

HOOFSTUK 5

ONDERSKEIDING EN VERSKEIDENHEID VAN DIE REISPROSA

5.1 Terminologie

Uit die geskiedenis van die reisprosa in Afrikaans is dit dus duidelik dat die subgenre vanaf die begin van die Eerste Taalbeweging hoofsaaklik beoefen is deur skrywers wat op die een of ander gebied van die skryfkuns erkenning vir hulle werk gekry het. Dit het tot gevolg gehad dat die reiswoordkuns hier te lande lank nie meer onontgonne is nie en dat 'n mens in elke onderskeie periode reisgeskifte van verdienstelike gehalte vind. Verder lei 'n mens uit die evaluasie van die reisprosa tydens die afgelope eeu af dat die meeste literêre kritici deurentyd die subgenre as literatuur beskou het. Op grond van die plek wat die reisverhaal histories binne die raamwerk van die literatuur verwerf het, gaan die prosaverskynsel verder in die ondersoek as 'n subgenre van die epiek behandel word.

Dit is ook uit die historiese oorsig van die Afrikaanse reisprosa opvallend dat in weerwil van die prosaverskynsel se lang bestaan en die opbloei daarvan in die sestigerjare, die terminologie van die

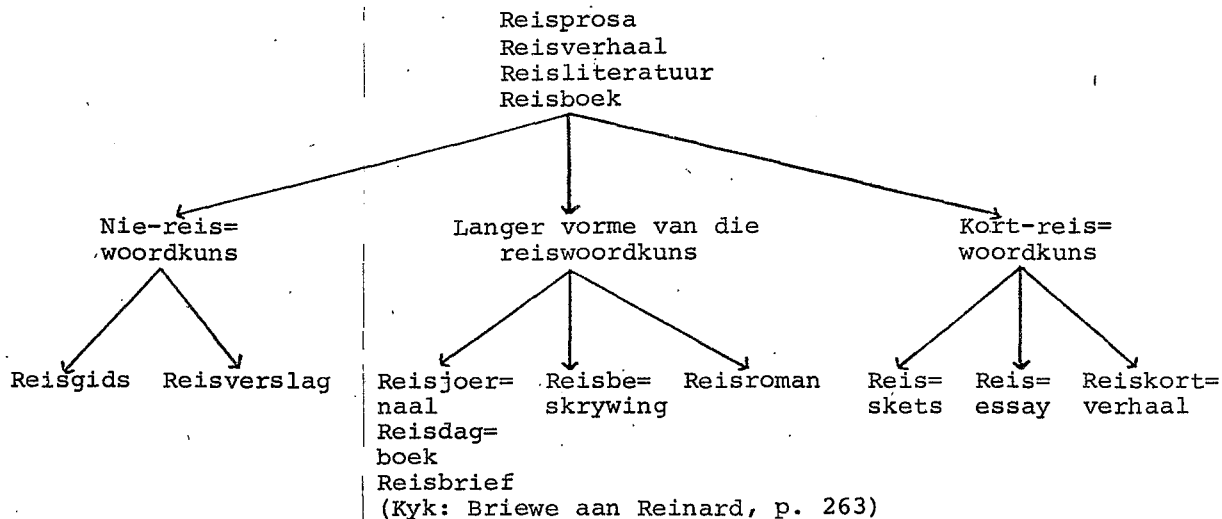
subgenre nog weinig gepresiseer is. So word terme soos reisverhaal, reisliteratuur, reisjoernaal en reisprosa soms willekeurig gebruik; gedagtig aan die feit dat die literatuur hom moeilik tot etikettering leen, skep dit 'n probleem om soms die verskeie tipes reisprosa te benoem.

Om 'n terminologie vir die reisprosa daar te stel wat ewe gemaklik elke tipe eksplisiet kan benoem, is nie so 'n maklike taak nie. Die meegaande skema (p. 188) van die reisprosa wat terselfdertyd ook 'n bruikbare terminologie poneer, lyk na 'n wetenskaplik aanvaarbare kategorisering vir die subgenre.

Volgens dié skematiese indeling, soos dit reeds voorheen gesê is, word van die veronderstelling uitgegaan dat reisprosa 'n subgenre van die verhalende prosa is. Hierdie subgenre word deur vier oorkoepelende terme, naamlik reisprosa, reisverhaal, reisliteratuur en reisboek aangedui. In die tot dusver geraadpleegde bronnemateriaal is daar geen vaste en deurlopende gebruik vir een van die bogenoemde terme gevind nie. Die onderskeie terme is verder semanties so gestruktureer dat dit die hele terrein van reisgeskifte impliseer; hoewel dit handige benoemingswoorde is om die reisprosa in die algemeen aan te dui, moet daar toegegee word dat die verskeidenheid begrippe vir die oningewyde verwarring kan skep.

Van al bogenoemde terme lyk die samestelling reisprosa die geskikste om as algemene noemer van reisgeskifte te dien. Die term het in der waarheid 'n

Kategorieë en terminologie van die reisprosa



oorkoepelende benoemingswaarde, want die tipes wat as woordkuns (bv. die reisskryfkuns van Elsa Joubert) en dié wat as nie-woordkuns (byvoorbeeld die reisjoernale van die sewentiende eeu) van die subgenre beskou word, het almal 'n gerieflike tuiste binne die betekenisomvang van die woord.

Volgens die morfologiese strukturering van "reisverhaal" is -verhaal die kernvorm van die woord. Dit impliseer vir die leser die betekenis van 'n verhalende element. Dit is juis een van die tekortkominge van die reisprosa, want die "epiese element" kan hoogstens deur die waarnemer-reisiger se herinneringe aan 'n reis soos dit chronologies van plek tot plek verloop het, gekonstitueer word. Die storie-element soos dit deur Brooks en Warren (1943: 652) beskryf word: "A story is a movement through complexity to unity, through complication to simplicity, through confusion to order", is dus nie op die reisprosa van toepassing nie.

'n Mens gee Henning Snyman (1969:15) gelyk as hy die woord reisverhaal as 'n versamelbegrip beskou. Dit word byvoorbeeld vir 'n reeks opstelle gebruik, byvoorbeeld Ernst van Heerden se Etiketette op my koffer, 'n bundel essays of sketse soos Uys Krige se Sout van die aarde, 'n reisbeskrywing wat 'n sterk bindende faktor het, onder andere Suid van die wind van Elsa Joubert of dit kan vorme kombineer soos in Brink se Olé en Sempre diritto. Om dus ter wille van die tradisie die term reisverhaal te gebruik om 'n bepaalde tipe reisprosa te benoem, is nie korrek

nie. Die verhaalelement, soos dit in die roman geintegreer is, kan nie in dieselfde sin in die reisprosa gebruik word nie.

Van die begrip reisliteratuur lei 'n mens af dat alle reisprosa as literatuur beskou moet word. Eerstens kan die term nie konsekwent toegepas word nie, want die tipes reisprosa wat tot die nie-reiswoordkuns behoort, pas nie by dié gesamentlike noemer in nie. Tweedens maak Elize Botha (1973:362) die bewering wat by die studie van die reisprosa nie uit die oog verloor moet word nie: dat "heelwat reisverhale uitdruklik handboeke (byna handlangers!) van die toerisme is". Botha betoog hierdeur allermens dat die subgenre tot reisjoernalistiek gedegradeer moet word, maar wys daarop dat "die aanleiding tot die skryf van 'n boek literêr onverskillig is" (Botha, 1973:362). Alhoewel Brink gedeeltelik in sy "Voorwoord" tot Fado 'n pragmatiese en toeristiese doel aan sy leser voorhou, naamlik: "My uitgangspunt was onder meer ook prakties: om voorlopig die vrae te probeer beantwoord van die gewone, intelligente, praktiese reisi-ger wat wil weet: Waarheen kan ek gaan? Wat kan ek sien? Wat is die verhaal agter dié kerk of daardie paleis?" (Brink, 1970:13), beteken dit geensins dat die werk as literêre werk gefaal het nie. Aan die einde van dieselfde paragraaf in die voorafbeplanning van die boek streef die skrywer daarna ". . . om geleidelik te skep aan 'n geheelbeeld. So ver as moontlik het ek dit probeer inkleef binne die raamwerk van die epos van Camões, om te probeer aandui hoe die hede sy beslag kry in die beeld van die verlede"

(Brink, 1970:13). Hieruit lei die leser die organisasie van 'n literêre struktuur af en 'n sterk denkelement waarmee gepoog word om die Portugese verlede op eiesoortige wyse in die hede te vergestalt.

Weer eens word 'n mens met die hibridiese karakter van die reisprosa gekonfronteer, maar dit is ook duidelik dat die subgenre op sigself staan en volgens sy eie wetmatighede gestruktureer is. Daarom is dit nodig om die teorie wat uit die kenmerke van die reisprosa geabstraheer kan word aan 'n aksioma te toets, waarvolgens die struktuur van die subgenre prinsipiëel geïsoleer kan word. Die term reisliteratuur het dus as gesamentlike noemer die nadeel dat dit alle reisprosa as literatuur voorhou.

Die begrip reisboek, net soos 'n mens dit by die term reisprosa gevind het, omsluit die hele subgenre.

Hier kom 'n mens weer voor die hibridiese karakter van die reisprosa te staan, want die reisboek kan een van die volgende tipes verteenwoordig: die joernaal, beskrywing, skets, kortverhaal, roman, ensovoorts. Binne één reisboek kan selfs verskeie tipes ingesluit word, byvoorbeeld André P. Brink se reisliteratuur "bevat dikwels embrionale kortverhale, asook essays en sketse in die klein" (Aucamp, 1978:93). Kortom, 'n reisboek handel uitsluitlik oor reis: dit kan varieer van toeristiese inligting tot 'n reisroman.

Die subgenre reisprosa kan volgens sy strukturele samestelling in drie kategorieë ingedeel word: nie-reiswoordkuns, langer vorme van die reiswoordkuns en

die kort-reiswoordkuns. Die indeling maak eerstens 'n onderskeid tussen lektuur en literatuur òf joernalistiek en literatuur; tweedens vind 'n mens 'n verdeling tussen die kort-reiswoordkuns en die langer vorme van die reisliteratuur. Die terminologie, soos dit in die genoemde skema aangedui is, om die onderskeie tipes reisprosa te benoem, is die volgende: reisgids, reisverslag, reisjoernaal, reisdagboek, reisbrief, reisbeskrywing, reisroman, reisskets, reisessay en reiskortverhaal.

5.2 Algemeen onderskeidende kenmerke van die reisprosa

Om sy bestaan wetenskaplik te regverdig, moet die reisprosa soos enige ander literêre subgenre, byvoorbeeld die kortverhaal en die roman oor die intrinsieke wetmatighede beskik wat die leser die teoretiese instrumentarium bied om dit volgens sy aard te kan interpreteer en evalueer. Net soos dit by enige ander literêre produk die geval is, is 'n klinkklare beskrywing van die maatstawwe van die subgenre en al sy verskeie tipes uit die aard van die saak relatief — die ondersoeker moenie vergeet nie: "dat de wiskunde zich baséert op definities maar dat in de literatuurtheorie definities niet alleen geen basis, maar juist gevolg zijn, een gevolg dat voortdurend verandert onder invloed van het zich ontwikkelende literaire feit" (Tynjanov, 1977:260). Om die rede is die reisboek nie aan 'n bepaalde vorm gebonde nie en hoef dit ook nie aan 'n voorafbepaalde stel "vereistes" wat aan die genre gestel word te beantwoord nie. André

P. Brink se reisboeke oor die Latynse lande, Olé en Fado, is 'n goeie voorbeeld van vormlike eksperimente in die subgenre wat tot groter funksionaliteit gelei het. Net soos enige ander woordkunswerk is die reisverhaal outonoom en uniek en moet dit vanuit sigself beoordeel word.

Om enigsins op wetenskaplikheid aanspraak te kan maak, is dit noodwendig so dat die opvallendste algemene kenmerke van die reisboek geïdentifiseer en beskryf moet word, want daarsonder sou dit onmoontlik wees om 'n hipotese te ontwikkel om die prosaverskynsel van die ander subgenres van die epiek te onderskei.

Primêr behoort die reisprosa tot die beskrywingskuns. Dit is eie aan die aard van die subgenre dat die landstreke waardeur gereis word of waarop die aandag gerig is, die uitgangspunt van die beskrywing sal wees. Die gerigtheid van die reisiger-waarnemer op 'n empiriese ruimte en meer bepaald op 'n "onmiddellike fisiese ruimte" (Swanepoel, 1974:25) bring mee dat dikwels meer klem op die spesifieke, konstituerende element gelê word. 'n Mens moet egter besef dat die ruimte binne die teks van 'n reisboek nie in eie reg staan nie, maar in samehang met ander relevante struktuurkomponente. 'n Kenmerk van die strukturele organisasie van die reisprosa is dat die persoonlikheid van die waarnemer-verteller ten nouste met die ruimtebeskrywing geïntegreer is. Kanne-meyer (1968:72) praat in die verband van die reisiger-verteller as "die hoofkarakter" wat vir die leser

beskrywings van die indrukke wat die bereisde land op hom maak, bied. Die beskrywings van die ruimte kan varieer van "'n subjektiewe, heel dikwels liriese verslag, soos meermale in die reisverhale van Uys Krige (byvoorbeeld Sol y sombra) en Ernst van Heerden (byvoorbeeld Etiket op my koffer)" (Kannemeyer, 1968: 72); verder kan die beskrywing weer objektief wees met noukeurige gegewens oor geografiese en historiese besonderhede, byvoorbeeld C.L. Leipoldt se Uit my Oosterse dagboek. In Midi van Brink vind 'n mens dat die objektiewe gegewens 'n sterk persoonlike element bykry, maar prinsipieel bly dit nog beskrywingskuns.

Alle reiswoordkuns het die volgende kenmerke gemeen: 'n ruimte (plek, streek, land) wat deur 'n reisiger tydens 'n bepaalde reis besoek word; dan sy reisherinneringe in 'n vorm wat vir die reisprosa doelmatig is te verwoord. Die drie konstituerende elemente in die reisverhaal, naamlik waarnemer-reisiger (vertellende reisiger), tydruimte en gebeure is aan die volgende aanbiedingswyse onderhewig: in die reisprosa word alle reisindrukke vertel en beskryf vanuit die gesigshoek van die reisiger-waarnemer — die skrywer is dus die spreker en in alle opsigte vervul hy/sy die funksie van die eerstepersoonverteller. Die teoretiese dualiteit, soos 'n mens dit in die romankuns tussen skrywer en fiktiewe verteller vind, bestaan nie in die algemeen by reisprosa nie. Die feit dat die reisverhaal altyd vanuit die perspektief van die eerste persoon aangebied word, gee aan die subgenre 'n subjektiewe, persoonlike en intieme

karakter. Terselfdertyd is dié bepaalde element, naamlik die eerstepersoonvertelling, juis dít waaraan die reisprosa in alle gevalle van ander subgenres van die epiek onderskei kan word.

Omdat die reisverhaal hoofsaaklik op die reisiger-verteller se reiservaring en -waarneming van 'n bepaalde land steun, het dit vanselfsprekend 'n sterk informatiewe karakter. Die reisverhaal werk op die eerste vlak met bestaande gegewens — met waarneembaar konkrete werklikhede; daarom is die inhoud van die subgenre weens sy samestelling anders as in die roman. Dit is ook die rede waarom die reisprosa 'n meer gebonde kunsoort is, aangesien 'n mens hier 'n gemeenskaplike faktor het, naamlik die skrywer se verhouding tot die tydruimte. Die skrywer is dus 'n bindende faktor in die reisprosa: hy is lewendig teenwoordig en 'n mens leer sy voorkeure en vooroordele ken; dit gaan ook nie oor 'n persoonlike bestekopname van dít waaraan hy voorkeur gee nie, maar die leser word bewus van "'n mens tussen mense" (Snyman, 1968:507) en verder word 'n atmosfeer van die bereisde land geskep, byvoorbeeld die titel "Olé" roep die Spaanse gees van daardie "geheimsinnige land" (Brink, 1969:8) aan die Middellandse See op.

Dit is dus duidelik dat die reisprosa geen dokumentêre weergawe van die waargenome werklikheid is nie; volgens die intensie van die skrywer word die materiaal geselekteer en georden tot 'n organiese geheel waar 'n bepaalde essensie van menswees van die bereisde land by alle prosa van formaat uitgelig word.

Hierdie standpunt word nog verder deur Grové (1969: 13) verruim: "die dokumentêre gegewe word deur die beleving en interpretatiewe deurskouing van 'n ge=voelige mens omskep tot 'n stuk literatuur".

'n Verdere kenmerk kan uit die volgende woorde van Hennie Aucamp in "Nagboot na Ierland" (Karnaatjie) afgelei word: "Ek is soos 'n kamera ingestel op die aanwesiges. Speurend kyk ek van links na regs en van regs na links" (Aucamp, 1972:10). Dit gaan hier oor die besondere instelling van die reisiger-waar=nemer teenoor die vreemde werklikheid. Dit is ook duidelik dat die skrywer nie bloot kameralens wil wees nie, hy wil betrokke wees en as't ware sy ruimte met 'n derde oog verken. So word Hennie Aucamp in "Die Vlaamse lente" 'n meeganger in die groei en kon=tinuïteit van die lente, want hy volg dit asof "dit 'n tema in 'n simfonie is" (Aucamp, 1972:41). Die toenemende subjektivering van die lente-ekstase lei tot die problematiek in die reisessay wat in 'n anti=tetiese beeld uitgewerk is, naamlik "as konkrete samevatting van die nogal abstrakte lente-uitings, 'n verliefde paar wat hul lentelus in mekaar se arms probeer ophef" (Aucamp, 1972:43). Die feit dat die mens die innerlike wese van die voortgang in die na=tuur nooit ten volle kan ken nie, word in die skrywer se besinning oor die lente en die afloop van die jong paartjie se "lentelus" verbeeld. Die waarde van sy natuurwaarneming word soos volg op ironiese wyse in 'n kontras gestel: die jong paartjie se "lentelus" wat hulle later "beskaamd" laat en die skrywer-ver=teller se opgewonde uiting: "Die lente is hier"

(p. 43) teenoor die hospita se meewarige gemompel:
"die vals lente in Februarie" (p. 43).

Die ironie van die mens se onvermoë tot volle begrip van sy *Umwelt*, soos dit in die reisessay verbeeld word, is nou nie meer 'n persoonlike verslag nie, maar 'n herskepping van die werklikheid. Die skrywer is hier die bindende faktor, die informatiewe is binne die raamwerk van die reisessay geklee en stilisties afgerond, die uiterlike waarneming het oorgegaan in 'n bespieëling waarin 'n sintese waargeneem word. Dit handel hier om meer as 'n natuurgebeurtenis, want die "lente word vergeestelik, word 'n simbool" (p. 43) en binne die omvang van die struktuur van die subgenre, kan die skryfstuk nie as literatuur genegeer word nie.

Elsa Joubert (1972:4) verdeel die reisverhaal, soos sy dit uit haar leeservaring van reisliteratuur afgelei het, in twee kategorieë: "òf as reis storie as allegorie, òf as reiskroniek as feitestelling". Die "reis storie as allegorie" is die reisgeskrif wat volgens haar "tydlose" waarde het; terselfdertyd besit dit ook die komponente wat dit bo 'n stuk reportage van 'n reis laat uitstyg. Sy beskryf dit soos volg: "Wanneer daar in die inhoud en manier van skrywe, daardie element is wat vir altyd en orals geldig sal wees, wanneer dit bo die tydelike uitstyg, dan kan dit op letterkunde aanspraak maak" (Joubert, 1972:4).

