kodes vorm die semiotiese grondslag waardeur verskeie kodes opgeroep word om 'n hele weefsel in die verhale tot stand te bring.

Die konnotatiewe funksies van die kodes word in die bundels soms op dieselfde manier, en soms heel verskillend betrek. Wat wel opval, is dat die benoemde kodes daartoe bydra dat 'n

komplekse kodesstruktuur ontstaan wat op sy beurt weer die begrip verganklikheid kwalifiseer, intensiveer en aksentueer.

Die sentrale kodes wat vanuit verskillende oogpunte belig word, is die van veroudering, aftakeling en dood. Die kodes herinner aan Martialis se Epigrammata en spesifiek aan die een van die ou vrou:

"Quod querulum spirat, quod acerbum Naevia tussit,
 inque tuos mittit sputa subinde sinus,
 iam te rem factam, Bithynice, credis habere?
 Erras: blanditue Naevia, non moritur" (Radice 1973:36).

Dié epigram beklemtoon menslike verval en daarmee saam die mens se soeke na medemenslikheid en nabyheid. Dit is presies wat die karakters in die Aucamp-verhale kenmerk. Dit is die tipe mens waarna Breyten Breytenbach verwys in "'n Brief van hul vakansie" in DIE YSTERKOEI MOET SWEET:

"My ooms sterf soos kapok in die son
 hartaanval beroerte kanker en tering
 en my pa word stiller en meer verskriklik
 van dop tot dop" (1974 (4):29).

Hiermee word die karakters se broosheid, hul tydelikheid en hul intense soeke na dié dinge wat die lewe sin gee, soos vrugbaarheid, jeug, vitaliteit en kameraadskap onder die loep geneem.

Binne 'n tyd-ruimtelike dimensie word die karakter(s) se hele

lewe onder druk geplaas en is hy dus intens bewus van sy verganklikheid. Wat die belewing soveel erger maak, is die geestelike belewing daarvan. Hier speel 'n aantal kodes 'n beduidende rol, veral: hartseer, leegheid, kyk en sien, frustrasie en eensaamheid. Daar kan dus tereg gesê word dat die belewing van die verganklikheid 'n komplekse belewing is.

Die spil waarom al dié kodes gesentreer is, is die tydskodes. Die stolling van die moment en die druk voor voltooiing is 'n element van spanning en openbaar 'n geladenheid wat die karakter se totale eksistensie beïnvloed.

Die belewing van tyd is soos die verteller se verwysing na herfs in die verhaal "Die park na die val van die blare", van Karel Schoeman, waar hy sê:

"Die herfs kom altyd as dreigement: die ligte karteling aan die rand van 'n blaar, die koelheid in die lug en die vergang van die blomme" (Aucamp 1973:104).

Die verganklikheid is ook 'n onthuller wat die maskers waaragter die mens skuil, afruk. Dit bring mee dat die mens in sy totale eenvoud en weerloosheid voorgestel word as soekende, na homself, en die sin van sy aardse bestaan.

Die begrip verganklikheid toon in die drie bundels 'n bepaalde progressie asook 'n verdigting om die verhaalkern. Daar kan dus tereg gesê word dat dié begrip wel 'n komplekse kodesstruktuur openbaar waardeur die mens se tydelikheid op

aarde opnuut bevestig word asook sy soeke na bestendigheid,
sekuriteit en berusting.

"Mentiris iuvenem tinctis, Laetine, capillis,

tam subito corvus, qui mode cycnus eras.

non omnes fallis; te Proserpina canum:

personam capiti detrahet illa tuo (Radice 1973:58).

BIBLIOGRAFIE

- AUCAMP, Hennie 1969: "Belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar"
STANDPUNTE. 23:1.
- 1970 (1): 'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE. Tafelberg,
Kaapstad.
 - 1972: HONGERBLOM. Tafelberg, Kaapstad.
 - 1973 (3): SPITSUUR. John Malherbe Edms Bpk, Kaapstad.
 - 1973: WOLWEDANS 'N SOORT REVUE. Tafelberg, Kaapstad.
 - (samesteller) 1973: BOLDER. Tafelberg, Kaapstad.
 - 1976 (9): DIE HARTSEERWALS. Perskor, Johannesburg.
 - 1978: KORT VOOR LANK. Tafelberg, Kaapstad.
 - 1986: "Camoos en bowenal Possoa" DE KAT. Julie.
 - 1986: DIE BLOTE STORIE. Tafelberg, Kaapstad.
 - 1987: "Twee meisies en 'n grammafoon: die skryfproses,
geïllustreer aan die hand van twee verhale: 'Die
hartseerwals' en 'Plaisir d'amour'" KLASGIDS. Mei.
- BAILY, R.W. (editor) 1980: THE SIGN SEMIOTICS AROUND THE
WORLD. Michigan Slavic Publications, Michigan.
- BAL, Mieke 1978: DE THEORIE VAN VERTELLEN EN VERHALEN. Dick
Coutinho, Muiderberg.