As 'n mens binne die raamwerk van die reisprosa twee pole erken, naamlik die nie-woordkuns en die woord=

kuns, dan is die uiterste vorme wat onder die laaste groepering val, die reiskortverhaal en die reisroman. Die volgende vrae kan nou deur die ondersoeker gevra word: Is dit moontlik om uit die magdom substansie wat 'n reis oplewer 'n kortverhaal of 'n roman te konstrueer? Kan die reisiger-skrywer uit die feite afkomstig van sy waarneming van die konkrete werklikheid uiteindelik daarin slaag om 'n fiktiewe woordwêreld op te bou?

S. Dresden (1971:22) se woorde: "Nu al kan gezegd worden, dat deze structuurzin niet in het werk is op de wijze van een concreet, tastbaar ding noch op de manier van een definitief feit. In een bepaalde betekenis van het woord is de structuur zelfs niet; hij wordt altijd opnieuw gemaakt en hij is in zijn wording", is ook ten opsigte van die reisverhaal van krag. Binne die struktuur van die reisprosa kan komponente so anders aangewend word dat 'n mens 'n totale wegbreek van die tradisionele reisverslag/beskrywing kan kry. Hierdie aanwending van sekere struktuurkomponente wat 'n verandering van 'n konkrete na 'n meer abstrakte woordwêreld kan teweegbring, die informatiewe gegewens wat 'n al hoe groter plek vir die geestelike ervaring van die reisiger-verteller moet maak, kan op tweeërlei wyse in die reisverhaal tot stand kom:

* Die afstand tussen die reisiger-verteller en die waarnemingsobjek word kleiner; namate die intensiteit van die betrokkenheid van die skrywer in die bereisde land toeneem, hoe meer word die reiservaring

gesubjektiveer. Dit kan lei tot bespieëling en tot verkenning van die geestelike samestelling van 'n medereisiger wat 'n sintese tot gevolg kan hê. In "My tante wat in Chelsea woon" van Hennie Aucamp is die reisiger-verteller so betrek dat hy deel van die spel word; die sin van Nancy Wrotham se optrede word eers beseef wanneer sy hom as reisgenoot verlaat het.

* Die reis is nog struktuurkomponent, maar die geestelike ervaring en besinning van die reisigerskrywer word die organiserende faktor. Die instelling teenoor die reis en die insig wat op die tog verkry word, kan tot toenemende vergeesteliking lei. Elsa Joubert (1972:5) sê dan ook tereg dat die fisiese reis met 'n tweede reis, naamlik 'n geestelike reis, gepaard kan gaan. Volgens Joubert (1975:5) gebeur dit dan wanneer "'n reis nuwe begrip meebring: van die wêreld wat verken word, of die mense wat ontmoet word, of en veral van jouself".

Reisskryfwerk word tot herkenbare literatuur geboetseer namate die fisiese reis vergeestelik word en die werklikheidsgebeure deur die verbeelding verdoesel word. In die mate waarin die strukturende belang van die uitwendige reis verminder, verskuif die klem na bespieëling en die skyn van die werklikheid. In "My tante wat in Chelsea woon" word die reisgegewe verdwerg deur die klein verhaal van 'n kortstondige vriendskap tussen twee mense — die konkrete moes in 'n groot mate plek vir fiksionaliteit maak. Die kwessie van herhaling in bogenoemde kortverhaal, wat in die teks 'n sterk spanningselement teweeggebring

het, wys ook heen na 'n literêre werkwyse.

Elize Botha (1970:35) stel die volgende vraag na aanleiding van die knolskrywer se "geestelike soeke na genesing" in die eerste twee hoofstukke van Isis:

"Het dit nie, byvoorbeeld, in die oordaad van reisverhale wat die Afrikaanse leserspubliek die afgelope jare beleef, 'n herhaalde grondgedagte geword dat 'n mens as reisiger uitgaan om jouself te vind nie, en met nuwe insig terugkeer na die vertroude?" In die "uitgaan om jouself te vind" van die knolskrywer is daar 'n duidelike verband tussen die Isis-verhaal en Jung se teorie van die Kollektiewe Onbewuste. Uit die volgende woorde van die knolskrywer kan 'n mens iets van die bogenoemde stelling aflei: "Hierdie meer is my bruid — en ek word vervul met 'n sinlike verlange na al my bruide lewend en dood, en al die vrouens verenig in Isis" (Leroux, 1969:39).

In die verkenning van die self, soos 'n mens dit in Isis aantref, is die "ek" nog 'n struktuurbepalende element en sy gesigspunt bepaal die hele perspektief op die gebeure. Dit het tot dusver 'n aanvaarde verskynsel in die reisskryfkuns geword dat die reisiger self die verteller en skrywer van sy reisverhaal geword het. In dié verband het die tipe eerstepersoonverteller al sinoniem met die reisverhaal geword, maar in Isis vind 'n mens die teenoorgestelde: die "ek" van die knolskrywer-aan-die-woord is 'n fiktiewe verteller; die reis en alles wat daarmee saamhang, is 'n verbeeldingsreis. Die sogenaamde reisiger-waarnemer het hom aan die romanwerklikheid

onttrek en die vertelling van die verhaal word aan 'n ek-verteller oorgelaat. Dié vertellerstegniek gee aan die verhaal 'n persoonlike kleur, "want die gesigspunt is vasgestel in die bewussyn van 'n persoon" (Koen, 1976:32) en 'n mens leer hom uit die gang van die verhaal en in sy verhouding met ander karakters ken. Romberg word via Koen aangehaal om dié vertelwyse verder te omskryf: "The author has thus objectivized himself in the person, at the same time, by doing so, he gives to his novel an epic, subjective stamp" (Koen, 1976:32).

Die reisboek kan dan as "imaginative literature" (Wellek en Warren, 1949:22) met sy eie verwysingsstelsel teem beskou word en beantwoord verder aan 'n belangrike beginsel van 'n literêre werk wat deur W. Kayser (1948:35) soos volg gestel word: "jedes Kunstwerk ist ein in sich geschlossenes Ganzes und kann nur aus sich selbst heraus verstanden werden". Dat Leroux volgens die patroon van die tradisionele reisverhaal 'n reisroman met "echte polyinterpretabiliteit" (Maatje, 1974:207) kon skeep, is nie net bewys van sy kreatiewe vermoë nie, maar wys ook na die strukturele potensiaal en dinamiek wat in die reisskryfkuns ingebed is.

Die reisverhaal leen hom in 'n groot mate om prosa ter wille van die prosa te skryf, maar dit kan weer op sy beurt tot 'n oordrewe virtuositeit lei. Daiches word deur Hennie Aucamp soos volg aangehaal om die leser daarop te wys dat 'n skrywer nie deur 'n bepaalde stylmodel na te volg altyd sy ervarings

sinvol kan interpreteer nie: "It is not enough for the artist to combine a skill in his medium with a wish to interpret experience — he must first be fascinated by experience, and his interpretation must communicate that fascination" (Aucamp, 1978:94).

Die reisiger-waarnemer se sensitiewe ontvanklikheid vir reisindrukke bepaal in 'n groot mate die aard van die verwoording van die waargenome werklikheid.

Wanneer Brink Nazaré in Fado beskryf, is dit meer as net 'n oppervlaktebeskrywing — dit kom neer op 'n "extra-perceptive reportage" (Aucamp, 1978:95): "En teen Oktober is dit klein en stil in die herfs, in die laaste visvangmaand voor die winter kom en die see grys word en die meeuë wegraak en die vissers hul bote uitsleep in die dorp se keisteenstraatjies" (Brink, 1970:51).

In "Die Vlaamse lente" (Karnaattjie) gaan Hennie Aucamp verder: in 'n onopgesmukte prosastyl word die lente vergeestelik, dit word 'n simbool — 'n ekstase wat weer sin aan die mens se bestaan gee. In die volgende passasie gaan dit nie net om 'n prosastyl — nie, maar die waarnemer wat die lente ten volle sin=tuiglik beleef: "Die lug het na bier, hout, water en grond geruik, maar veral na bier en hout, en dit was vir my of ek nog nooit iets geruik het wat my geloof in die lewe so kragdadig bevestig het soos die reuk van bier en hout nie. En nog nooit was hyskrane aan't werk vir my so mooi nie — groteske armbewegings teen 'n skoon, blou lug . . . Dié geure, dié geluide, en 'n sonderlinge lou lug teen my gesig,

het 'n lente-ekstase gebring wat ek nog nooit vantevoren presies so ervaar het nie" (Aucamp, 1968:42).

Alhoewel die reisboek hom tot die oorbeklemtoning van die prosastyl leen, kom dit grotendeels fragmentaries voor en 'n mens kan kwalik 'n reisboek in Afrikaans uitsonder waar dit net om prosa ter wille van die prosa gegaan het. En waar 'n skrywer hoofsaaklik in sy reisskryfkuns styl nastreef, kan sy produk beswaarlik iets meer as 'n styloefening wees. Styl moet immers 'n geïntegreerde element van die struktuur van die reisprosa wees en kan nie as 'n losstaande eenheid gesien word nie.

Die reisverhaal is dus geen filmiese weergawe van reisindrukke nie, nog minder is dit 'n statistiese opgawe van byvoorbeeld bevolkingsyfers, landbouproduksie, ensovoorts. Reisprosa wat enigsins iets van 'n tydloosheid besit, is die subjektief geselekteerde "herskepping" van die waarnemings van die reisiger van die bereisde land. Die reisiger-waarnemer is dus in 'n mindere of meerdere mate altyd aan sy waarnemingsobjek gebonde; daarom moet "die reisiger-land-spanning" (Grové, 1969:20) in die subgenre altyd bewaar bly. Die reisverhaalskrywer moet deur middel van goed versorgde taal en styl sy belewenisse van die vreemde so aanbied dat hy van die belangstellende leser 'n reisgenoot kan maak. Van watter uitgangspunt reisprosa ook benader mag word en gesien in die lig van die omvang van die verteenwoordiging daarvan in die wêreldliteratuur en in besonder hier te lande, motiveer dié woorde van Elsa Joubert (1972:5) die

durende bestaan van die subgenre: "Ek dink ons sal altyd reisverhale hê. Byna alle skrywers het die stimulus van die vreemde nodig. Byna alle skrywers wil die uitdaging van die mens aan 't beweeg, op pad na êrens aanvaar".

5.3 Strukturele onderskeiding

Die veronderstelling in die ondersoek dat die reisprosa 'n subgenre van die epiek is, is uitsluitlik tot dusver deur die teenwoordigheid daarvan in die Afrikaanse letterkunde vanaf die aanvang tot die hede bepaal en die waarde wat die literêre kritiek deurentyd daaraan toegeken het. Om tot 'n sistematiese en verifieerbare uitspraak oor dié verskynsel in die prosa te kom, moet daar 'n antwoord op die volgende vrae gegee word: Kan 'n mens uit die waargenome kenmerke van die reisprosa 'n teorie abstraher wat in prinsipe getoets kan word? Is dit moontlik om 'n struktuur vir die reisprosa volgens die intrinsieke wetmatighede van 'n prosakunswerk te ontwerp en dan te formuleer?

Uit die groot variasie reisprosa in Afrikaans, byvoorbeeld Louis Trigardt se Dagboek, S.J. du Toit se Land van Manaña, T.J. Haarhoff se Briewe aan Reinhard, W.E.G. Louw se enkele reisboek, So ver as 'n engel te perd kan ry, die boeiende klein reis van W.A. de Klerk, Klein reis deur Drakenstein, die kort-reiswoordkuns van Hennie Aucamp en die uitsonderlike reisboek van Breyten Breytenbach onder die skuilnaam B.B. Lasarus, 'n Seisoen in die Paradys,

is dit vir enige vorser moontlik om uit die herkenbare eienskappe van dié prosaverskynsel 'n veronderstelde teorie te abstraher.

Die ooreenkoms wat 'n mens verder tussen die Afrikaanse en die uitheemse reisliteratuur kan tref, byvoorbeeld Couperus wat onder andere ook suiwer reisjoer-nale geskryf het en in sy literêre werk die enscenering van 'n vreemde land dikwels baie funksioneel verwerk het, byvoorbeeld oor Italië in Langs lijnen van geleidelijkheid (1900), André Malraux wat oor Indo-China in La voie royale (1930) geskryf het, Elizabeth D'Oyley wat Great travel stories of all nations saamgestel het, Under the volcanos (1947) van Malcolm Lowry en Kerouac se On the road in 1955, kan tot 'n breër teoretiese perspektief lei: die veronderstelde teoretiese model wat uiteindelik geabstraher en geformuleer word, moet die potensie besit om nie net aan die lokale nie, maar aan die universele werklikheid getoets te kan word. Die onderskeiding van die struktuur (teoretiese model) van die Afrikaanse reisprosa moet dus berus op die prinsipes van die algemene literatuurwetenskap en moet kwantitatief en kwalitatief oor die maatstawwe beskik wat universele toepassing- en vergelykingsmoontlikhede het.

Die waarneming van die studieobjek, naamlik die reisprosa as verskynsel binne die raamwerk van die epiek, wat tot gevolg gehad het dat die algemene kenmerke van die subgenre onderskei, versamel en beskryf is, het aan die hand van die volgende bronne geskied: alle verteenwoordigende reisboeke in Afrikaans soos

dit in die historiese oorsig aangedui is; beskou-
inge van literêre kritici oor die reisliteratuur,
soos dit in beskikbare resensies in koerante en tyd-
skrifte gevind is; die uitsprake van reisboekskry-
wers,soos Ernst van Heerden, André P. Brink, Anna M.
Louw en Elsa Joubert en verder die teoretiese bydrae
van A.P. Grové soos dit in die inleiding tot Trek=
voëls gevind word. Gedagtig aan die kort bestaan
en die klein omvang van die Afrikaanse letterkunde,
het die genoemde bronnemateriaal 'n voldoende basis
gebied om 'n algemene karakteristiek van die sub=
genre te bewys.

'n Mens het nou in die ondersoek, volgens die siste=
matiek van die wetenskaplike metode, die fase bereik
waar "een gefundeerde en nauwkeurig beredeneerde be=
skrywing en verklaring" (Van Dijk, 1971:12) van die
bestudeerde verskynsels gegee moet word. Sentraal
in die verskillende fases van wetenskaplike onder=
soek is die formulering van 'n hipotese. Die voor=
veronderstelling in verband met die objek tesame met
die waarneming daarvan, moet dus tot 'n veronderstel=
de teoretiese model lei wat uit "het karakter van de
algemeenheid van de verskijnselen" (Van Dijk, 1971:
12) geabstraheer is. Omdat die woordkuns en in be=
sonder 'n kategorie daarvan, naamlik die reisprosa,
die studieobjek in die ondersoek is, moet die formu=
lering van die veronderstelde teorie aan die norme
van 'n literêre werk beantwoord, met ander woorde dit
moet "literatuurwetenschappelijk relevant" (Maatje,
1974:6) wees. Om alle misverstand by die lees van
'n wetenskaplike teks uit te skakel, moet die

formulering van 'n veronderstelling voorafgegaan . word deur 'n opname van relevante terme. Die terminologie en die definiëring daarvan soos dit in 5.1 gedoen is, beantwoord dan aan die voorafarbeid van 'n wetenskaplike werkwyse. 'n Poging tot die beskrywing van 'n teorie beteken nie die daarstel van 'n onomstootlike waarheid nie, maar moet egter beskou word as 'n "model" wat aan verifiëring onderhewig is.

Na al die gevolgtrekkings wat uit die genoemde bronne= materiaal oor die studieobjek gemaak is, naamlik die reisprosa in Afrikaans, is dit op die stadium van die ondersoek moontlik om 'n struktuur te onderskei wat uiteindelik aan die werklikheid, met ander woorde aan die reisprosa self getoets sal word. 'n Mens ver= onderstel dat die manier waarop die struktuur van die reisprosa opgebou is, nie net 'n enig eiesoortige woordwêreld daarstel nie, maar dat die subgenre ook tot die literatuur behoort. Die genologie (soort= leer) is die hulpwetenskap wat op grond van verwante strukture 'n sisteem bied waarop 'n hoofgenre (epiek) en die subgenre (die reisprosa) onderskei kan word. Op die vlak van die subgenres en met behulp van die tipologie kan 'n verdere differensiasie gemaak word. Hiervolgens kan die verskeie tipes reisprosa soos dit in 5.2 gedoen is, aangedui word. Dié klassifikasie van die reisprosa binne die sisteem van die litera= tuur het nie lukraak geskied nie, maar is op die prinsipes van die sistematiese literatuurwetenskap gebaseer.

Die struktuur van die reisprosa, wat kan varieer van

dié van 'n reisskets tot 'n reisroman, veronderstel 'n samehang of integrasie van die komponente waaruit dit saamgestel is of die struktuur is die totaliteit van die verhoudings wat daar bestaan tussen die elemente waaruit so 'n werk opgebou is.

Daar is 'n tweërlei onderskeid, net soos in die epiese prosa, tussen die struktuurkomponente van die reisprosa te maak: die kwantitatiewe elemente (sillabe, woord, sin, paragraaf, hoofstuk) en die kwalitatiewe elemente (karakterisering, tydruimte, gebeure, beeld, woordbetekenis, tema, idee). Dié boustene waarmee die skrywer werk, is teenwoordig in elke reisboek van belang uit watter tydperk en oord dit ook mag kom. Dit bly die reisiger-waarnemer se prerogatief om hierdie komponente so te rangskik en te organiseer dat elke bousteen funksioneel in die struktuur van die reisboek geïntegreer is. Hoewel "die reisverhaal in hoë mate van buite-artistieke oorwegings afhanklik en tydruimtelik gebonde is" (Grové, 1969:16), bied dit die reisiger die moontlikheid om nie net waarnemer-verteller van bereisde landstreke te wees nie, maar as skrywer kan hy die struktuur so eksploreer en organiseer dat hy daardeur 'n woordwêreld op sigself kan "skep".

Die beskrewende struktuur van die reisprosa in sy verhouding tot ander strukture van die subgenres in die epiese prosa laat 'n mens tot dié gevolgtrekking kom: die organisasie van elemente tot 'n geheel bly prinsipieel dieselfde, behalwe dat die aard van die komponente van die reisprosa soms aansienlik van dié

van byvoorbeeld die roman verskil. So behels karakterisering in die roman iets heeltemal anders as in die reisprosa. Die struktuurbeskrywing van die epiek soos dit by Brooks en Warren (1959:645) gevind word, toon duidelike ooreenkomste met die strukturele prinsipes van die reisprosa: "A good writer knows in his very bones that fiction involves not the mere exploiting of a bag of tricks, but the careful study of the possible relationship among the numerous elements which go to make up a piece of fiction. He knows that characterization, setting and atmosphere, plot, style, tone, symbolism, theme, and various other elements must be functionally related to each other to create a real unity — a unity in which every part bears an expressive relation to other parts".

Dat die geformuleerde struktuur vir die reisprosa die eiesoortigheid van die subgenre impliseer en op grond van sy komposisie 'n estetiese gerigtheid het, vind ook steun in die volgende aanhaling: "The work of travel that is a fine work of literature always possesses individual personality and reflects or transmits human experience; it usually possesses also definite structural form, ordered development of interest, and unity in the composition as a whole" (Haines, 1954:312).

Die eerste sin in "Onrus tussen die Russe" in Dié wat met die fluite loop van Anna M. Louw (1967:136) lui soos volg: "Ons is aangesê om ons twaalfuur die middag by die Russiese waens van die trein wat na die

ooste uit Helsinki vertrek, aan te meld; en dat ons toergeselskap uit agt persone bestaan — ses toeriste, 'n toerleidster [gids?] en die busbestuurder". In hierdie sin aan die begin van hoofstuk agt van genoemde reisboek vind 'n mens die fundamentele, konstituerende komponente van die reisverhaal: 'n reisiger-waarnemer wat binne 'n bepaalde tydruimte sekere gebeure beleef, naamlik die reisiger (ek-vertelster en hoofkarakter) ontvang die opdrag ('n gebeure) om om twaalfuur (tyd) by die Russiese waens van die trein wat na die ooste uit Helsinki (ruimte) vertrek, aan te meld.

Wanneer Kayser (1948:354) van die drie "Strukturelemente der epischen Formen" praat: "Figur, Raum und Geschehen" as die "Substanzen aus denen sich die epische Welt aufbau", bedoel hy 'n woordwêreld waarin die drie komponente fiktief is en alleenlik net in woorde kan bestaan. In teenstelling met bogenoemde funksioneer die drie bouelemente in die reisverhaal anders: die reisiger-verteller is lyflik teenwoordig — hy neem die vreemde werklikheid en gebeure waar en daar gebeur ook dinge met hom tydens sy besoek aan 'n bepaalde plek; verder is sy waarneming op die mens in sy bestaande werklikheid gefokus.

Anna M. Louw (1978:48) sê ook in die verband dat die skrywer se aangenaamste oomblikke is "wanneer hy of sy 'n gesprek voer met 'n medereisiger of 'n boorling". Sy bevestig ook dat die mens steeds die sentrale gegewe in die waarnemingsveld van die reisiger-verteller is: "Op reis leer jy die diepste geheime van 'n vreemdeling ken, kom jy agter hoe sonderling

elke mens is".

'n Mens moet egter geensins die afleiding maak dat die resultaat van dié struktuuropset 'n reisdokument is nie; intendeel, die persoonlikheid van die reisiger-skrywer word mettert tyd vir die leser 'n karakter met sy eie voorkeure — hy sien die konkrete werklikheid deur sy eie bril. In die bewussyn van die skrywer word die konkrete werklikheid deur seleksie en persoonlike aanvoeling "herskep" tot 'n subjektief-georiënteerde woordwêreld. 'n Verantwoorde reisverhaal is uniek, omdat dit die persoonlike belewing, seleksie en organisasie van reisindrukke weergee. Die mooiste voorbeeld in Afrikaans is die onderskeie reisverhale wat S.J. du Toit, Uys Krige en André P. Brink oor Spanje geskryf het. Vir S.J. du Toit (Land van Manaña) is Spanje "die land van 'manaña' — môre is nog 'n dag, en kom ek nie vandag daar nie, dan kom ek tog môre daar" (Du Toit, 1959: 3); Krige (Sol y sombra) bekyk die land na sy verblyf van twee jaar uit 'n ander oogpunt — hy ken die mense, hulle taal en lewensgewoontes; daarom laat hy die vertelling aan die land en sy mense oor; Brink (Olé) het weer op die basis van die klassieke reis van Don Quijote nie net aan dié reisverhaal 'n ekstra tydruimtelike dimensie gegee nie, maar het aan die leser 'n beeld van die betowerende Spaanse gees gebied. 'n Duidelike ontwikkeling kan nie net uit die drie opeenvolgende reisboeke waargeneem word nie, maar 'n mens kan na aanleiding van bogenoemde mening nog 'n verdere toevoeging maak: die reisiger-waarnemer genereer uit sy persepsuele waarneming en

belewing van die konkrete werklikheid die psigiese materiaal wat op sy beurt tot 'n omsettingstransformasie lei waarin die prinsipes van sy besondere instelling teenoor die objek voorkeur geniet. Die reisverhaal is dus 'n gekonkretiseerde, woordgeworde wêreld wat aan die werklikheid gebonde is — die reisiger-skrywer se subjektiewe vertolking en waardering van die bereisde land maak die subgenre een met sy eie intrinsieke maatstawwe.

Die reisverhaal handel altyd oor die herinneringe van die ervarings van die reisiger-waarnemer aan 'n voltooiide, afgelope reis en kan in die teenwoordige of verlede tyd vertel word. Die reisverhaal, tradisioneel gesien, het geen gekompliseerde tydstruktuur nie. Die volgende woorde van Muir (1967:148):

"a story of time against a permanent pattern" het 'n sterk verband met die tydsbegrip in die reisprosa. Normaalweg is die tyd-binne-die-werk en die ruimte-binne-die-werk in die reisverhaal sinchroon met die historiese tyd en die empiriese ruimte, met ander woorde die gebeure op die reis word aan 'n bepaalde objektiewe ruimte gekoppel wat dan die presiese op-eenvolging van gebeure in die tyd tot gevolg het. So 'n tydruimtelike hantering in die reisverhaal bring mee dat tyd en ruimte nie as twee kategorieë gesien moet word nie en dat die saamgestelde term tydruimte 'n gepaster noemer is. Die volgende aanhaling uit W.A. de Klerk (1962:1) se Drie swerwers oor die einders is 'n bevestiging van die sinchronie van die tydruimte-binne-die-werk en dié van die objektiewe

werklikheid en die skrywer se bewustheid van die parallelle gang van gebeure en tyd binne 'n sekere ruimte: "In Junie 1948 het drie swerwers Grootrivier met die Violsdrifpont oorgesteek, 'n kronkelgang begin soek tussen die kaal en skroeiwarm koppe van Klein Namakwaland, toe uitgestort teen die hoogland wat geleidelik oprys van die rivierlaagte".

Stroebel (1978:13) praat tereg van bogenoemde tydverskynsel as "objektiewe tyd" waarmee sy dan die volgende bedoel: "Lineêre, objektiewe, meetbare tyd is dié tyd wat die mens met sy medemens en sy ruimte verbind; dit verbind die mens met dié wat buite homself is". Die tydelement in die reisprosa volg in die algemeen 'n chronologiese gang; dit word bepaal deur die chronometrie van die reisiger-verteller se reis soos dit van plek tot plek gevorder het. Die koppeling van tyd aan ruimte, soos 'n mens dit in die tradisionele reisprosa vind, word op grond van die reisiger-skrywer se bewustheid van die gang van die tyd en die opeenvolging van gebeure gedoen.

Daar kan ook in die reisprosa van subjektiewe of psigologiese tyd gepraat word. Die subjektiewe belewing van tyd vind in die bewussyn van die reisiger-skrywer plaas, die werklikheid word in so 'n mate gesubjektiveer dat hede, verlede en toekoms daardeur opgehef word en 'n mens dan kan praat van "a story of time against a background of time" (Muir, 1967: 148). Waar die gang van die tyd binne 'n karakter opgehef word en die tyd "durée réelle" (Kumar, 1963: 118) geword het en die "stream of consciousness" alle

tyddimensies laat aaneenstroom, het tyd sy momentum verloor en duur geword. In die geval word tyd van ruimte losgemaak, want soos M. Church deur Stroebel (1978:28) aangehaal is, is die beleving van tyd as duur "untouched by the conception of space". In Isis van Etienne Leroux wat die enigste eksplisiete reisroman in Afrikaans is, vind 'n mens in die oppervlaktestruktuur, soos dit in die algemeen in die reisverhaal aangetref word, 'n chronologiese tydruim=telike orde.

Tematies, soos die newetitel aandui, handel die reis=roman oor "'n reisbeskrywing na binne": die "ek" van die knolskrywer wat op die patroon van die mitiese Osiris deur desintegrasie bedreig word, soek eenheid in Isis wat self 'n veelheid is. Op die "alchemistiese reis" van die knolskrywer, waar hy sy "ek" op velerlei wyse wou konkretiseer, is tyd 'n multiplekse verskynsel. In die slothoofstuk van Isis vind 'n mens dié tydverskynsel wat in die bespreking van belang is. Aan die begin van die hoofstuk is die knolskrywer ruimtelik in sy "wit huisie" en "terug in sy land" gesitueer en tyd en ruimte is hier gesinchroniseer. Die "veertien briewe" (p. 136) wat op sy lessenaar lê, roep onderskeie verledebeelde van sy afgelope, fisiese reis op waar die aangeduide ruimtelikhede net by die "ek" as denkruimtes bestaan. Verder laat die skrywer deur middel van die bewussyn=stroomtegniek die verlede en hede ineenvloei om daar=deur 'n bevestiging vir die "ek" se ontologiese probeem te bied, naamlik "ek is". In die vereenselwiging van die "ek" met ander persone wat hier 'n

gedagtehandeling is, vervaag die ruimtelikheid in so 'n mate dat hy geen beskerming meer in sy "wit huisie" kan vind nie. Die gedagtespraak in die laaste gedeelte van die slothoofstuk laat die ruimtelike bewussyn by die "ek" vervaag en daar word bestendiging in die tyd gesoek.

Dat die knolskrywer deur sy skryfhandeling oënskynlik sy probleem opgelos het: "ek het die sirkelgang vol-tooi", moet liever in die ironiese sin gesien word of dat dit net 'n illusionêre oplossing is. In die daaropvolgende, teenstrydige vrae waar hy sy identiteit in die veelheid wil bevestig, kry 'n mens die idee van 'n durende tydsbegrip: "Ek is toevallig ook Don Quijote, in die Plaza de Espana" (139). Die toekomsduiding in die slot: "ek belowe", het die implikasie van 'n durende tyd en 'n kontinuerende soektog.

Reisverhaalskrywers is lief om die vreemde werklikheid telkens met die bekende werklikheid te vergelyk of te kontrasteer; sodoende word die bekende dinge gebruik, waarmee die leser vertrouwd is, om 'n beter begrip van die vreemde te kry. In Sol y sombra gebruik Uys Krige (1955:31) 'n verledebeeld uit sy eie lewe: "Toe ek tien jaar oud was, het ek op Somerset-Oos 'n politieke vergadering bygewoon. Mense het op stoele en tafels gespring, mekaar met die vuus toegetakel en daar het bloed gevloei", om aan die leser te illustreer dat die Spanjaarde hulle politiek veel ernstiger as die Afrikaner opneem. So 'n werkwyse bring mee dat die reisiger-skrywer in sy verhouding

tot die tydruimte-binne-die-werk in sy bewussyn deur middel van die verledebeeld 'n ander tydruimtelike dimensie in die reisverhaal teweegbring.

In sy verhouding tot die bereisde land speel die intensie van die skrywer 'n belangrike rol. Soms beleef die skrywer die reisgebeure op so 'n wyse dat 'n mens van 'n subjektiewe relaas kan praat; wanneer die aksent op die fisiese kenmerke van die land geplaas word, is die eindproduk 'n objektiewe reisverhaal. Wat ook al die instelling van die reisiger mag wees, kan hy as hoofkarakter hom nie van die tydruimte en die gebeure losmaak nie. Wellek en Warren (1974:309) verwys na Henry James se opstel "The art of fiction" om die interafhanklikheid van die elemente te illustreer: "Wat is het karakter anders dan dat wat de gebeurtenissen bepaalt? Wat zijn de gebeurtenissen anders dan de illustratie van de karakters?" Onder gebeure in die reisverhaal verstaan 'n mens dan 'n reeks geselekteerde situasies waarin die skrywer op 'n bepaalde wyse reageer. In die reisprosa kan 'n mens nie praat van "a story is essentially the relating of a sequence of events" (Altenbernd en Lewis, 1966:66) nie, maar hoogstens van die gang in die reisverhaal soos dit deur die verloop van die reis bepaal is. Soms is daar tog stukke reisprosa met 'n sterk verhalende element, byvoorbeeld Elsa Joubert se "Die woud wat sterwe" in Suid van die wind. Wanneer 'n reisboekskrywer, soos in die geval van Elsa Joubert, wel daarin slaag om 'n spannende eposiese gang te konstrueer, praat Hennie Aucamp (1972:51) daarvan: "Dis byna genade, . . .

as daar iets met jou gebeur wat ook 'n storie is".

Oor die aanbod van die storie in die verhalende prosa, onderskei Percy Lubbock (1957:93) twee terme, naamlik "panoramic" en "scenic" wat ten opsigte van die reisprosa relevant is. In die algemeen word die chronologiese verloop van die gebeure in die reisprosa toneelmatig aangebied, byvoorbeeld Abraham de Vries se "Kroegsketse op 'n duimnael" (Joernaal uit 'n gragtehuis). Die panoramiese oorsig van die gebeure, soos 'n mens dit in die reisprosa vind, behels opsommende en informatiewe gedeeltes, asook lang bespieëlings wat soms die chronologiese verloop versluier, byvoorbeeld gedeeltes in Die staf van Monomotapa. Aucamp (1972:51) opper ook die beswaar dat die afwisseling van "panoramas" en "scenes" gewoonlik 'n stylbreuk veroorsaak.

Alle gebeurtenisse in 'n sekere tydruimte kan alleenlik bestaan as dit deur die verteller in taal binne die wêreld van die reisverhaal tot stand kom. Die reisverhaal is ook 'n woordwêreld waar die woord 'n onvervangbare uitdrukkingsmiddel is. Dat die reisverhaalskrywer sy opperste deug deur die woord beoefen, word ook in die woorde van Grové (1969:18) geëggo: "Ook in hierdie opsig kan die goeie reisverhaal tot die literatuur gereken word, want ook hier is die goeie skrywer daarop uit om met sy taal te werk, sy taal te ontgin, met sy taal geestige of dramatiese effekte te bereik".

Hoewel spanning in die reisprosa wel eiesoortig kan

voorkom, moet die subgenre in die algemeen "sonder 'n afgeronde intrige of een groot bindende spanningslyn klaarkom" (Van Heerden, 1963:2). Die skrywer se persoonlikheid en eie siening van die waargenome werklikheid is die bindende element waarsonder die reisverhaal nie kan bestaan nie. Die skrywer kan alleenlik op grond van bogenoemde 'n eenheid bewerkstellig as hy die "verhalende element" of gang in die verhaal rondom 'n bepaalde tema sentreer, byvoorbeeld in die Die nuwe Afrikaan is die deurlopende draad die nuwe Afrikamens, soos hy stelselmatig vir die reisiger (Elsa Joubert) in Angola gestalte aangeneem het. Die reis kan ook aangepak word met 'n vooraf bepaalde konstruksieplan of doel: "En dit is hiervan dat ek wil vertel — van lug, water, grond en mense", soos Brink in die voorwoord tot Midi aangedui het. Maar doel en tema in die reisprosa moet geskei word, want die tema impliseer iets anders: "Die reis moet vir die skrywer 'n openbarende ervaring wees, en uit die reis ontwikkel die tema" (Joubert, 1972:51). Dit is ook sō dat in die mate wat die reisgebeure deur die verteller gesubjektiveer word, hoe groter die neiging tot fiksionaliteit en 'n merkbaarder konsentrasie op 'n tema.

Uit die historiese oorsig van die Afrikaanse reisprosa is dit duidelik dat vanaf die dorre, monotone reisverslae van die pre-literêre periode tot die vernuwung wat die Sestigters gebring het daar nie net 'n ontwikkeling in die subgenre waar te neem is nie, maar 'n toenemende subjektivering van die werklikheid deur die verteller. Dié neiging tot subjektiewe

belewing is in die reisprosa van Jan Rabie, Chris Barnard, Hennie Aucamp en Elsa Joubert 'n opmerklike verskynsel en dit bereik 'n hoogtepunt in Hennie Aucamp se "My tante wat in Chelsea woon" en in Etienne Leroux se Isis.

Namate die reisprosa ontwikkel tot kortverhaal en reisroman, word die strukturende belang van die uitwendige reis verminder. Die fisiese reis word by dié twee prosasoorte deur 'n "geestelike" reis begelei; gevolglik word die informatiewe deur fiksionaliteit vervang. In die geval van Isis het die funksie van die verteller verander, want die reisi-ger-waarnemer word deur 'n fiktiewe verteller vervang. Alhoewel die knolskrywer-as-verteller fikstief is, bly hy nog die strukturende faktor — sy gesigspunt bepaal nog die perspektief op die gebeure.

Die "norme" van die veronderstelde struktuur van die reisprosa, soos dit in dié afdeling beskryf is, moet nou aan "de werkelykheid waarover zij iets preten-deren te formuleren" (Van Dijk, 1971:14) getoets word. Die beskrywing van die teoretiese model het nie alleen die aandag verdien nie, maar die konstituerende elemente is ook afsonderlik onder die soeklig geplaas. Daar is ook gewys op die groter neiging tot subjektivering wat 'n opsigtelike wegbeweeg van die tradisionele reisprosa teweeggebring het.

Die reisprosa as subgenre is nou onderskei, maar daar is nog 'n verdere differensiasie moontlik. Deur middel van die tipologie kan die verskeidenheid

soorte (tipes) van die subgenre aangedui word. Dit bied wel 'n sisteem wat 'n wetenskaplike werkwyse moontlik maak — dit poneer egter geen kompartemente=ring nie, maar 'n poging om die verskeie tipes, byvoorbeeld reisskets, reisbeskrywing, ensovoorts na sy aard te herken en te beskryf. Terselfdertyd sal die veronderstelde struktuur aan die werklikheid getoets word, met ander woorde die genoemde teoretiese model gaan aan gekose reistekste getoets word, om sodoende en indien nodig 'n verifiëring aan te bring.

5.4 Verskeidenheid in die reisprosa

5.4.1 Nie-reiswoordkuns

5.4.1.1 Reisgids

Dat daar tydens die voorspoed van die naoorlogse jare by die mense in die ontwikkelde lande 'n toenemende behoefte aan reis was, word deur die volgende statistiek bewaarheid: "By 1975, as many as ten million Americans may be going to Europe annually" (Broadus, 1976:190). Dit is dus vanselfsprekend dat die toeristebedryf hom in dié tydperk in 'n groter mate op reisgidse toegespits het. Die reisgids het egter net ten doel om as 'n leidraad vir 'n reisiger oor besienswaardighede van 'n bepaalde land te dien. So 'n reisgids kan 'n variasie van reisinformatie bied: dit kan handel oor 'n sekere wêrelddeel (byvoorbeeld Europa), 'n enkele land (byvoorbeeld Spanje), 'n stad (byvoorbeeld Parys) en selfs 'n gids wat mense oor stoptoere in verskeie groot wêreldstede kan

adviseer, byvoorbeeld George W. Oakes se Turn right at the fountain.

Die reisgids bied niks meer as bloot kwantitatiewe informasie en veral feite oor 'n sekere land, streek of stad in 'n raamwerk wat heeltemal onpersoonlik van aard is nie. Die reisgids verskyn gewoonlik anoniem en waar 'n skrywer of opsteller wel genoem word, was dit in opdrag van die een of ander reisorganisasie gedoen. Soms is dit 'n instansie self wat so 'n reisgids opstel en in die algemeen word dit in reekse uitgegee, byvoorbeeld oor inligting omtrent reise in die V.S.A. bestaan daar die American guide series wat deur die Federal Writers Project onderneem word. S6 bestaan daar ook reistydskrifte, wat op die patroon van die reisgids werk, waarin die aantreklikhede van 'n land geadverteer word, byvoorbeeld In Britain wat deur die British Tourist Authority gepubliseer word.

In die geheel gesien dien die reisgids die toeristiese bedryf en uit literêre oogpunt beskou, is hier= die tipe reisboek van nul en gener waarde.

5.4.1.2 Reisverslag

Die belangwekkendste reis in die sewentiende eeu vir die latere geslagte hier te lande was Jan van Riebeeck se sending met drie skepe na Kaap die Goeie Hoop. Dié reisverslag of dagboek, die Daghregister van Van Riebeeck wat op die reis gehou is, is vandag 'n klassieke reisdokument weens sy uiteenlopende taal= kundige belang.