- BARNARD, Chris 1968: "Aucamp-bundel is goed geskryf" DIE BEELD. 25 Februarie.
- BARTHES, Roland 1968: ELEMENTS OF SEMIOLOGY. Hill and Wang, New York.
- 1974: S/Z. Hill and Wang, New York.
- BATES, H.E. 1945: THE MODERN SHORT STORY. Nelson and Sons, New York.
- BEHRENS, Louise 1965: "Oor boeke en lesers" DIE BONDGENOOT. 10.9.
- 1968: "Aucamp gaan nog 'n merk op ons taalgebruik nalaat" DIE VADERLAND. 12 Januarie.
- BEUKES, G.J.; LATEGAN, F.V. 1959: SKRYWERS EN RIGTINGS. J.L. van Schaik, Pretoria.
- BLOK, W. 1960: VERHAAL EN LEZER. Wolters, Groningen.
- BOOTH, Wayne C. 1961: THE RHETORIC OF FICTION. University of Chicago Press, Chicago.
- BOTHA, Elize 1966 (4): HANDLEIDING BY DIE STUDIE VAN DIE LETTERKUNDE. Nasou, Kaapstad.
- 1978: "Die Afrikaanse letterkunde vandag" STANDPUNTE. 31:1.
- (samesteller) 1979: IN EEN KRAAL. Tafelberg, Kaapstad.

- BOTHA, E.; SNYMAN, W.J. 1979: HOOGTEPUNTE, Reuse-blokboeke RB
4. Academica, Pretoria.
- BOUWER, Alba 1970: "Twee boeke: Anders en tog eenders" SARIE
MARAIS. 21 Oktober.
- BOUWER, Stephan (Boekaniër) 1970: "Bibliofile" DIE STAATSAMP-
TENAAR. L:7.
- BREYTENBACH, Breyten 1974 (4): DIE YSTERKOEI MOET SWEET.
Perskor, Johannesburg.
- BRINK, André P. 1967: ASPEKTE VAN DIE NUWE PROSA. Academica,
Kaapstad.
- 1976: VOORLOPIGE RAPPORT. Human en Rousseau, Kaapstad.
 - 1987: VERTELKUNDE. Academica, Pretoria.
- BUCHLER, Justus 1955: PHILOSOPHICAL WRITINGS OF PEIRCE. Dover
Publications, New York.
- CLOETE, T.T. 1970: "Oor boeke" STANDPUNTE. 24.2.
- (red) 1980: DIE AFRIKAANSE LITERATUUR SEDERT SESTIG.
Nasou, Goodwood.
 - (e.a.) 1985: GIDS BY DIE LITERATUURSTUDIE. HAUM, Pretoria.
- COETZEE, A.J. 1970: "'N BRUIDSBED VIR TANT NONNIE" DIE BEELD.
14 Junie.

- 1972: "DIE HARTSEERWALS van Hennie Aucamp is 'n treffer" DIE NATALLER. 15 September.
 - 1972: "DIE HARTSEERWALS is 'n welkome herdruk" DIE VADERLAND. 28 Julie.
- CUDDON, J.A. 1979: A DICTIONARY OF LITERARY TERMS. Penguin Books, London.
- CULLER, Jonathan 1977 (reprint): STRUCTURALIST POETICS. Routledge and Kegan, London.
- DE JONG, Marianne 1983: "Die blootgestelde leser: Wolfgang Iser se model van die interaksie tussen teks en leser - I" STANDPUNTE. April. 36:2.
- 1983: "Die blootgestelde leser: Wolfgang Iser se model van interaksie tussen teks en leser - II" STANDPUNTE. Junie. 36:3.
- DE SAUSSURE, Ferdinand 1966: KURSUS IN ALGEMENE TAALKUNDE. J.L. van Schaik, Pretoria.
- DE VRIES, Abraham H. 1983: KORTOM, 'N GIDS BY DIE AFRIKAANSE KORTVERHAALBOEK. Academica, Pretoria.
- DE VRIES, Ad 1984: DICTIONARY OF SYMBOLS AND IMAGERY. North Holland Publishing Co, Amsterdam.
- DIE BYBEL (Nuwe vertaling) 1983. Bybelgenootskap van Suid-Afrika, Kaapstad.

DU TOIT, P.A. 1974: 'N ONDERSOEK NA AFRIKAANSE BESKOUINGS OOR DIE KORTVERHAAL MET BESONDERE VERWYSING NA ENKELE NUWER AFRIKAANSE VERHALE (Ongepubliseerde MA-verhandeling). Universiteit Rhodes, Grahamstad.

EAGLETON, Terry 1983: LITERARY THEORY. Basil Blackwell Publisher, Oxford.

ECO, Umberto 1976: A THEORY OF SEMIOTICS. Indiana University Press, Bloomington.

FORSTER, E.M. 1963 (1927): ASPECTS OF THE NOVEL. Penguin, Harmondsworth.

FOWLER, F.G.; FOWLER H.W. 1974: THE CONCISE OXFORD DICTIONARY. Oxford University Press, London.

FRYE, Northrop 1957: ANATOMY OF CRITICISM. Princetown University Press, Princetown.

GENETTE, Gérard 1972: NARRATIVE DISCOURSE. Basil Blackwell, Oxford.

- 1978: TIJDASPECTEN IN DE ROMAN. VOLGORDE, DUUR, HERHALING. Brugge, Orión.

- 1982: FIGURES OF LITERARY DISCOURSE. Columbia University Press, New York.

GESPREKKE MET SKRYWERS I 1971. Tafelberg, Kaapstad.

- GROBLER, Hilda 1979: "Die kortverhaal en HALFEEU" KLASGIDS.
Februarie.
- GROVÉ, A.P. (red) 1969: "Inleiding en aantekeninge" TREKVOËLS.
Voortrekkerpers, Johannesburg.
- (red) 1974: IN EN OM DIE LETTERKUNDE. HAUM, Pretoria.
- HÄNDEL: THE MESSIAH. A Declon Recording, London.
- HANKS, Patrick (editor) 1979: COLLINS DICTIONARY OF THE
ENGLISH LANGUAGE. Collins, London.
- HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul 1935: THE COLLECTED PAPERS OF
C.S. PEIRCE. Harvard University Press, Cambridge.
- HAWKES, Terence 1977: STRUCTURALISM AND SEMIOTICS. Methuen,
London.
- HENRY, O. 1906: THE FOUR MILLION. Hodder and Stoughton,
London.
- HERVEY, Sádor 1982: SEMIOTIC PERSPECTIVES. Allen and Unwin,
Boston.
- HIGDON, David Leon 1977: TIME AND ENGLISH FICTION.
Macmillan, London.
- HILLIS, J. Miller 1971: ASPECTS OF NARRATIVE. Columbia
University Press, New York.

- HJELMSLEV, Louis 1968: DIE SPRACHE. wissenschaftliche Bucher-
sellschaft, Darmstadt.
- HOLLOWAY, John 1975: NARRATIVE AND STRUCTURE. Cambridge
University Press, London.
- INGARDEN, Roman 1973: THE LITERARY WORK OF ART| AN INVESTIGA-
TION ON THE BORDERLINE OF ANTHOLOGY, LOGIC AND THEORY OF
LITERATURE. Northwestern University Press, Evanston.
- ISER, Wolfgang 1975: THE IMPLIED READER. Johns Hopkins
University Press, Baltimore/London.
- JAKOBSON, Roman 1971: SELECTED WRITINGS II. Mouton, The
Hague.
- JEFFERSON, Ann; ROBEY, David (editors) 1982: MODERN LITERARY
THEORY| A COMPARATIVE INTRODUCTION. Batsford Academic and
Educational, London.
- JOOSTE, G.A. 1984: "DIE HARTSEERWALS (Hennie Aucamp)" TYDSKRIF
VIR LETTERKUNDE. 22:4.
- JOUBERT, Elsa 1968: "Boekbespreking" SARIE MARAIS. 17 Julie.
- KANNEMEYER, J.C. 1983: GESKIEDENIS VAN DIE AFRIKAANSE
LITERATUUR, Band II. Academica, Pretoria.
- KAYSER, Wolfgang 1948: DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK.
Franke/Verlag, Bern.