Die tradisie van verslaghouding van 'n reis, soos dit in die sewentiende en agtiende eeu hier te lande aangetref is, het sy oorsprong aan artikel XCI van die Artyckel-Brief van die V.O.C. dat alle amptenare op bestuursvlak "correcte notitie ende dagregisters" van gebeure gedurende hulle dienstyf moes hou. As gevolg van dié opdrag vind 'n mens dat reisverslae en -joernale populêre geskifte tot in die negentienste eeu was, "en al is hulle geskryf sonder 'n sweem van artistieke bedoeling, naas 'n historiese, ook 'n letterkundige betekenis het" (Antonissen, 1960:7).

Die reisverslae van die pre-literêre periode kan met reg die oervorm of embrio genoem word waaruit die groot verskeidenheid tipes eietydse reisprosa sy ontstaan gevind het. Al het die reisverslaghouers geen pretensie gehad om letterkunde voort te bring nie, vind 'n mens byvoorbeeld in die Dagboek van Louis Trigardt aangrypende passasies wat van innerlike belewenisse op die reis getuig.

Hoewel die reisverslag of dagboek toendertyd die oorewende vorm van reisskryfwerk was, het dit vandag wel kultuurhistoriese waarde, maar weinig literêre belangrikheid. Die reisprosa kon tot die einde van die eerste kwart van die twintigste eeu hom kwalik aan die tradisie van reisverslaghouding ontworstel: die getroue verslaggewing van reiservaringe in Daar ver oor die see en Andermaal ver oor die see van Tannie is 'n goeie voorbeeld hiervan.

Hierdie tipe reisskryfwerk is dus niks meer as blote

verslaggewing en kan nie tot die woordkuns gereken word nie.

5.4.2 Kort-reiswoordkuns

In 'n opstel van Ernst van Heerden oor "Die kortkuns van Hennie Aucamp" het hy die versamelnaam "kortkuns" vir die korter soort prosatekste gemunt. In dié studie van Hennie Aucamp se oeuvre onderskei en beskryf Van Heerden die kortkuns soos volg: "Want dit is wat sy 'prosas' is — altyd kort, maar ook in die goeie sin kunstig, met 'n vaardigheid van middele en subtiliteit van effekte wat ewe doeltreffend is in die jeugskets, die reisimpressie, die 'klassieke' kortverhaal of wat hy ook al as prosa bedryf" (Van Heerden, 1969:74). Kortkuns is dus 'n oorkoepelende term wat alle vorme van korter prosatekste insluit, maar het boonop dié voordeel dat dit ook die tussen-vorme benoem. In die studie oor die reisprosa is die maklikste en mees identifiseerbare tipes wat onder die kortkuns gekategoriseer kan word die reis-skets, reisessay en die reiskortverhaal.

5.4.2.1 Die reisskets

Die Sestigerperiode wat vir so baie vernuwingsaspekte oor die hele terrein van die prosaliteratuur bekend is, word onder andere ook aan die oplewing van die kortkuns waarby die reisskets ingesluit is, geken. In 1965 verskyn in dié verband Kompas, 'n versamel-bundel reissketse van J.P. Smuts, waarin werke van die vernaamste reisboekskrywers saamgestel is. Daarna

volg Hennie Aucamp se Karnaattjie (1972) waarin sy beste reissketse opgeneem is en in 1977 verskyn die S.A.U.K. se mooi reeks, Stad en stedelig, wat sketse en vertellings oor belangrike wêreldstede van vyf-entwintig belangrike Afrikaanse skrywers bevat. Dit moet egter vermeld word dat gedurende die vyftigerjare Uys Krige heelwat van sy reisindrukke as oorlogskorrespondent in die bundels Sol y sombra en Ver in die wêreld in sketsvorm vasgelê het. Die reisskets het kwalitatief binne die omvang van die Afrikaanse reisprosa 'n waardige plek en kan geensins as 'n rare prosaverskynsel gesien word nie.

Die woord "skets" behoort eintlik tot die gebied van die beeldende kuns en as noemer vir 'n soort literêre prosa beteken dit "'n ligte vlugtige tekening", want "die klem val in die skets op die mees tiperende eienskappe van die landskap of watter onderwerp die kunstenaar dan ook al wil voorstel — die mees tipiese dan, volgens sy interpretasie daarvan" (Grové en Botha, 1975:110).

Shipley (1962:373) dui verdere kenmerke van die skets aan as hy die prosasoort van die kortverhaal onderskei: "A sketch lacks the depth of the short story; narrative may be subordinated, psychological atmosphere may be stressed".

Die reisskets is gewoonlik 'n kort prosateks en het nie die verwikkelde strukturele samestelling van 'n kortverhaal nie; die opeenvolging van gebeure en omstandighede wat verander, kom selde voor; daarom is

die storie-element by dié prosasoort in 'n groot mate uitgeskakel.

Lategan (1956:29) huldig in verband met die storie-element 'n mening wat ook by sekere reisskette aantoonbaar is — hy praat van die kortverhaal en skets soos volg: "Hierdie vorme het almal die epiëse karakter gemeen, selfs die skets wat al uitbeeldend groei". Die stelling word in "Tremrit" (Sol y sombra) van Uys Krige bewaarheid waar 'n mens 'n progressie in die uitbeelding van die reisindrukke vind, soos die trem van die Plaza Castelar tot die hawebuurt Grao beweeg het. Aan die slot van die reisskets kulmineer sy bewondering vir die Spaanse boerestand in die adel van "die vrou met die rooi kopdoek", want "sy doem groot in sy gedagtes op, selfs groter as dié wolke daar met hul belofte van reën" (Krige, 1955:17). In "Tremrit" hanteer Krige die reisskets na sy ware aard, want sonder 'n lang relaas benadruk hy die tiperende kenmerke van die Spaanse provinsie lewe — die stad, landskap en mense, sodat die leser in die beelding 'n snit van dié land se lewenswyse kry.

'n Mens vind groot ooreenkomste in die eiensortige, strukturele eienskappe van die reisskets en die veronderstelde struktuur van die reisprosa:

* Die reisskets kan as beskrywingskuns beskou word; daarom word die visuele indrukke van die objektiewe werklikheid sterker beklemtoon.

* Dit beteken egter nie dat die reisskets net 'n oppervlaktebeskrywing moet wees nie — soms is dit

'n vlugtige indruk wat iets van die innerlike van die skrywer openbaar. Die slot van Jan Rabie se "Proefkonyn op Mont Blanc" is 'n voorbeeld hiervan — na die mislukte eksperiment en die indruk wat die koe-rantberig op hom gemaak het, voel hy en sy toggenote soos valse helde: "proefkonlyne sonder wetenskap" (Rabie, 1955:138), want hulle het geleer dat die mens nie los van die werklikheid kan leef nie.

* Hoewel 'n mens 'n skerp visuele element in die reisskets vind, is daar ook ander beeldingsmoontlikhede: 'n gemoedstemming wat 'n sterk bespieëlende karakter kan hê, byvoorbeeld waar P.J. Haasbroek in "Madrid" (Stad en stedelig) die stad personifiseer, het 'n mens iets hiervan.

* Die reisskets werk ook met die drie struktuurkomponente van die epiese prosa, naamlik karakterisering, tydruimte en gebeure, maar dis nie verweef in 'n streng verwickelingsplan soos in die kortverhaal nie. Gewoonlik bevat die reisskets een of twee van die drie elemente, so byvoorbeeld: "Kan die skets 'n stuk agtergrond, 'n persoon of selfs 'n handelingsmoment of stuk gebeure op sigself uitbeeld, maar die 'beeld' bly dan 'n statiese lewensprent of -skets" (Lategan, 1956:30). 'n Reisskets of skets is dus in 'n mindere of meerdere mate staties, terwyl 'n kortverhaal meer dinamies van aard is. Dié kenmerk van die reisskets onderskei dié kort prosasoort van die kortverhaal, want "iewers in die kortverhaal is daar 'n keerpunt" (Aucamp, 1970:38).

* In die reisskets word "die mens agter die boek" erken, want sy persoonlikheid is 'n strukturelement wat 'n bindende faktor in die reisprosa bewerkstellig. Om die rede vind 'n mens in die reisskets 'n subjektiewe vertelhouding en die bekendstelling van die vreemde geskied deur medium van 'n warme, intieme en persoonlike stem.

* Die taalhantering in die reisskets, weens die gekonsentreerdheid daarvan, moet keurig en ekspresief wees, maar dat reisprosa "bloot vir die plesier van die woord gelees word" (Potgieter, 1971:119), oortuig nie. Wat die stilistiese versorging van die reisskets betref, het die skrywer dieselfde probeem as die essayis, want "tussen die Scylla van die feitelike boustof wat maklik saai kan word en die Charybdis van die persoonlike belewenis wat maklik 'ekkerig' kan word" (Potgieter, 1971:105), moet hy ewewig behou en die woord met maksimum seggingskrag en verrassende nuutheid gebruik.

Vervolgens gaan Chris Barnard se reisskets, "Parys" (Stad en Stedelig), van nader bekyk word. Enersyds het die bespreking ten doel om die beskrywing wat die reisskets as tipe van die reisprosa onderskei prakties te implementeer, andersyds gaan daar gepoog word om die bestaansmoontlikheid van die veronderstelde teoretiese model vir die reisprosa aan die hand van die prosateks te belig.

"Elke mens maak sy eie stad" lui die eerste sin in Robert Mohr se reisskets, "Bangkok" (Stad en Stedelig).

In "Parys" vind 'n mens 'n ander variasie hiervan: dit word meer as net 'n stad — dit word "dêurgestook tot dimensie van jouself, dimensie van lewe" (Brink, 1978:16). In 'n beskrywing van 'n stad, soos 'n mens dit in "Parys" vind, is dit belangrik dat daar altyd 'n delikate balans tussen die volgende gehand= haaf moet word: ". . . die verteller word in sy styl en in sy organisasie van sy stof, self 'n spieëlbeeld van die stad . . . en in die proses word die stad weer spieëlbeeld van die reisiger se gemoed" (Brink, 1978:16).

Die perspektief wat Barnard (1977:7) in die herinne= ringsbeeld van die wêreldstad voorhou, behels nie net reisindrukke van die fisiese werklikheid nie, maar dui ook op 'n geestelike belewenis: ". . . dis 'n stad soos 'n spieël waarin jy die wêreld sien weer= kaats — en hoe langer hoe duideliker ook jouself herken . . ." Al het die skrywer in die slot van die reisskets sy reisherinneringe aan Parys in 'n mate bespieëlend beleef, is die reisiger-ruimte-ver= houding nie versteur nie.

Die reisiger-waarnemer, in hierdie geval 'n deurwin= terde skrywer, bied sy reisindrukke in 'n keurige en beeldende taal aan. Sonder om opsetlik te verlite= ratuur, personifieer hy 'n ou straat in Parys sodat die leser 'n ware beeld daarvan voor sy geestes oog kan oproep: ". . . die straatjie het later maar sy lê kom kry tussen die hoeke en kosyne deur" (p. 3).

Die intensie van die skrywer was om "'n singende boek

oor Parys te skryf" (p. 1). Die skrywer, wat die hoofkarakter in die prosateks is, vertolk in die herinneringe sy reisindrukke — hy is 'n sensitiewe en ontvanklike waarnemer en hy ervaar die Paryse somer met feitlik al sy sintuiglike vermoëns: ". . . jy ruik hoe die rivier onder die brue lê en broei"; "die kamer was 'n bakoond en die strate bedompig"; ". . . [hoor] kinders in die vywers baljaar" en ". . . kyk hoe die kerse brand teen die hoë klipmure" (p. 2). Hierdie waarneming van die werklikheid is so intens dat die verteller daarin vereenselwig raak en dit as't ware beleef: "En jy sou in daardie koelte sit, in die skemer, in die heilige stilte, soos iemand wat uit die tyd ontvlug het" (p. 2).

Die organisasie van die geselekteerde stof in die reisskets val uiteen in vyf dele wat ook tipografies duidelik aangedui is. In die vyf herinneringsbeelde word die aandag telkens op die belangwekkendste reisindrukke gevestig sonder dat dit verbrokkelend op die geheel inwerk. Eerstens vind 'n mens 'n intiem persoonlike saamleef met die stad, want "hy is soos die liefde self" en die nadruk op die sentripetale krag van Parys wat in die volgende sin kulmineer: "Dis ons ganse bestaan, 'n hele geskiedenis, 'n totale wêreld in een stad byeengebring" (p. 2). In die volgende drie onderafdelings vind 'n mens informasie van die stad soos dit deur die verteller visueel waargeneem is. Die laaste gedeelte is 'n besinning oor die stad, dit is as't ware 'n geestelike nabetragting oor die reisindrukke, want "waar die oog nie meer kan sien nie, waar nog net die hart kan voel,

ontdek jy mettertyd iets meer".

Die drie konstituerende komponente, naamlik karakterisering, gebeure en tydruimte is al drie in die reisskets teenwoordig. Dié reisskets behels egter nie 'n fiktiewe woordwêreld nie, maar is gebonde aan die Paryse werklikheid self. Die skrywer-waarnemer se verhouding tot die tydruimte beklemtoon nie net die twee elemente nie, maar dra ook by tot die "li-riese nostalgie" (Brink, 1978:16) van Barnard jeens Parys. Daar dit hier oor 'n herinnering aan 'n besoek "twaalf jaar gelede" aan Parys gaan en die verledebeeld met "'n adolessente geswymel" vergelyk kan word, is gebeure hier nie 'n prominente struktuur-element nie.

In die reisskets is die waarnemer-skrywer subjektief betrokke by die tydruimte en sy persoonlikheid is die bindende faktor. Die voorkeur wat die skrywer vanuit sy gesigspunt aan die waargenome dinge gee, byvoorbeeld: "die mark in die Rue Mouffetard", "die straatname", "die Ile St. Louis - 'n eilandjie in die rivier", "die reën in September" en "die boekwinkels" word egter sō georden dat dit 'n organiese geheel tot stand bring. Die reisskets werp ook lig op die persoonlikheid van die verteller in sy verhouding tot sy medemens: Die meisie "wat drie-uur in die oggend alleen by 'n tafel sit", wek nie net simpatie en deernis by hom nie, maar hy gebruik haar metafories om Parys te verbeeld: "Vol nagte, vol dae, vol geskiedenis, vol somers, vol vreugde, vol herinneringe, vol trane" (p. 2). Verder getuig die skrywer se

daaglikse kontak met die concierge en die boekever=
koper van 'n skerp geestige ingesteldheid. Die ka=
racters in die reisskets is ook nie imponerende
figure nie, want die aandag word gefokus op die klein
mensies soos die blommeverkoopsters met hulle uitroe=
pe: "Madeliefies, Monsieur!" en die verskoptes soos
die boemelaar wat onder die brug gaan slaap sonder
"kos by die wyn".

Die struktuuropset en die fyn-oorwoë verwoording van
die reisiger-waarnemer se persoonlike belewenis van
Parys verhef die prosateks bo die reisverslag of kro=
niek. Barnard wil nie vir sy leser 'n spieëlbeeld
van die werklikheid gee nie, maar hy wil katalisator
wees en vanuit sy visie die reisindrukke vertolk.
Dié reisherinneringe aan Parys waar "alle ekstases en
ontberinge waartoe die mens in staat is — alles hier
saamgetregter is" (p. 7), dui nie net op sy besondere
instelling nie, maar bring hom ook tot die insig:
"elke plek waar jy iets ervaar het, word die ervaring
self" (p. 7).

Dié reisskets, volgens sy strukturele samestelling,
beantwoord aan die beginsels wat in die hipotese vir
die reisprosa vervat is. Vir dit wat die reisskets
in die hiërargie van die literatuur wil wees, naamlik
'n kort prosateks wat 'n "statiese" lewensprent wil
beeld, is "Parys", afgesien van die klein tydverskui=
wing daarin, 'n goeie voorbeeld.

5.4.2.2 Die reisessay

Wanneer Shipley (1962:145) van die essay soos volg praat: "What the essay is has never been precisely determined", vind dit in 'n groot mate aansluiting by die meeste literatore se siening dat die prosa=soort moeilik in 'n bepaalde definisie vasgevang kan word. Shipley lewer verdere kommentaar oor die prosatipe: hy dui deur middel van 'n skema die groot verskeidenheid soorte essays aan. Hy onderskei twee groeperinge, naamlik die formele en informele essays. Die formele opstel handhaaf 'n objektiewe vertelhouding en getuig van 'n intellektuele belangstelling, terwyl die informele essay meer subjektief van aard is en meer na die geestelike belewenis neig. Daar dit in dié ondersoek oor 'n prosaverskynsel wat as woordkuns beskou word gaan, sal die aandag op die informele essay gefokus word.

Elize Botha se seleksie van essays in haar versamelbundel, Afrikaanse essayiste, wat in 'n groot mate verband met Shipley se uiteenlopende skema toon, dui op 'n ruimer benadering van die essay. Sy voeg essays saam wat varieer van Klaas Waarzegger se koe=rantartikels; C.M. van den Heever se karakterbeeld in "Oupa" waarin die verganklikheidsbesef van 'n Christen-gelowige in dié woorde gesentreer is: "hy het die seën ontvang om die weg van lewe na die dood nie as 'n groot skok aan te voel nie" (Botha, 1965: 70) en die besinnende opstelle van N.P. van Wyk Louw, onder andere "Die aristokratiese ideaal" waar hy in

die slot die problematiek so deurskou: "Die aristokratiese lewenshouding is die sintese en die versoening van die gemeenskapslewe en individualisme" (Louw, 1970:17).

Dié versamelbundel van Botha dui dus op die polimorfe aard van die essay en die veelvuldige vorme wat dit kan aanneem. Marriot (1940:9) se siening dat die essay moeilik definieerbaar is, stem in groot mate ooreen met dié van Shipley en die seleksieprinsipe wat Botha in haar versamelbundel toegepas het: "The essay has as many shapes as Proteus, and for this reason a precise definition is difficult if not altogether impossible".

Essay (fr. *essai*) beteken "poging", "proef" of "proeverslag", soos Botha en Grové (1975:107) dit noem. Die essay verskyn hoofsaaklik in prosavorm, het 'n beperkte omvang en handel in die algemeen oor 'n kultuur-historiese of letterkundige onderwerp. Die wyse van behandeling van die onderwerp en die daarmee gepaarde, stilistiese kwaliteite onderskei die persoonlik gekleurde opstelle van die meer wetenskaplike studies. Die essays wat hier ter sprake is, is subjektiewer van aard en in die algemeen openbaar hul styl 'n estetiese geneigdheid.

Michel de Montaigne het in 1580 sy bekende kommentare onder die titel Essais gepubliseer en na analogie hiervan het "essay" die aanvaarde term vir dié vorm van literatuur geword. Montaigne was egter nie die eerste skrywer van essays nie, want geskrewe essays,

hoewel dit anders benoem was, het reeds in die antieke tyd bestaan. Hier dink 'n mens aan die nagelate werke van Plato, Plinius, Cicero, ensovoorts waar daar in sommige dele duidelike essayistiese trekke gevind word.

Sonder om met onomstootlike definisies te kom, is dit tog moontlik om die essay as 'n elastiese prosasoort te beskryf en sy wesenskenmerke te bepaal. So bied die beskrywing van die essay, soos 'n mens dit in die W.A.T. (dl. 2:685) vind, interessante karakteristiek wat by die ondersoek na die prosasoort nuttig kan wees: "[Dit is] gewoonlik van so 'n omvang dat dit op 'n slag deurgelees kan word, waarin 'n onderwerp, gewoonlik van letterkundige, estetiese, geskiedkundige of wysgerige aard, op 'n subjektiewe, beskoulike en stilistiese artistieke wyse in sy verskillende betrekkinge behandel word, sonder om dit daarby stelselmatig te ontleed of uit te put; kunsopstel".

'n Ander omskrywing wat nog 'n sy van die essay betref, word in die Moderne encyclopedie der wereldliteratuur (dl.4:578) gevind: "Zo hangt ook de waarde van het essay geensins af van zijn onderwerp of zijn waarheidswaarde, maar wel van de creatie naar aanleiding van dat onderwerp. Want het essay is een creatief genre, gelijkwaardig met poëzie, roman of toneel".

Die stof in die informele essay is gewoonlik krities, bespiegeldend, beskoulik of polemies van aard, maar namate dit verwetenskaplik, neig dit na 'n blote

studiestuk of verhandeling. Die essay is niks meer as "'n diskoers oor 'n onderwerp wat daardie onderwerp nog lank nie uitput nie" (Botha, 1965:7), al handel dit ook oor die mees alledaagse dinge of gebeurtenisse, byvoorbeeld "Skool toe", "Grond", "Krieket", "Ma se Gesangboek", ensovoorts.

Die essayis, net soos 'n mens dit in die epiese prosa vind, bou ook 'n woordwêreld met die drie struktuur-elemente: figure, gebeure en tydruimte. 'n Mens vind soms die objektiewe beelding van 'n mens (byvoorbeeld "Oupa" van C.M. van den Heever), maar weer eens gaan dit hier om die verteller wat "as mens" aan die leser voorgestel word. Om dié rede is die eerstepersoonverteller 'n populêre verteltegniek, maar anders as in die reisessay kan die derdepersoonverteller ook gebruik word.

Om te verhoed dat die ek-perspektief, soos dit merendeels in die essay gevind word, in 'n vervelende ekkierigheid ontaard, kan die onbepaalde tweede persoon, naamlik "jy" gebruik word. In Willem van der Berg se essay "Die asvaal ou Karoo", die titelstuk in die bundel, Die asvaal ou Karoo en ander essays, word die tegniek gedeeltelik gebruik — die "ek" verdwyn in die eerste gedeelte en word deur die "jy" vervang; die persoonlike beskouing en vooroordele van die skrywer word ook dié van enigeen. Deur die tweede persoon "jy" te gebruik, word die leser ongesiens betrek deur hom by die argumentasie van die "jy" in te sluit; gevolglik vind 'n mens 'n vereenselwiging met die "ek" se sienswyse: "Jy voel asof

jy betower is en jy is heimelik beangs" (Botha, 1965: 109).

Die essayis staan in direkte verhouding tot sy tyd=ruimte, want hy staan midde-in die lewe van sy eie tyd. Die tydruimte-element kom na vore in die beskrywing van landskappe, seisoene, tradisies, ensovoorts; daarom is die essay nie-fiktief en word hier geen storie in die sin van die kortverhaal vertel nie. Die essay kan wel elemente van die fantasie hê, maar dit hoort nie tot die verbeeldingswêreld, soos dié in die fiktiewe verhaal nie.

Die sogenaamde "mens agter die boek" is by die essay en veral die reisessay 'n aspek wat nader belig moet word. Botha (1965:7) sê "dat die skrywer van die essay sonder vermomming, dikwels in die volle gloed van sy opinies voor ons te staan kom — dat hy hom feitlik sonder skroom as mens aan ons voorstel". Bruwer (1955:163) voer op sy beurt die siening nog verder, want volgens hom moet die leser nie net die tema kan raaksien nie, maar "wat het ek nou omtrent die skrywer te wete gekom". Dat die essayis aan die ek-verteller voorkeur gee en dit 'n persoonlike verteltoon meebring, beteken nie dat die waarde wat die werk sou hê enige skade ly nie. Die gebruik van die eerstepersoonverteller as verteltegniek is in die epiek geen nuwigheid nie — dit is 'n dramatiese soort aanbiedingswyse, nuanses kan blootgelê word, spanning kan daardeur geskep word en die verteller kan ook as karakter tot die spel toetree. Die bewaar teen die vertelwyse is die opsetlike handhawing

van die "ek" teen elke prys, met ander woorde die persoonlike siening en ek-voorkeure word op die leser afgedwing. In teenstelling met bogenoemde kom Grové (1958:41) met 'n standpuntinname waarvoor 'n mens, veral ten opsigte van die reisessay simpatie moet hê: "Selfs in die essay, die sogenaamde liriek-in-prosa, kan die skrywer, móét hy die maskeradepak aantrek ('men moet gepoederd zijn')".

As 'n mens André P. Brink se "Dodefees" neem, wat as hoofstuk binne die reisboek Olé op die wyse van 'n reisessay georganiseer is, is daar tog 'n spel-element te bespeur, byvoorbeeld die afwisselende "ek" en "jy" in die vertellerstegniek; daar word selfs in die beskrywing van die stiergeveg die nodige afstand geskep om die idee van groter objektiwiteit te gee. Om Brink in sy daaglikse doen en late in die essay in te lees, is psigologisties en so 'n benaderingswyse kan geensins tot 'n beduidende literatuur lei nie. Al is die skrywer-ruimteverhouding 'n prinsipe van die reisprosa, bly die reisiger-verteller nog katalisator en sy voorkeure moet so verwerk word dat biografiese besonderhede daardeur verdoesel word. Die slotsom waartoe 'n mens ten opsigte van die argument kan kom, word deur Grové (1958:43) eksplisiet saamgevat: "'n Mens sal dus verder kom, lyk dit my, as mens nie die persoon soek nie maar die kenmerkende manier van doen, die karakteriserende hantering van die taal — kortom, die styl". Al is die essayis self die verteller en al is hy subjektief betrokke, gaan dit nie in sy skryfwerk oor eie sielsprobleme en die oopvlekking van sy intiemste gewaarwording nie,

maar eerder oor sy vertolking van die onderwerp of reisherinnering aan 'n sekere plek.

Uiteraard voer die essayis 'n gesprek met sy lesers wat handel "oor iets in ons almal se wêreld, oor iets uit die onmeetlike tussenruimtes tussen die chaotiese ego's" (Louw, 1956:140). Of die essayis beskoulik, besinnend of bespiegeland met sy onderwerp omgaan, sy doel bly immers om die essensie uit die waarnemings van sy betrokke ruimte en lewensverskynsels te haal. Deur die unieke organisasie en integrasie van die struktuurelemente word die leser stap vir stap tot 'n insig gelei — 'n idee wat bo die bepaalde tydruimte uitstyg en 'n groter reikwydte as die lokale mens het. 'n Voorbeeld hiervan vind 'n mens in die voltrekking van die tweestryd soos 'n mens dit in Brink se "Dodefees" (Olé) vind, naamlik die mens het nie net 'n oorwinning oor die bul behaal nie, maar hy het terselfdertyd iets baie kosbaars prysgegee: ". . . die lewe is gewen, deur die dood, maar ten koste van die lewe self. Dis 'n bevestiging van die kosbaarheid van die lewe, en van die onontkombaarheid en grootsheid van die dood" (Brink, 1969:99).

Botha (1965:44) maak die volgende stelling oor die intieme verband tussen die reisprosa en die essay: "Ook die reisverhaal kan 'n mens as 'n essay beskou, as dit naas die weergee van min of meer toeristiese indrukke 'n draer is van 'n besondere vertolking wat die reisiger heg aan die dinge wat hy sien". Dit is korrek om te beweer dat die reisprosa 'n essayistiese karakter het, maar die essay kan struktureel

onderskei word en behoort tot die kortkuns, terwyl die reisverhaal in 'n ander kategorie geplaas word. Wat wel gebeur, is dat reisboekskrywers die hoofstukke van 'n reisbeskrywing of reisjoernaal so struktureer dat dit as essays geïsoleer kan word. 'n Goeie voorbeeld hiervan is dat Totius se "Betlehem" wat as hoofstuk in Bybellande deurreis verskyn as essay in twee versamelbundels, Trekvoëls en Afrikaanse essay-iste, opgeneem is. Die verskynsel in die reisprosa waar hoofstukke as essays geïsoleer kan word, kan duidelik in die reisboeke van Van Heerden, Brink, Elsa Joubert en De Vries waargeneem word. So 'n werkwyse, byvoorbeeld in Van Heerden se Wolk van die mooi weer bring mee dat die hoofstukke enersyds so georganiseer is dat dit binne 'n groter raamwerk hoort, maar andersyds 'n duidelike afgeronde eenheid en tema bied. Die teenpool van bogenoemde verskynsel word ook in die reisprosa gevind. Anna M. Louw noem haar reisboek, Die derde tempel, "'n essay oor 'n besoek aan Israel", terwyl die werk eerder as 'n reisbeskrywing beskou moet word. Daar bestaan dus nie 'n klinklare resep om die verskeidenheid tipes reisprosa, byvoorbeeld die reisskets en -essay te onderskei nie en tussen individuele lesers sal daar altyd onderlinge verskille hieromtrent wees.

Die wesensaard van die essay maak dit 'n uiters geskikte vorm vir die reisprosa. Die reisessay, soos dit reeds gesê is, het dan ook in die Afrikaanse reisprosa 'n populêre vorm geword om reisherinneringe te verwoord. Die reisessay is informeel en wil geen wetenskaplike betoog wees nie. Die reisiger-

waarnemer tree in die reisessay self op as eersteper=soonverteller en bied in 'n gevatte, kernagtige en persoonlike skryfstyl in min of meer die lengte van 'n kortverhaal sy waarneming en beskouing van 'n besoekpunt op sy reis aan. Die feit dat die waarnemer self vertel, gee die reisessay 'n persoonlike toon en dit is nie-fiktief. Om die reisherinneringe in die struktuur van die reisessay te kan vertel, vind 'n mens ook die drie konstituerende elemente: reisigerverteller, tydruimte en gebeure. Die essayis poog ook om deur sy onderwerp en die wyse waarop hy sy struktuurelemente organiseer sy leser tot 'n bepaalde insig te lei.

As 'n mens Ernst van Heerden se Etiketette op my koffer (1961) neem, dan is dit duidelik dat die "bladsye uit 'n Amerikaanse reisjoernaal" 'n essayistiese karakter het. Die werkwyse, soos dit ook in die genoemde reisbeskrywing gevind word, om die geheel in hoofstukke te organiseer en dat elke hoofstuk om 'n tema gestruktureer is, is 'n bekende prosedure in die reisprosa hier te lande. "Die betonoerwoud" is die essay wat vir die doeleindes van die bespreking uitgesonder gaan word, omdat dit die tipiese kenmerke van die reisprosa bevat.

Die titel van die reisbeskrywing, naamlik Etiketette op my koffer, is ontleen aan die koffer waarvan daar in "Goeie reis!" gepraat word en wat mettertyd draer van die skrywer se reisherinneringe geword het. Binne die raamwerk van die reisboek vind 'n mens "Die betonoerwoud" (hoofstuk twee) wat op die wyse van 'n

reisessay georganiseer is. Die titel van die reis=essay, "Die betonoerwoud", is nie net identifiseerder nie, naamlik dat die stad die sentrale waarnemingsobjek is nie, maar dit het ook uit die aard van die samestelling van die woord 'n informatiewe funksie: dit is die komplekse Amerikaanse grootstad wat hier die sentrale uitgangspunt is.

Die waarnemingshoek waaruit die verteller sy objek wil beskou, word in die openingsin as 'n vraag gestel: "Wat maak die 'beeld' van 'n stad uit?" (Van Heerden, 1961:23). Die oriënteringshoek wat veronderstel word, kan dan 'n panoramiese uitsig of 'n toneelmatige beeld bewerkstellig wat duidelik in die gang van die reisessay waargeneem word. Gelyk aan die reisiger is die verteller se benadering van die stad soos "die trekvoël vir wie elke ruspunt tydelik en kortstondig is" — hiermee word die leser midde-in die reisaatmosfeer van die woordwêreld geplaas.

Wanneer die skrywer praat van "daardie aanvanklike trefpunt tussen die stadsbeeld en die waarnemingsin van die besoeker [wat] vir hom van blywende waarde is" (p. 23), word die konstituerende elemente van die reisessay uitgelig: die reisiger-skrywer se verhouding tot sy tydruimte en die subjektiewe aard van die vertelwyse. Sy ingesteldheid teenoor die reis is op 'n kontras gebou: "die naasmekaarstelling van die luukse en armoede" en "vir elkeen wat met 'n blink Cadillac werk toe ry, daar duisende in die oorvol moltreine vasgeprop sit" (p. 24). Die funksie van die kontrasterende vooropstelling van die bereisde

land is om 'n wyer projeksie van sy reisindrukke aan die leser voor te hou. Die skrywer se persoonlike voorkeur word ook aan die einde van die eerste afdeling opgemerk, want hy bevestig dat in die V.S.A. daar nie 'n stad is nie waarvan jy, soos in Napels, kan sê: "Sien . . . en sterf gelukkig".

Die leser is om minstens twee redes in die lees van reisprosa geïnteresseerd: om informasie te bekom en van 'n sekere skrywer se weergawe van daardie inligting. As 'n mens dan onder "weergawe" ook "die gawe van die skrywer om die woord met glans, tekstuur en suggestie te beklee" (Van Heerden, 1963:2) verstaan, word een van die belangrikste aspekte, naamlik skryfstyl van dié reisesessay uitgelig. Oor die taalgebruik in die essay het Aucamp (1969:22) hom soos volg uitgespreek: "Ek sien die essay as onder andere 'n medium vir taaleksperimente: taal as presisie-instrument kan voortreflik aan die essay geïllustreer word". Die reisesessay/essay is dus by uitstek dié prosasoort waarin die skrywer as woordvirtuoos ten beste tot sy reg kom.

Van Heerden se uitgebreide woordregister, afgesien van sy voorliefde vir adjektiewe, bied hom die taal-instrument om die kompleksiteit van die "betonoerwoud" in die woord vas te vang. So word byvoorbeeld die hoogsomer in New York evokatief opgeroep: "grou dae met 'n vuil mis wat deur die betonafgronde sypel en die wolkekrabbers op 'n paar honderd tree afstand in die slierte laat 'swewe'" (p. 37). Wanneer die Queen Mary by sy vertrek van die kaai wegbeur,

gebruik die skrywer 'n kundige en onthullende beeld om die betekenis van sy mededeling te verryk: "[dis] kompleet soos 'n versadigde wat hom van 'n ryk tafel wegstoot" (p. 39). Deur die woord het die skrywer gestalte aan "die ontsaglikheid van [sy] blote omgewing" gegee, sodat 'n mens van sekere passasies as "liriek-in-prosa" kan praat. Van Heerden is 'n goeie verteller en met genotvolle vlotheid verhaal hy "die polsing en stuwing", soos hy dit op sy tog deur dié stede ervaar het.

Om die skyn van 'n distansie jeens die waargenome werklikheid en groter objektiwiteit aan die leser voor te hou, gebruik die skrywer die onbepaalde "jy" en die onpersoonlike voornaamwoord "'n mens". Deur die tweede persoon "jy" wat hier 'n onbepaalde en algemene karakter het, word die leser ook makliker tot 'n bepaalde sienswyse oorreë, word hy ongesiens betrek tot die standpunt van die "ek". Dié tegniek kan ook makliker die leser as reisgenoot betrek en kan die monotoonheid en ekkierigheid van die ek-ver-telling, waaraan die reisprosa so maklik mank kan gaan, in 'n groot mate uitskakel.

Daar vind wel progressie in die reisessay plaas, maar sonder spesifieke tydsaanduidings. Die chronologie kom egter tot stand soos die reisiger-verteller van stad tot stad gereis het, naamlik Los Angeles, Chicago, Washington, Boston, San Francisco en uiteindelik vir die skrywer die indrukwekkendste stad, New York. In die van-stad-tot-stad-reis val die aksent op die informatiewe, maar op so 'n wyse gebeeld dat die

leser as't ware 'n medewaarnemer van die "betonoerwoud" word. Al wil dit soms na opsetlike mooiskrywery lyk, word die taal geplooi en die raakste woorde gevind om die metropolitaanse karakter van New York te beskryf: "al die statistiek vertroebel by die aanblik van die ontsaglike beton- en glasgevaartes wat hulle duiselingwekkende vlugte na die hemel neem, die skarrelende menigtes en verkeersdrukte, die ongelooflike betowering en glans van die luukse-winkelstrate" (p. 35). In hierdie passasie toon Van Heerden dat die informatiewe en die beeldende sinvol geïntegreer kan word.

Stap vir stap neem die skrywer in die essay die leser deur die "stadsmakrokosmos" met sy "groot blokgevaartes" en "saamdrommende mensemassas" om in die slot in 'n antitetiese beeld te verstil. Die paragraaf bring selfs 'n breuk in die gang van die reisessay en stilisties word 'n nuwe atmosfeer met die woord "Skielik — " ingelui.

Die stadsbeeld soos dit op 'n Sondag of Onafhanklikheidsdag daar uitsien, word deur die skrywer so subjektief beleef dat hy besinnend die nuutgevonde skoonheid so beskryf: "Êrens het iets gaan staan, of is dit net die tyd wat gestol het? Meer as ooit is die stad in sy gekonsentreerdheid soos 'n sonnet — aards en hemels tegelyk, vasgeanker en vasgeklank maar met vingers wat reik na die son, 'n wêreld en 'n moment in een straalpunt vasgevang" (p. 39).

5.4.2.3 Reiskortverhaal

"If one learns anything about fiction from reading even a limited number of short stories and novels, it is that there is no single, special technique or formula for writing good fiction" (Brooks en Warren, 1959:644). Die prosakuns en in besonder die kortverhaal is nou eenmaal nie gebonde aan 'n voorafbe=paalde resepte of 'n stel voorskrifte nie, want die skrywer "has his own view of the world" (Brooks en Warren, 1959:644) en die klassieke uitspraak, "indiv=viduum est ineffabile" — die individu is onuitputlik — is veral in die bloei- en eksperimenteringstydperk van die sestigerjare in die kortverhaalskryfkuns 'n opsigtelike tendens.

As 'n mens die groot verskil tussen die stofgegewe en tema van "Dood van die Zoeloe" van Uys Krige en "Aardrykskundeles" van P.J. Haasbroek van nader be=skou, dan word die opmerking in die eerste paragraaf in die volgende woorde van E.V. Downs (1932:191) be=vestig: "The short-story writer visualises his theme through the light of his personal mood". Die uniek persoonlike uitingsvorm wat as wesenstrek van die kortverhaal gesien word, word ook deur die Engel=se kortverhaalskryfster Elizabeth Bowen (1937:8) ver=der beklemtoon: "The short story as an art has come into being through a disposition to see life in a certain way". Dit kom dus daarop neer dat die skry=wer se waarneming van sy reële werklikheid so ver=geestelik word dat dit "tot persoonlike, ideële lewensekspressie, doelbewus as eenheidsindruk gerig

op die leser deur middel van die kort prosaverhaalvorm" (Lategan, 1956:36) as 'n belangrike weseniseis van die kortverhaal gesien word.

Die kortverhaal behoort tot die kortkuns. Dit is waar dat die kortverhaal aan sy lengte geïdentifiseer kan word, want alle kortkuns is kort. Die teenstelling kan egter by uitsondering ook waar wees, want "n enkele essay of 'n enkele kortverhaal kan soms elk 'n boekdeel beslaan" (Aucamp, 1970:39). Voorbeelde van lang kortverhale uit die wêreldliteratuur is byvoorbeeld James Allen Lane se "King Solomon of Kentucky" en Henry James se "The dead". 'n Onderskeidende kenmerk wat die kortverhaal dus in vergelyking met ander subgenres van die epiek besit, soos die roman en die novelle, hang ten nouste met die kortheid daarvan saam.