- LAMPRECHT, Chris 1968: "Wat lees ons?" TAALGENOOT. 37:11;4
Oktober.
- LEROUX, Etienne 1987: "My dans met God" INSIG. Augustus.
- LINDENBERG, Ernst 1965: ONSYDIGE TOETS. Academica, Pretoria.
- (red) 1980: INLEIDING TOT DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE.
Academica, Pretoria.
- LOUW, George 1968: "Oor boeke" DIE HUISGENOOT. 19 April.
- LOUW, W.E.G. 1965: "Knap en gevoelige realisme" DIE BURGER.
7 Mei.
- MAATJE, Frank C. 1977: LITERATUURWETENSCHAP. Oosthoek,
Utrecht.
- NEPGEN, Rosa 1970: "Oor boeke" DIE HUISGENOOT. 4 September.
- NEWTON, Ernst (arranger) 1928: THE COMMUNITY SING-SONG BOOK.
Keith Rowse and Co. Ltd, London.
- NIENABER-LUITINGH, M.; NIENABER, C.J.M. 1971: WOORDKUNS. J.L.
van Schaik, Pretoria.
- NIJHOFF, Martinus 1976: DE WANDELAAR. Bert Bakker, Amsterdam.
- O'CONNER, Frank 1965: THE LONELY VOICE. Macmillan, London.
- ODENDAL, F.F. (red) 1979: VERKLARENDE HANDWOORDEBOEK VAN DIE
AFRIKAANSE TAAL. Perskor, Johannesburg.

- OPPERMAN, D.J. (samesteller) 1978 (7): GROOT VERSEBOEK.
Tafelberg, Kaapstad.
- POLLEY, J. (red) 1973: DIE SESTIGERS. Human en Rousseau,
Kaapstad.
- PRINCE, Gerald 1982: NARRATOLOGY. THE FORM AND FUNCTION OF
NARRATIVE. Mouton, Berlin.
- PRINS, M.J. 1982: "Die masker en sy manifestasies in die prosa
van Hennie Aucamp" TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE. 20:2.
- PROPP, Vladimir 1968: THE MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE.
University of Texas Press, Austin.
- PSALMS/GESANGE 1976. NG Kerk-Uitgewers, Kaapstad.
- RADICE, Betty (editor) 1973: MARTIALIS, M.V. - THE EPIGRAMS.
Penguin Books, London.
- RAPHAELIAN, H.M. 1957: SIGNS OF LIFE. Anatol Sivas
Publication, New York.
- REDEMPTION SONGS (n.d.): A choice of 1000 Hymns and Choruses.
Pickering and Inglis Ltd, London.
- RIFFATERRE, Michael 1978: SEMIOTICS OF POETRY. Indiana
University Press, Bloomington.
- RIMMON-KENAN, Shlomith 1983: NARRATIVE FICTION. Methuen,
London.

- REID, Ian 1977: THE SHORT STORY. Methuen, London.
- SANSOM, William 1972: THE BIRTH OF A STORY. Chatto and Windus, London.
- SCHOLES, Robert 1974: STRUCTURALISM IN LITERATURE. Yale University Press, London.
- SILVERMAN, Kaja 1983: THE SUBJECT OF SEMIOTICS. Oxford University Press, Oxford.
- STANZEL, Frank 1971: NARRATIVE SITUATION IN THE NOVEL. Indiana University Press, Bloomington.
- STEENBERG, D.H. 1874: "Leeskroniek" WOORD EN DAAD. 15:145.
- (samesteller) 1977: RONDOM SESTIG. HAUM, Pretoria.
- STUTTERHEIM, C.F.P. 1966: PROBLEMEN DER LITERATUURWETENSCHAP. Polak en Van Gennep, Amsterdam.
- TODOROV, Tzvetan 1977: THE POETICS OF PROSE. Blackwell, London.
- VAN GORP, B. (e.a.) 1984: LEXICON VAN LITERAIRE TERMEN. Woltens-Noordhoff, Groningen.
- VAN HEERDEN, Ernst 1969: "Hennie Aucamp, SPITSUUR" STANDPUNTE. 21.5.
- 1972: DIE ANDER WERKLIKHEID. Nasionale Boekhandel, Kaapstad.

VAN DER WALT, P.D. 1972: "'HARTSEERWALS' - gewilde herdruk van Aucamp" HOOFSTAD. 7 Junie.

- 1972: "DIE HARTSEERWALS hou ou deuntjie" DIE TRANSVALER. 17 Julie.

VAN ZYL, A. 1965: "'n Boek vol mense" DIE VOLKSBLAD. 29 APRIL.

- 1968: "Treffende bundel wat 'n mens laat nadink" DIE VOLKSBLAD. 8 Augustus.

WELLEK, R; WARREN, A. 1971: THEORIE DER LITERATUUR. Polak en Van Gennep, Amsterdam.

WIEHAHN, Rialette 1965: "Aucamp Hennie: DIE HARTSEERWALS" TYDSKRIF VIR GEESTESWETENSKAPPE. 5:4.