Die mees ekstreme vorm van die subgenre is die kort-kortverhaal waarvan die eerste manifestasie in die prosaliteratuur hier te lande Jan Rabie se Een-entwintig was. Dit was in ieder geval nie net 'n inheemse modeverskynsel nie, want in dieselfde tyd word in die V.S.A. van die "modern short story" of van "short short-story" gepraat en in Duitsland gebruik Merkler en Stammer in hul werk, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, die term "Kurzgeschichte".

Om nou 'n pertinente onderskeid tussen kortverhaal en kort-kortverhaal te wil maak, is nie so maklik aantoonbaar nie. Hoewel die "kort" van die kort-kort-

verhaal 'n relatiewe begrip is, "hang [dit] met gedrongenheid, 'met min maar suiwer woorde' saam" (Aucamp, 1978:136). Dit gee 'n mens soms die idee van 'n prosagedig en Jan Rabie se "Drie kaalkoppe eet te same" is 'n goeie voorbeeld hiervan.

Die kort-kortverhaal is struktureel niks anders as 'n kortverhaal nie, behalwe dat dit meer gedronge, gekonsentreerd en oor 'n uiters suggestiewe en geraffineerde skryftrant beskik. Freddy Priem (1975:12) se beskrywing van die moderne kortverhaal kan net so wel op die kort-kortverhaal toegepas word: "De gesuggerende beskrywing van een bepaalde levenssituasie is van het begin af gericht op een plotseling afgebroken en polyinterpretabel einde, en werkt door haar tegenwoordigheid dramatisch, exemplarisch of beangstigend op de lezer in, die tot een uitgesproken stellingname en tot verder nadenken verplicht word".

'n Mens vind in die kortverhaal, net soos in die roman, dat een van die hoofstruktuurelemente: Karakterisering, tydruimte of gebeure beklemtoon word.

In die karakterverhaal word die hooffiguur sentraal gestel en bly voortdurend in die sentrum van die belangstelling. Dit is opvallend in die tipe verhale dat die idee in die karakterbeelding gekonkretiseer word en gebeure en tydruimte net dien om die karakterisering te stut. Van Melle se vermoë om objektief te wees, stel sy karakters in "Oom Diederik leer om te huil", "Oom Karel neem sy geweer saam" en "Oom Daan en die dood" in staat om 'n eie lewe in hul

onderskeie verhaalwêreld onafhanklik van die skrywer te voer.

Oor karakterisering in die kortverhaal deel Hennie Aucamp versigtig die mening van Frank O'Connor (1965: 170) "oor die soort mens, of noem dit die soort temperament, wat die kortverhaal as medium kies" (Aucamp, 1969:23). Dat die kortverhaalskrywer volgens Aucamp "inderdaad 'n voorkeur vir 'submerged, population groups'; 'n gepreokkupeerdheid met die 'underdog' het", word bevestig deur die "randfigure" wat in die Afrikaanse kortverhaalkuns gevind word.

'n Mens vind in die kortkuns van Aucamp self dat hy in besonder deur die eensaamheid van die mens geboei word, byvoorbeeld die Caledonner (Die hartseerwals) wat na sy "loshotnotbestaan" ewe skielik sy middeljarigheid besef: "Hy is skielik krom; 'n effense bles man wat in sy werk bly steek het" (p. 121); die teleurgestelde Hetta in "Die hartseerwals" wat "net één treurige plaat [het] en hy is nie treurig genoeg nie" (p. 79). Ook in die kortverhaalkuns van die afgelope twee dekades het die "outsider"-figuur, wat as gevolg van die eksistensiefilosofie sy beslag in die letterkunde gekry het, sy verskyning gemaak. Hierdie "outsider"-figure (volgens Brink was Don Quijote die voorloper hiervan) het geen vaste omtreke nie; hulle optrede is onlogies en hulle kan nie meer afgebeeld word nie.

Die skrywer kan ook die gebeureverhaal gebruik om 'n idee te vertolk. In hierdie tipe verhaal neem

karakterisering en tydruimte 'n sekondêre plek in. Voorbeelde van dié kortverhale is avontuur- en spanningsverhale soos jag-, speur- en spookverhale.

E.N. Marais se bekende spanningsverhale, "Die huis van die vier winde" en "Diep rivier", het nie net 'n speurmotief ten grondslag nie, maar beskik oor epies anekdotiese materiaal en toon 'n opvallende belangstelling in die okkulte. Die kousaliteit van die gebeure, 'n sterk spannings- en storie-element is die essensie van die tipe verhaal.

Die tydruimteverhaal verbind die mens onverbiddelik aan die tyd en ruimte in sy verhaalwêreld. "Kom herwaarts getroues" in Jaarringe van Henriëtte Grové is 'n tydruimteverhaal met 'n verskeidenheid karakters waar 'n konflik tussen Antjie Crous en Maria ontketen word, want beide was in Josef geïnteresseerd. Die eenheidskeppende faktor in die verhaal is die tyd=ruimte wat deur die eerstepersoonvertelling groter geloofwaardigheid kry. Binne die bepaalde tydruimte word 'n idee tot vervulling gebring: As Maria en Antjie aan die einde aanmekaarspring, "is dit dus nie net twee meisies wat baklei oor 'n man nie; dis twee idees twee wêrelde wat bots" (Aucamp, 1970:48).

Afgesien van die tipe kortverhaal wat gebruik word en die verteltegniek waarin dit aangebied word, kan die subgenre sonder spanning en "gekonsentreerdheid-om-'n-kern" (Aucamp, 1970:39) nie gedy nie. Die kortverhaal leen hom nie tot lang beskrywings nie; daarom moet taalekonomie, suggestie, funksionele beeldspraak en 'n snelle verloop die kunsoort kenmerk.

Die volgende samevatting van Aucamp (1970:40) maak eintlik verdere kommentaar oor die kortverhaal oorbodig: "Die kortverhaal is 'n uiters beknopte genre; 'n woordwêreld uit één stuk. Maar wat die kortverhaal as prosasoort uitsonderlik maak en duidelik onderskeibaar van die skets, is die volgende: iewers in die kortverhaal is daar 'n keerpunt. Na dié keerpunt is 'n persoon of situasie nie meer wat dit aan die begin van die verhaal was nie".

'n Vierde tipe van die kortverhaalskryfkuns wat 'n mens kan onderskei, is die reiskortverhaal. Hennie Aucamp het met die reiskortverhaal, "My tante wat in Chelsea woon", wat in die vierde afdeling van Spitsuur gevind word, nie net 'n baken ten opsigte van kortreiswoordkuns verskuif nie, maar 'n prototipe geskep wat as verskynsel in die reisprosa ongekend is.

Uit die historiese oorsig van die reisprosa in Afrikaans is dit duidelik dat 'n mens vanaf die laat vyftigerjare ten opsigte van die reisiger-verteller 'n toenemende subjektivering van sy waargenome werklikheid gevind het. Die dagboeke en getroue daaglikse verslae van reiservaringe soos dit in die sewentiende tot in die eerste kwart van die twintigste eeu aangevond is, moes plek maak vir reisprosa wat al hoe meer vertolkend geword het, omdat die aksent nie soseer op die daaglikse reisgebeure en oppervlaktebeskrywings geval het nie, "maar op die vorm en insig wat 'n fyn en opmerksame waarnemer aan sy belewenisse daar kan gee" (Botha, 1965:127). Die reisiger-verteller het nie net objektiewe waarnemer gebly nie, maar mettertied

is hy in so 'n mate betrek dat hy 'n karakter in sy woordwêreld geword het, byvoorbeeld in "Die woud wat sterwe" van Elsa Joubert in Suid van die wind. Na=mate 'n geestelike reis met die fisiese reis gepaard gegaan het, het die beskouende gees van die reisiger na selfbeskouing oorgegaan. Die reisiger-skrywer word nou 'n persoon met bepaalde eienskappe en hy kan homself deur middel van verbeelding en bespieëling en die organisasie van sy materiaal bo die tirannie van tyd en ruimte uithef. Dit bring 'n mens by een van die belangrikste essensies van die literatuur uit, naamlik fiksionaliteit.

Wat die reiswerk "My tante wat in Chelsea woon" in werklikheid is, word deur Grové (1969:198) so saam=gevat: "Dit word egter gou duidelik dat ons hier iets anders heeltemal anders het as die gewone reis=verhaal. Die reis en die reiservaring speel wel 'n rol, maar die reisgegewe word geleidelik en siender=oë omgebou tot 'n stukkie verbeeldingswerk, 'n kort=verhaal wat ons iets sê omtrent die mens se lot".

Dié reiskortverhaal bevat al die struktuurkomponente van die reisprosa: 'n reisiger, tydruimte en gebeure. Die reismotief is nie sentraal nie; dit is egter 'n tegniek om die ek-verteller wat as hoofkarakter op=tree in 'n bepaalde tydruimte te situeer.

Hier word egter, in teenstelling met die aard van die reisprosa, 'n duidelike storie-element waargeneem: Die verhaal begin met die eensaamheid en triestige stemming van 'n reisiger waar hy in die hede reis=

herinneringe vanuit die verlede oproep: "die jaar toe [hy] net na die B.A.-eksamen Europa toe kon gaan, heeltemal op [sy] eie" (Aucamp, 1967:98). Die een= same en soekende reisiger vind onverwags vriendelik= heid, medemenslikheid en warmte by 'n onbekende meisie. Die ontmoeting lei tot 'n tydelike vriendskap wat in 'n groot mate op 'n gedeelde droom, naamlik "My tante wat in Chelsea woon" gebou is. Al was sy voorneme: "waar Nancy gaan, gaan ek" (p. 106), het hy tot 'n skokkende ontnugtering gekom. Vanuit die hede leef die ervarings van "daardie winter" en in besonder sy gedagtes aan die meisie "net in die on= volkome argiewe van die herinnering" (p. 108) voort.

Die reisherinneringe wat vanuit die perspektief van die ek-verteller aangebied word, bied groter onmid= dellikheid, groter geloofwaardigheid en dit bring 'n meer vertroulike omgang met die leser mee. Die kort= verhaal begin met 'n reisiger-land-spanning, veral word die nadruk op sy eensaamheid in die vreemde en die triestige stemming gelê; verder word die gevoel van uitgeslotenheid beklemtoon.

Die eksposisie in die verhaal begin met die hande= lingseenheid wat rondom die gebeure in Amiens gesen= treer is. Die verhaalgang word deur die reisiger= verteller gekonstrueer en in sy verhouding met die meisie vind 'n mens 'n sterk spanningselement in hul= le gesamentlike gerigtheid op 'n gedeelde droom wat eindelik vir hom ontnugtering, maar ook besinning bring.

Verder vind 'n mens dat die verteller-binne-die-verhaal "baie ooreenstemming toon met die reise en biografie van die outeur" (Dekker, 1977:164) self — dit is wel herkenbaar, maar uit literêr-teoretiese standpunt word "het literaire werk-als-fenomeen" (Maatje, 1974:115) die objek waarop die studie gefokus word.

Die kortverhaal begin met 'n terugskouing aan die "tristesse" van die verteller se Europese reis "daar= die jaar [toe hy] neëntien geword het", maar na Nancy hom uit sy "ballingskap" verwelkom het, begin hy "die lewe" ervaar. Dié herinnering wat in 'n kortverhaal ontwikkel, is gegrond op die ervaringsmateriaal van die reis in die verlede en waar die werklikheid tot fiksionaliteit oorgaan, is nie so maklik bepaalbaar en ook nie ter sake nie. Die feit bly egter dat die reismotief deur die subjektivering van die werklikheid deur die hoofkarakter verdwerg word.

Die ek-verteller word ook vir die leser 'n volledige karakter, want in sy bewussyn ervaar hy die tyd in al sy dimensies: vanuit die hede roep hy sy reiservarings van die verlede op en hy het selfs in sy verwagting om "Chelsea" te besoek 'n toekomsgerigtheid. Hy herbeleef op sensitiewe wyse sy empiriese ruimte waarin hy destyds gesitueer was en roep die geselekteerde gebeure weer in sy verbeelding op. As hy besluit om sy "weeïge kamer" in Dover vir sy toer na die Vasteland te verlaat, word meer skakeringe van sy persoonlikheid blootgelê: sy wil, avontuurdrang, estetiese en mistieke aangetrokkenheid en die liefde

. . . word in die volgende woorde blootgelê: "Kontinent, hier kom ek, verkoue en gebroke, maar ek kom; my ondervindings wil ek hê, katedrale en konserte, tuine en paleise, en as daar tyd voor oorbly, miskien ook die liefde . . ." (p. 100). Die "voortvarende fantas" van destyds het aan die einde van die kortverhaal die besinnende reisiger geword wat die skokkende optrede van Nancy begrypend verwerk het. Die ek-verteller in die kortverhaal beantwoord aan Forster (1963:75) se eis vir 'n "ronde" karakter: "The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way".

Sy reisingesteldheid en die geestesgenootskap wat hy by Nancy gevind het, was nie net vir hom 'n persoonlike, emosionele ervaring nie, maar dien as motief om later deelgenoot in die meisie se droom te word: "Sy was amper vir my mooi, omdat sy in daardie stadium so 'n dringende behoefte by my was: 'n mens tot wie ek kan deurdring" (p. 102). In die gemaklike en natuurlike dialoog is daar tog 'n onderliggende spanning, want die herhalingstegniek word gebruik om hul vooruitsig te motiveer en te intensiveer — daar word nie minder as sestiën keer na die "Chelsea-tante" verwys nie. Ook word 'n antitese gebruik om die triestige stemming teenoor die vooruitsig van 'n opwindende vooruitsig te aksentueer. En in die verteller se afwagtende vooruitsig beweeg hy in 'n denkruimte waarin tyd opgehef is: ". . . en ons stap hand aan hand met 'n leiklippepadjie na 'n pers voordeur met 'n groot koper deurklopper" (p. 105).

In die kortverhaal is Aucamp se taalhantering sensitiëf en kunstig. Die verhaal getuig van 'n persoonlike styl waar hy algemene gebruikstaal in 'n beeld ekspressief kan gebruik: "'n Hemel wat afsak tot op die dakke", "die een brandsiek kamer na die ander", "op landerye boggel die hooimiedens . . .". Sy gebruik van adjektiewe gee ook aan sy vertelling 'n verrassende nuutheid: "Ek kyk deur bewasemde treinvensters na die verreënde landskap: alles grys, wasig en impressionisties" (p. 99). In sy toneelmatige aanbieding kan hy ook 'n situasie so beskryf dat die leser dit feitlik sienderoë waarneem: "Dawerende gelag. Die gehoor klap op hulle knieë, hul dye; are swel op voorkop en nek; monde is oopgespalk; sweet breek op gesigte uit. Eindelik sak hulle terug teen die bankleunings, uitgeput na die inspanning" (p. 100).

As daar iewers in die kortverhaal 'n keerpunt moet wees en die hoofkarakter daarna tot 'n nuwe insig moet kom, dan is "My tante wat in Chelsea woon" onomwonde 'n kortverhaal. Op die stramien van die reisverhaal het die ek-verteller gaandeweg sy reiservaringe so herskep dat dit 'n fiktiewe karakter aangeneem het. Die ek-verteller het ook uit sy ervarings wat nog net in die herinnering voortleef 'n lewensinsig verwerf. Daar dit hier oor die binneruimtes van die menslike gees gaan, het 'n mens met 'n poli-interpreteerbare idee te doen:

* Dit gaan oor die mens as ewige soeker na geluk, verwagting en die droom, maar alles het verydel tot

'n valse hoop.

* Die kortverhaal besit ook iets van die ironie van die menslike lot: die wanverhouding wat daar tussen verwagting en verwesenliking kan bestaan.

* Dat die verteller na die ontnugtering geryp is tot 'n dieper kennis van homself en 'n beter insig van sy medemens.

'n Mens vind in die reiskortverhaal karakterisering en 'n groter neiging na die fiktiewe; boonop het dit 'n duidelik interpreteerbare inhoud. Dit het nie net as literêre werk 'n waarde nie, maar dit beantwoord ook aan die veronderstelde struktuur van die reisprosa. Dié reiskortverhaal toon weer eens dat die struktuur van die reisprosa in die hand van die verbeeldingryke skrywer die inherente potensiaal het om in enige subgenre van die epiek 'n waardige plek in te neem. Die vraag of "My tante wat in Chelsea woon" as reiskortverhaal tot die literatuur behoort, word in die woorde van M.C. Beardsley (1973:24) bevestig: ". . . a work of art is at least an artifact, something produced intentionally, and perhaps more spesifically with an aesthetic intention".

5.4.3 Langer vorme van die reiswoordkuns

5.4.3.1 Reisjoernaal, reisdagboek en briewe

Kragtens artikel XCI van die Artyckel-Brief, soos dit reeds telkens in die ondersoek aangedui is, moes die amptenare van die Kompanje in die sewentiende eeu

"aan die Goewerneur-Generaal van Indië of aan die Nederlandse bewindhebbers" (Kannemeyer, 1978:17) joernale, kaarte, geskifte en aantekeninge van hulle amptelike doen en late voorlê. Uiteraard was dié eerste Suid-Afrikaanse geskifte nie bedoel om literatuur te wees nie en die sewentiende-eeuse geskifte het merendeels uit rapporte en briewe of reisjoernale van amptenare se binnelandse togte bestaan. Gedurende die agtiende eeu vind 'n mens die dagboeke en reisjoernale van die vryburgers, waarin daar blyke van 'n nasionale gevoel was — hierdie mense was van voorneme om hulle permanent in die nuwe land te vestig.

Die rede waarom die reisjoernaal, reisdagboek en brief in die afdeling onder een hoof gegroepeer word, het sterk verband met bogenoemde historiese gegewens, want waar dit oor reis gaan, was dit niks meer as 'n eenvormige, amptelike verslagdoen van binnelandse reistogte nie. Dié terminologiese verskeidenheid wat eintlik vandag nog in die reisprosa gevind word, kan wat die wesensaard van hul verskyningsvorm betref onder die gesamentlike noemer, naamlik reisbeskrywing geplaas word. Die hibridiese karakter van die reisprosa bring ook mee dat dit vele vorme kan aanneem en dat onderskeidende eienskappe soms baie moeilik vasgelê kan word. Elke reisboek openbaar 'n eie soort patroon afhangend wat die uiterlike vorm mag wees, maar telkens moet die betrokke boek op sy eie meriete beoordeel word.

Die noukeurige, amptelike, objektiewe weergawe van reise soos 'n mens dit onder andere in die Dagregister

(1725) van Francois de Cuiper vind, word vandag nie meer beoefen nie. Nijhoff se resep aan die dagboekskrywer wat via Ernst van Heerden (1967:7) in sy "Vooraf" in Etiketette op my koffer aangehaal word, dui op die teenoorgestelde instelling wat dan ook heden=daags 'n algemene verskynsel in die reisprosa is: ". . . houd dan een dagboek bij, en schrijf, iedere keer dat je overkomt naar je eigen gevoel te luister, neer wat je invalt en dat dan met zooveel mogelijk durf, overdrijving, literairen wellust en zelfbeklag . . .". Dit is dus so dat avonture en reiservaringe van die vreemde op sigself interessant kan wees, maar dit word werklik insiggewend "als je door een belangrijk mens worden verteld" (Smit en Stuiving, 1947:5).

Die reisjoernaal soos dit vandag in die reisprosa gevind word, bestaan in 'n groot mate as benoemingswoord, maar wat die vorm betref, wyk dit geheel en al van die oerpatroon af. Die beskrywing van die reisjoernaal, soos 'n mens dit in Moderne encyclopedie der werelddliteratuur (dl. IV:251) vind, dui op 'n groot ooreenkomst met die oorspronklike verskyningsvorm daarvan: "Geschreven overzicht van dagelijkse ervaringen; dagboek, dagverhaal, vaak opgetekend gedurende een belangwekkende reis of in een tijdvak van schokkende historische gebeurtenissen; meer speciaal: dagregister van en gezagvoerder ter grote vaart, scheepsjournaal". Die ou reisgeskrifte het 'n onvervangbare historiese betekenis; dit het belang vir die ondersoeker van die toenmalige volkstaal en waar die outeur emosioneel betrokke geraak het, vind 'n

mens artistieke fragmente. Enkele van die ou reisjoernale, soos dié van Bontekoe, die Seylagiën van Gerrit de Veer wat oor die oorwintering op Nova Zembla handel, is later tot meer geordende verhale omgewerk.

Die omskrywing van joernaal soos dit in die W.A.T. (dl. 5:57) gevind word, toon weer eens dat die sewentiende- en agtiende-eeuse manifestasie daarvan nie meer as maatstaf kan dien om die reisjoernaal, reisdagboek en brief soos dit in die eietydse reisprosa voorkom, te differensieer nie: "Dagboek, dagregister waarin 'n persoon daaglikse aantekeninge maak van wat om hom en/of met hom gebeur, veral so 'n geskrif met reisaantekeninge of aantekeninge oor een of ander gedenkwaardige gebeurtenis: Die joernaal, die dagboek en die brief was die enigste vorm waarin die Vooortrekker sy gedagtes en sy ontroeringe op papier gesit het".

In die resente reisprosa is dit nie 'n uitsonderlike verskynsel dat outeurs hulle reisboeke, veral in die newetitel, as 'n reisjoernaal kwalifiseer nie. So noem Ernst van Heerden sy Etikette op my koffer en Wolk van die mooi weer albei reisjoernale. Hoewel hy in sy voorwoord tot Etikette op my koffer sê dat "'n dagboek ook al-om-die-ander-dag of weekliks of selfs maandeliks bygeskryf word" (Van Heerden, 1967: 7) en al veronderstel die leser dat 'n joernaal 'n dag-tot-dag-aantekening van reisindrukke moet wees, is dit in Van Heerden se reisboeke nie die geval nie. Albei die reisboeke is in die ware sin van die woord

reisbeskrywings waarin die afsonderlike hoofstukke 'n essayistiese karakter het; boonop bied dit in=teressante leesstof, dit is met geesdrif geskryf en dit dra duidelik die stempel van die skrywer se per=soonlikheid. Verder imponeer die skrywer sy leser deurdat hy weet hoe om die belangwekkende van die on=benullige te onderskei.

Pirow Bekker evalueer Die staf van Monomotapa, wat deur Elsa Joubert 'n "reisjoernaal oor Mosambiek" ge=noem word, soos volg: "In dié joernaal is op 'n on=bevange wyse geregistreer die gedagtes en gewaarwor=dinge van 'n reisiger by 'n benaderingswyse, ingry=pend verskillend van die eie ten opsigte van groot gemeenskaplike probleme. Daar word dus telkens ver=gelyk, gevra, afgevra, besin" (Bekker, 1965:22). Dié evaluasie erken dus die persoonlike betrokkenheid van die skryfster by die waargenome werklikheid en dit verhef die werk, wat in werklikheid 'n reisbeskrywing is, bo die gelykmatigheid van 'n joernaalhouding.

Abraham H. de Vries se Afspraak met eergister, wat hyself 'n Griekse reisjoernaal noem, en Joernaal uit 'n gragtehuis word ook onder die vaandel van 'n reis=joernaal aangebied. Laasgenoemde reisboek bestaan uit 'n tiental gesellige, bedrewe reisessays oor Amsterdam en die kundigheid waarmee die skrywer die hoofstuk "Kroegsketse op 'n duimnael" hanteer het, pretendeer eerder 'n sensitiwiteit vir menslike situa=sies en die raak beskrywing daarvan as joernalistieke verslaggewing.

Die dagboek, wat 'n populêre skryfvorm van die agtiende eeu en die vorm vir die betekenisvolste Voortrekker geskrifte was, openbaar in die eietydse literatuur so 'n buitengewone fynsinnigheid dat die oorspronklike reisdagboek nouliks daarin herken kan word. 'n Reisdagboek wat ná die Voortrekker geskrifte soos: Trigardt se Dagboek, die Dagboek van Erasmus Smit en die Van Reenen-verslae voorvalle, gebeurtenisse en persoonlike belewenisse daagliks onder die betrokke datum aanteken, is Theo Wassenaar se Uit my Griekse dagboek. Sonder om ooit bewus literêr te wees, vertel hy van die historiese en kulturele betekenis van plekke wat hy besoek. In werklikheid het 'n mens hier 'n reisbeskrywing van 'n reisiger wat oor 'n beeldende talent beskik en 'n oop oog vir die werklikheid het en die reisboek kan nie meer onder die tradisionele dagboeklektuur gereken word nie. Tannie se Daar ver oor die see, 'n reisbeskrywing in dagboekvorm, is geensins eksakte dagboekinformasie nie, maar die leser is deurgaans van haar "as reisiger bewus en van haar geesdrif in die belewing van die reisavontuur" (Grové, 1969:182).

W.E.G. Louw het ook die dagboekvorm in sy reisboek So ver as 'n engel te perd kan ry gekies. Die indrukke van elke dag tydens sy reis in Italië, Griekeland, die Griekse eilande en die Midde-Ooste word met die grootste noukeurigheid geboekstaaf. Hoewel die werk vormlik dié van 'n dagboek is, is 'n digter aan die woord en die stof word stilisties so aangebied dat dit net so wel 'n reisbeskrywing kan wees.

Karel Schoeman se twee Ierse dagboeke, Berig uit die vreemde en Van 'n verre eiland, is nie 'n dag-vir-dag-verslag van die reis nie, maar die geografiese en historiese feitlikhede is so ingeklee dat dit fris en boeiend is, byvoorbeeld sy siening van Gaillimh: ". . . 'n stad aan die weskus, vasgevang tussen vlak land, wye see en hoë hemel; 'n stad wat mymerend droom, soos soveel Ierse stede, oor vergange glorie; en 'n stad waar Iers nog aanhou nadat dit elders reeds na uithoeke gewyk het" (Schoeman, 1968:5). Tyd word deur die dagboekvorm geaksentueer, omdat die gebeure volgens die gang van die kalender aangebied word; die kontinuïteit van die aanbod kan soms versteur word deurdat die datumaanduiding 'n fragmentariese indruk gee. Schoeman vertolk egter sy reisindrukke op so 'n wyse dat die twee dagboeke genotvolle leesstof word.

Die reisdagboek word steeds vanuit die visie van die ek-waarnemer geskryf. Enersyds beskryf hy die waar-genome werklikheid so getrou as moontlik; andersyds probeer hy die realiteit so omskep dat hy daardeur unieke situasies kan bewerkstellig; so "kan het dagboek een boeiend grensgeval zijn in het domein der literatuur" (Wereldliteratuur, 1:253).

Dat die brief as kultuurprodukt van die mens baie oud is, kan deur die Babilonies-Assiriese briefversameling in spykerskrif en die Egiptiese op papyrus bewys word. Gedagtig aan die briefliteratuur in die vierde eeu voor Christus en die belangrike briewe van Cicero, klink die volgende woorde nie na leë retoriek

nie: "Het gesprek is zo oud als die mensheid, de brief zo oud als het schrift. De Grieken noemen de brief wel 'een gehalveerd gesprek'" (Wereldliteratuur, dl. 1:563). Die roman in briefvorm is in die ek-vorm geskryf en bestaan uit 'n reeks briewe wat in die meeste gevalle deur een persoon geskryf is. Die vorm maak dit moontlik om die mees intieme gedagtes van die ek-figuur te openbaar. S. Richardson (1689-1761) het die eerste belangrike briefroman, naamlik Pamela of De Deugd beloont en in 1748 sy meesterwerk Clarissa geskryf (Wereldliteratuur, dl. 1:564).

In die hand van die kreatiewe skrywer kan die intieme en persoonlike aard van die brief 'n funksionele vertelvorm van reiservaringe vir die reisprosa wees. Die woordkuns is nou eenmaal 'n kunsbedryf wat aan sy maker die moontlikheid bied om voortdurend die vreemde gebiede te verken.

Voorbeelde van die briefvorm in die Afrikaanse reisprosa is T.J. Haarhoff se Briewe aan Reinard (1936) en Marie Malherbe se Land van Kokanje (1966). Die reisbrief, soos dit in die gegewe skema aangedui is, word onder die langer vorme van die reiswoordkuns geplaas, omdat dit in die Afrikaanse reisprosa altyd as onderdele van die groter geheel van die reisboek gesien word. Die briewe vervul nie net dieselfde funksie nie, maar word op dieselfde wyse as hoofstukke ingedeel. As 'n reisbrief afsonderlik en afgeslote sou voorkom, soos 'n mens dit by die reis-skets en reisessay in 'n versamelbundel vind, dan

sal dit eerder onder die kort-reiswoordkuns tuishoort. In Briewe aan Reinard is die briewe inhoudelik so aaneengeskakel dat dit in die groter geheel van die reisbeskrywing opgeneem is.

Haarhoff was 'n klassikus en hy het een doel op sy reis gehad: "om hom deur direkte aanskouing nog dieper in te lewe in daardie sfeer van skoonheid en kultuur waarmee hy deur ingespanne, liefdevolle boekestudie kontak gekry het" (Dekker, 1942:192). Die brief is in die werk hoogstens 'n vormmiddel, want die spontaneïteit en menslike soos 'n mens dit in die styl van die brief vind, is nie hier opsigtelik nie. Haarhoff se byskrif by die titel, naamlik "beskrywing van 'n reis in en om die Middellandse See" benoem eintlik die reisboek vir wat dit werklik is. Heel dikwels versaak hy sy rol as briefskrywer, byvoorbeeld wanneer hulle die "Golf van Korinthe" (p. 121) bereik, word die informatiewe oorbeklemtoon en word die leser met lang beskrywings oor die geografie gekonfronteer.

Die reisjoernaal, reisdagboek en reisbrief bied wel 'n interessante, vormlike variasie in die reisprosa aan, maar op die keper beskou, kan die aanbieding van die tipe reisboek na die reisbeskrywing herlei word. Die feit dat die drie onderskeie reisboeke vandag nog in die reisprosa verskyn, hou verband met die oervorme van die historiese verlede en dat die moderne eksemplare daarvan met die resente eksperimenteerdrif in die prosa saamhang.

5.4.3.2 Reisbeskrywing

Om te beweer dat die reisbeskrywing, soos dit uit die geskiedenis van die reisprosa waargeneem is, moontlik die oudste vorm van letterkunde hier te lande is, is seker nie te vergesog nie. 'n Reisbeskrywing kan dan omskryf word as die reisiger-skrywer se relaas van 'n reis waarin hy sy persoonlike lotgevalle en die waargenome maatskaplike, historiese en geografiese besonderhede van 'n bepaalde stad, streek of land beskryf. Hoewel die grense tussen die onderskeie tipes reisprosa, soos dit in die vorige afdeling aangegui is, dikwels moeilik te trek is, hoort die reisjoernaal, reisdagboek en die reisbrief eerder onder die dak van die reisbeskrywing. By al drie die tipes in die reisprosa vind 'n mens vormlike, tipografiese en stilistiese verskille, maar dit bly per slot van rekening aan die beskrywingskuns gebonde. Elize Botha plaas in dié verband Tannie se twee reisboeke Daar ver oor die see en Andermaal ver oor die see onder die reisbeskrywing en sy beskryf dit so: "Hierdie boeke, wat in die dertigerjare verskyn het, het 'n noukeurige relaas bevat van alles wat die betrokke reisigers gesien en beleef het: saam beslaan hulle ongeveer 900 bladsye!" (Grové en Botha, 1978: 109).

In die literêr-teoretiese literatuur bestaan daar nie 'n eenvormige verklaring vir die betekenis van die terme reisbeskrywing en reisverhaal nie. Elize Botha (Grové en Botha, 1978:109) gebruik byvoorbeeld onder die opskrif "Die reisbeskrywing" in die tweede

paragraaf, reisverhaal en reisbeskrywing as woorde met sinonieme betekenis; terwyl Coetzee (1961:11) 'n definitiewe onderskeid tussen die twee terme maak: "Dit wil voorkom of die reisbeskrywing 'n meer 'objektiewe' beskrywing of weergawe — soos 'n kameralens sou weergee — van 'n reis is, terwyl die reisverhaal iets sal inhou wat die benaming 'verhaal' tot sy reg sal laat kom."

Die reisbeskrywing kan nimmer 'n filmiese weergawe van 'n bereisde land wees nie, want 'n siellose reis=dokument kan nie, soos die uitleenregisters van biblioteke dit bewys, 'n gewilde prosasoort by lesers wees nie. Die bindende element in die reisbeskrywing is die reisiger-skrywer se eie siening van dinge — dit kan varieer van 'n objektiewe vertelhouding tot 'n intens subjektiewe betrokkenheid by die reis=gebeure. Schoonees (1937:241) se destydse kommentaar toon al begrip vir die belangrike funksie van die skrywerspersoonlikheid in die reisbeskrywing: " 'n Reisbeskrywing kan, behalwe sy eie waarde ook nog 'n helder lig werp op die persoonlikheid van die kunstenaar. . . . Uit wat hy opmerk of verbygaan, kan ons dikwels 'n verrassende kyk op sy gemoed kry. Terselfdertyd is dit 'n aangename hulpmiddel om ons in te leef in die sfeer van die tyd met sy besondere opvattings en toestande".

Hoe interessant die bereisde wêrelddeel en hoe omvangryk die reis ook al mag wees, dit verseker nie 'n leesbare en boonop 'n boeiende reisbeskrywing nie. Wat uiteindelik bepalend vir 'n formidabele reisbe=

skrywing is, is die instelling, opmerkingsgawe, belesenheid, insig en kreatiewe skryfvermoë van die reisiger-skrywer. Dit bly immers 'n feit dat die leser aan die waarnemingsintuïe van die skrywer uitgelewer is: "wat vir hōm leef in die landskap wat hy verken, dit — as hy die vermoë besit om dit na behore mee te deel — leef uiteindelik vir ons wat die verhaal lees" (Grové en Botha, 1978:109).

Die fiktiewiteit, soos 'n mens dit in die roman en kortverhaal vind, is nie dieselfde as die sogenaamde "verhaalelement" in die reisbeskrywing nie. Die verhaalelement, soos dit in die reisbeskrywing gevind word, kan hoogstens in die strukturering van die gegewens bestaan en die wyse waarop die skrywer sy ervaring en beleving van die bereisde land kan herskep. Die reisbeskrywing, waar daar ten opsigte van die skrywer "'n tweede reis, die reis wat in jouself aan't gebeur is terwyl jy reis" (Joubert, 1972:51), kan op 'n verhalende element aanspraak maak. Die reisboekskrywer wat sy ambag ken, reis nie met 'n toeristiese instelling nie, maar sy reis moet "'n openbarende ervaring wees" (Joubert, 1972:51) en uit die reis moet 'n sentrale gedagte ontwikkel.

'n Reisbeskrywing kan dus varieer van 'n blote verslag van waarnemings tot 'n meer persoonlike betrokkenheid en belewenis. So kan die reisgebeure 'n vertolking vanuit die bepaalde lewenshouding van die reisiger-skrywer word, soos 'n mens dit byvoorbeeld in Totius se Bybellande deurreis vind. Omdat in die reisbeskrywing in vele gevalle ook 'n openbaring

van die persoonlikheid van die reisiger-verteller geleë is, het dit heelwat met die essay gemeen. Net soos in die essay moet die skrywer-agter-die-boek van die reisbeskrywing homself verskans om nie die leser met irrelevante biografiese besonderhede te verveel nie.

Die reisbeskrywings van die sestigerjare handel in 'n mindere mate oor wêreldreise en hulle is meer beperk tot 'n stad, 'n streek of net een land, byvoorbeeld M. Nienaber-Luitingh se In die skaduwee van die Akropolis, André P. Brink se Midi en Koninkryk van die noorde van Karel Schoeman. As gevolg van die bogenoemde tendens ten opsigte van reisbeskrywings is dit hedendaags meer afgebakende en korter geskifte, waarvan Anna M. Louw se nuutste reisboek, Die derde tempel, wat uitsluitlik oor Israel handel, 'n goeie voorbeeld is.

Elsa Joubert het met haar ses reisboeke, reissketse en -essays wat in afsonderlike versamelbundels verskyn het, bygedra tot die mooi hoogte wat die reisprosa in die Afrikaanse taal bereik het. Die skryfster se belangstelling in reis en die Afrika-werklikheid was deurentyd 'n boeiende tema in haar oeuvre, waarvan haar romans Ons wag op die kaptein en Bonga en natuurlik die manifestasie daarvan, soos dit in haar reisskryfwerk gevind word, 'n goeie getuienis is.

Omdat Die staf van Monomotapa, wat sy 'n "reisjoernaal oor Mosambiek" noem, die leser 'n goeie insig

gee in die aard van die reisbeskrywing, soos dit vandag beoefen word, gaan die opvallendhede van die tipe reisprosa, soos dit in die boek gevind word, van nader beskou word.

'n Opvatting wat die skryfster by die skryf van 'n reisboek huldig, is die volgende: "Ek is baie gesteld op akkuraatheid; ek wil nie net 'n indruk en 'n halwe waarheid gee nie" (Joubert, 1972:48). Die sienswyse is tot waarheid in die reisboek gemaak, deur op die skutblad 'n kaart van Mosambiek te plaas, waarop al die belangrike plekke aangedui word, sowel as die roete wat die reisigers gevolg het. Boonop verskyn daar insiggewende foto's om sommige feitlike gegewens omtrent die land groter oortuigingskrag te gee. Uit die lys "Aanvullende leesstof" lei 'n mens af dat die skryfster haar huiswerk goed gedoen het; ook kan die leser die bronne gebruik om gegewe informasie te toets of hy kan sy nuuskierigheid verder deur naslaanwerk bevredig. Sonder om 'n doelbewuste vertoon van kennis te skep, beskryf sy op funksioneel geordende wyse die verlede, die hede en die politieke strewe in die land, soos sy dit by die destydse koloniale bewind waargeneem het.

Dié Mosambiekse reis, soos dit in die reisprosa veronderstel word, word deur die eerstepersoonverteller verhaal; daar dit hier 'n reisgeselskap is: Elsa Joubert, haar man, Klaas Steytler, en haar skoonsuster Maxie, word die eerste persoon in die meervoudsvorm gebruik — die "ons" kan as gevolg van die verskillende gesigspunte wat dit verteenwoordig 'n breër

perspektief en boonop 'n groter geloofwaardigheid van die reisindrukke aan die leser bied.

Die titel van die reisbeskrywing, Die staf van Monomotapa, is natuurlik in die Afrikaanse reisprosa nie onbekend nie: die avonturiers van die sewentiende eeu was al met die ideaal besiel om die skatte van die ryk van Monomotapa te ontdek en S.J. du Toit se klassieke werk, Die koningin van Skeba (1898), bied 'n verdere verruiming van die Midde-Afrikaanse legende. Joubert bied verdere informasie in haar reisboek aan wat 'n bestaande wanopvatting oor die titel uit die weg ruim: Monomotapa of Muene Motape is nie 'n land=streek nie, maar die naam van 'n koning wat sover vasgestel kan word tussen 1491 en omstreeks 1550 "die heerser oor die Makalanga-stam was" (Joubert, 1964: 124). 'n Namaaksel van die staf van Monomotapa wat in sy oorspronklike vorm deur die mediums vasgehou is wanneer hulle voorspellings doen en die verlede aan die koning uitlê, word deur mnr. Melo aan die skryfster as geskenk gegee. Die werklike staf word al vir vyf eeue lank deur die ingewydes in 'n grot bewaar. Die staf van Monomotapa word in die reisboek 'n historiese teken wat so in die woordwêreld geïntegreer is dat dit 'n meerduidige betekenis kry.

In die tweede helfte van die reisboek waar die legendariese verlede telkens in die aktualiteit van die hede gestalte kry, "konkretiseer die skimmige ryk van Monomotapa in die staf" (Bekker, 1965:25); deur dit by herhaling te gebruik word dit 'n bindende faktor en kry dit vir die skryfster wanneer sy haar

reis terugskouend betrag simboolwaarde: "simbool van die kleinnood wat ons al die eeue lank in Afrika seek, die Portugese en ons, die swartman en die man van gemengde bloed. En na alles wat ons ondervind het, kom dit vir my voor dat ons vreedsame, voorspoedige samebestaan die skat van Monomotapa geword het" (Joubert, 1964:195).

Hierdie sintese waartoe die skryfster na haar insig= gewende reiservaring kom, spruit uit die tema van die reisbeskrywing, naamlik die saambestaan van blanke en nie-blanke rasse in Afrika en in besonder die toepassing daarvan deur die Salazar-regering in Mosambiek: "kulturele assimilasie as die enigste antwoord op Afrika-nasionalisme; as die uiteindelijke hoop vir Europese verblyf in Afrika" (Joubert, 1964:9). Soos die eerste paragraaf van die reisboek getuig, word die skryfster telkens met die "wit-swart probleem" gekonfronteer; "so gee uiterlike belewenisse keer op keer aanleiding tot nadenke en bespieëling oor hierdie sentraalgestelde probleem" (Schutte, 1965:51).

'n Mens kry nooit die indruk dat die reisboek 'n objektiewe, joernalistieke verslag van 'n reis is nie. Die skryfster en haar reisgenote raak soms subjektief betrokke in sekere situasies. Tydens hulle besoek aan dr. De Sousa word hulle betrek as verhaalpersone en neem hulle selfs aan die dialoog deel (p. 55). Dikwels word hulle gesprekke in die direkte rede weergegee (p. 20); hulle verneem ook interessante inligting oor die onderwysstelsel van persone soos drr. Lopes en Ferreira (p. 22, 23). Die skryfster

is dus nie net verslaggeefster nie, maar deur haar handeling en dialoog, haar begeerte om te verken, haar geïnteresseerdheid in vreemde karakters, haar besinning oor die Afrika-problematiek betrek sy nie net die leser as nuuskierige reisgenote nie, maar figureer sy as karakter in die woordwêreld.

Die vertelster het ook 'n aanvoeling vir die atmosfeer van Afrika. Die polsende ritme van die groot kontinent kan in die allitererende momente van die liriese prosa in die passasie aangevoel word: "Ek word getref deur die ritme van die tamboere. Dit is meer as net 'n militêre pas; in die swaai van die arm, die slag van die trommelstok op die groot tamboer, die gerammel van die tromme, is daar ook iets van Afrika — die tamboer in die bos, die swaar stamp van die dans" (p. 16).

Die reisplan soos hulle van plek tot plek beweeg het, word stuk vir stuk aangebied; in weerwil hiervan gee die reisboek die indruk van 'n afgeronde geheel en die stof is so geïntegreer dat daar 'n duidelike progressie in die aanbod is. Die ordening van haar gewens is keurig; toeriste-aantreklikhede en oppervlaktebeskrywings speel 'n mindere rol en sy laat die dinge spreek wat die "kern" van die land raak. Die effek wat sy verkry deur die verlede aan die woord te stel, soos dit in die gesprek met mnr. Melo gevind word, word deur Van der Walt (1969:160) as funksioneel beskou: "Hierdie vlugtige blikke, die verlede in is altyd interessant, bring perspektiefwisseling mee. En verder werk sy met ooreenkomste en

kontraste, byvoorbeeld tussen die Republiek en ons Portugese buurstaat. Ook dit gee reliëf en boei".

In die reisboek word joernalistiek wat soms in die reisprosa 'n eentonige dag-tot-dag-verslag kan word deur die skryfster geweier, as gevolg van haar onderhoudende en boeiende vertelwyse; haar afwisseling van inhoud sowel as vertelstyl; die toneelmatige aanbiedinge en hoe sy op reis met 'n bepaalde intensie sake deurkyk en deurdink. Die struktuurelemente in die reisboek is in ieder geval so georganiseer dat dit 'n sinvolle geheel vorm — 'n reisbeskrywing waar aan die teorie vir die reisprosa getoets kan word.

Wanneer die skryfster aan die einde van die reis terugdink aan wat sy gesien en ervaar het, vind 'n mens in die idee van die boek 'n duidelike interpreteerbare inhoud. George Boas (1963:243) se beskouing van "multivalence": "its aesthetic value must be so rich and comprehensive as to include among its structures one or more which gives high satisfaction to each later period", kan nie in dieselfde sin soos dit in die roman gevind word hier toegepas word nie, maar iets daarvan kom tog in die idee van dié reisboek tereg. Die meerduidigheid van die inhoud, soos dit in die idee van die reisboek geïmpliseer word, kan soos volg uiteengesit word:

* die sametrekking van die verskillende rasse op soek na die rykdom van Afrika word deur die staf van Monomotapa gesimboliseer;

* dat ons vreedsame, voorspoedige samebestaan in

die skat van Monomotapa gevind word, want saam met die ander het die blankes "deelgenote aan Afrika geword" (p. 195) en

* die indruk wat sy terugneem, maar terselfdertyd die boodskap aan die deel van die wêreld word, "is die indruk wat ek kry van 'n humanitêre benadering van jou medemens. 'n Skatting van hom na waarde en nie na kleur nie" (p. 195).

5.4.3.3 Reisroman

Dit word algemeen aanvaar dat die romankuns en die literatuurteorie daaromtent 'n baie jonger vorm van kreatiewe woorduiting as die poësie en die drama is. Wellek en Warren (1974:304) vind die verklaring nouliks bevredigend, want hulle betoog die volgende:

"De roman als kunstvorm is, zoals men in het Duits zegt, een vorm van Dichtung en in zijn hoogtepunten die moderne vorm van het epos (dat met het drama één van de twee grote vormen is)". Die twee outeurs wys ook op die onversoenbaarheid van twee opvattinge oor die roman: dat "het lezen van fictie schadelijk of op zijn best genotzuchtig" is; andersyds meen sommiges dat dit "als document of case-history, als een bekentenis, een waar verhaal, de geschiedenis van een levensloop" (p. 304) moet wees.

Die twee uiteenlopende standpunte omtrent die roman hou ook verband met die kenmerke van ander prosaverskynsels: "essays and letters, memoirs and histories, religious tracts and revolutionary manifestoes,

sketches of travel and books of etiquette, all the popular varieties of prose" (Shipley, 1962:283) wat in die verskillende fases van sy ontwikkelingsgeskiedenis met die subgenre gelykgestel is. Etimologies is die Engelse woord *novel* afkomstig van *novella* (Italiaans) wat veronderstel "a new kind of anecdotal narrative that claims to be both recent and true" (Shipley, 1962:283) te wees. Die woord roman, soos dit in Afrikaans en aanverwante tale bekend is, "beteken natuurlik oorspronklik 'n verhaal in die volkstaal, Romaans, teenoor werke in die geleerde Latyn, maar vandag verstaan ons onder roman 'n verhaal, en dan wel in prosa, wat die produk is van die skeppende, of omskeppende verbeeldingskrag van die skrywer" (Van der Walt, 1977:76). Gedagtig dan aan "the actual contrast between truth and fiction" (Shipley, 1962:283), kom 'n mens onwillekeurig by Don Quijote uit, wat nie net die ware vertrekpunt van die moderne roman was nie, maar 'n prosawerk wat baie met die reisroman gemeen het.

As 'n mens begryp endor die transformasie van die konkrete werklikheid na 'n woordgeworde verbeeldingswêreld wil praat, moet die verhouding van die twee wêrelde tot mekaar deeglik verstaan word. Scholes en Kellogg (1967:371) het hieromtrant 'n duidelike standpunt: "Meaning, in a work of narrative art, is a function of the relationship between two worlds: the fictional world created by the author and the 'real' world, the apprehendable universe".

Die ergosentriese benaderingswyse, soos dit deur

Wellek en Warren (1964:202) beskou word, gaan uit van die standpunt dat die woordkunswerk 'n volledige sisteem van tekens is, of 'n struktuur van tekens wat 'n bepaalde estetiese doel het. Dié opvatting omtrent die literêre werk skakel met dié van die Autonomie-beweging van die twintigerjare waar die outonomie van die kunswerk vooropgestel word en as 'n strukturele komposisie gesien word: "Struktuur is de manier waarop in een literair werk een wereld word opgebouwd door middel van taaltekens" (Maatje, 1974:62). Dié strukturele benaderingswyse gaan daarvan uit dat elke onderdeel van die literêre werk sinvol in die totaliteit georden moet word. In die organisasie van die materiaal in die roman het 'n mens by elke onderdeel daarvan met die gehele opset te maak — orals word die sin van die geheel gesoek. Die sin van die roman kan nie in isolasie tot uiting kom nie, maar in die volgende orde van kommunikasie kom dit as kunswerk tot stand: skrywer, teks en leser. Daar bestaan dus geen literêre kunswerk wat by die lees daarvan nie aan interpretasie onderworpe is nie. M. Macdonald wat deur Dresden (1971:314) aangehaal word, bevestig die sienswyse: "There seems to be no work apart from some interpretation". C.F.P. Stutterheim (1953:65) konstateer ook dat elke vorm van lees ook 'n vorm van interpretasie is: "elke beleving is reeds een interpretatie".

'n Belangrike funksie van die roman as taalkunswerk is in die wyse van sy vertelling geleë. Die voorwaarde wat Booth (1969:3) aan die vertelwyse van die roman stel, is die volgende: "Whatever our ideas

may be about the natural way to tell a story, artifice is unmistakably present whenever the author tells us what no one in so-called real life could possibly know". Die vertelwyse, strukturele tegnieke en die ontginning van die taal as medium laat "de lezer ver=keert in een verwoorde wereld waarvan de zin nooit gegeven is, maar zich wel laat ontcijferen en be=schrijven" (Dresden, 1971:305).

Is dit moontlik om na die enkele gegewens oor die roman en binne die konteks van die reisprosa 'n reis=roman as tipe aan te dui?

Wanneer 'n mens van reisliteratuur (nie reisjoerna=listiek nie) praat, dan word 'n reiservaring in 'n vreemde land 'n belangrike motief. Die reisroman is 'n fiktiewe verhaal waarin die reis as 'n simbool gesien kan word. So kan byvoorbeeld die mens se aardse bestaan, die mens se soeke na die sinvolheid van die lewe, sy religieuse soeke as 'n reis voorge=stel word.

Isis Isis Isis (1969) verteenwoordig 'n hoogtepunt in die Afrikaanse reisprosa. Uit die geskiedenis van die reisprosa in Afrikaans waaruit 'n mens 'n periodiek progressiewe ontwikkeling, naamlik 'n meer gekonsentreerde aanbieding, strukturele eksperimen=tering, stilistiese verfyning, 'n toenemend subjek=tiewe betrokkenheid en vergeesteliking van die waar=genome werklikheid by die reisiger-verteller kan waarneem, verteenwoordig Isis 'n baken in die reis=skryfkuns.

Die verskyning van Isis maak dit 'n bewese feit dat die reisprosa van die feitlik gebonde, sewentiende-eeuse reisverslae en -joernale tot die fiksionaliteit van die romankuns en spesifiek die reisroman ontwikkel het. Dat "de literatuur een dynamische taalconstructie is" (Tynjanov, 1977:265), word deur die feit bewys dat die reisprosa deur al sy ontwikkelingsfasies in 'n eksplisiet literêr-aanvaarbare subgenre, naamlik die reisroman gekulmineer het.

Daar die belangrikste aspekte van Isis reeds in hoofstuk vier bespreek is en die tydruimte as struktuurkomponent ook in 5.3 toegelig is, sal 'n volledige bespreking van die reisboek op die stadium 'n oorvleueling beteken. Die vraag of Isis wel 'n reisroman is en in hoe 'n mate dit bewysbaar is, gaan in dié afdeling die aandag geniet.

Aan die einde van die eerste hoofstuk lig die knolskrywer-aan-die-woord die leser in dat hy met 'n skryfhandeling besig is. Uit die aard van sy woordkunstenaarskap: "Ek het 'n boek geskryf", lei 'n mens verder af dat hy vanuit die ruimte van sy studeerkamer "in sy wit huisie" begin met 'n kreatiewe skryfdaad. Die leser word ook vooraf ingelig dat dit "'n reisbeskrywing na binne" sal wees en dat hy na sy "Osirifikasie" eenheid in die multiplisiteit soek wat in die veelvoud van Isis verteenwoordig word. Die skrywer se waarskuwing dat alle karakters denkbeeldig is, gee aan die "eis" van fiksionaliteit toe en uit sy aangetrokkenheid tot die skrywerskap, naamlik waar Pamela aan hom sê: "Ek het een van jou

boeke gelees" (p. 109), lei 'n mens verder af dat hy 'n estetiese gerigtheid het. Met die mededelings van die skrywer en dit wat die leser daaruit veronderstel, is die verwagting van 'n werklikheidsillusie gemotiveer en 'n mens is weer eens van die algemeen aanvaarde kunsopvatting bewus: "In die kunst is de schijn noch belangrijker dan het zijn" (Wellek en Warren, 1974:311).

Die reismotief word op verskillende vlakke in Isis aangetref: die werklike Europese reis van die knolskrywer waar hy vroulike personasies met wie hy homself wou identifiseer en wat verteenwoordigend van oor die hele wêreld is, ontmoet het; 'n psigologiese reis wat op die stramien van die Isis-mite, maar in sy omgekeerde vorm gebou is, waarin hy na bestending van sy eie individualiteit soek; 'n mitologiese reis wat op dié van Ra, die songod, gebaseer is: "Op 'n dag voel hy moeg vir al die onpersoonlikheid en het hy lus om die lewe te verken" (p. 13) en Isis, 'n afstammeling van Ra, se soektog na die gedissekteerde Osiris word in die roman die allegorie van die soektog van die knolskrywer na sy identiteit, en in die skrywer se innerlike reis van "disjunctio" na "conjunctio" maak hy kennis met dertien eensame, ontredderde, ankerlose "outsider"-vrouefigure wat almal verteenwoordigsters van "'n reisiger" is.

Nadat die ek-verteller vir drie weke "'n voorbeeldige lewe" gelei het en homself fiks "soos Frik du Preez" (p. 9) gemaak het, begin hy sy fisiese reis wat ook die oppervlakteverhaal van die reisroman uitmaak:

"Einde April gaan ek aan boord van 'n Boeing en bevind myself 35,000 voet in die hemel". Volgens die breedvoerige inventaris wat hy van die inhoud van sy reistas op Vlug S.A. 307 gee, is hy weerbaar teen elke fisieke voorval.

Die leser word ook binne die sfeer van die reisavontuur geplaas deur veelvuldige reisverwysings: "Die lugwaardin, in ligblou met 'n ligblou jakkie oor haar ligblou rok, huiwer bekommerd oor ons"; "die Boeing benader die aanloopbaan soos 'n minnaar" (p. 16); "die volgende middag gaan ek met vlug Al Italia 703 na terra promise" (p. 114). Die reismotief in Isis bewerkstellig nie net 'n opvallende progressie nie, maar dui ook op 'n beplande gang van die Nuwe na die Ou Wêreld: die reis neem in aanvang vanaf die R.S.A. oor die ontluikende Afrika-kontinent; dan sekere lande van die vasteland van Europa en met die eindpunt die bakermat van die Westerse beskawing, "en juis daar waar die Ooste en Weste (Israel en Griekeland) mekaar ontmoet, waar die wortels van die moderne mens se geestelike erfenis en sy huidige samestelling lê" (Van der Walt, 1977:81).—Daar is ook 'n voortgang in die ek-verteller se ervaring met die vrouefigure uit die verskillende wêrelddele, byvoorbeeld in die sin dat sy storie oor Isis mettertyd gestalte aanneem, voordat sy klein reis saam met "sy laggende nimfe" (p. 126) as reisgenote, Diana en Sharon, wat beheer is deur Shulamite Reinette op ironies dramatiese wyse afgesluit word: "Die gode is nog daar. Hulle het net hulleself onttrek" (p.

135). Die reismotief het dus in die reisroman 'n bindende funksie en deur die herhaling daarvan word dit die "sentraal motief überhaupt", met ander woorde die tema. In Isis behels die tema ook die idee van die reisboek.

Die analitiese romanondersoek onderskei vir die subgenre die volgende konstituerende struktuurkomponente: "het verhaal, de karaktertekening en de weergawe van de omgeving: het laatste, dat zo makkelijk symbolisch word, heet in moderne theorieën de 'atmosfeer' of de 'toon'" (Wellek en Warren, 1974:309). In dieselfde verband praat Lämmert (1955:15) in navolging van Wolfgang Kayser van "der Geschehnis - Raum - und Figuren - Epik" — dit bring 'n mens by die struktuurering van Isis uit.

Die knolskrywer wat tegelyk ook verteller en spesifiek 'n personale verteller is, lig die leser as vertellende hoofkarakter in oor sy sintuiglike waarnemings en geestelike belewenisse wat hy tydens sy reis ervaar het. In Isis, soos dit alreeds aangedui is, het 'n mens met 'n fiktiewe verteller te doen wat volgens die ordeningsprinsipes van die roman 'n verbeeldingswêreld wat vir die leser 'n bepaalde waarde het tot taal gemaak. Waar die reisiger-verteller en in 'n mindere mate die tydruimte in die tradisioneel Afrikaanse reisprosa werklikheidsgetrou was, word die twee struktuurkomponente in Isis op dié wyse, soos die literêre werk dit verlang, tot fiksionaliteit verhef.

Gedagtig aan die organisasie en integrasie van elemente in 'n kunswerk, is karakterisering in Isis die primêre struktuurkomponent. Hoewel daar in sommige resensies van 'n karakterroman of psigologiese roman gepraat word, kulmineer karakterisering soos dit in die verskillende dimensies in dié reisroman aangetref word in 'n reisie.

Al word die eerstepersoonvoornaamwoord "ek" gebruik, bly die skrywer die anonieme Y — gedepersonifiseer en identiteitsloos. Die knolskrywer bied ook die leser besondere informasie oor homself wat op ironiese wyse sy innerlike reis motiveer: "Eintlik is ek 'n besondere geval: ek is 'n weeskind, ek het armoede geken, ek het as knolskrywer suksesvol geword, ek het die dood gewaar in my binnekring, ek het vernedering ervaar — ek het, trouens, deur die hele gamma van ondervindings gegaan sodat niemand my eintlik kan klassifiseer nie" (p. 6). Hy bied nie net inligting oor homself nie; hy is die vertellende reisiger, "maar ook die protagonis en as sodanig die spil waarom die gebeure draai" (Koen, 1976:33). In sy verhouding tot ander karakters is hulle net van belang in die mate wat hulle sin en betekenis vir sy lewe het. Die hele reis, fisies sowel as psigies, word deur die knolskrywer-as-karakter gekonstitueer — hy is die bepalende faktor.

Wanneer die knolskrywer aan die begin van die tweede hoofstuk sê: "My siel is in repies en ek lê in veertien stukke verstrooi oor die oseane. In antieke, mistieke tye het Isis die hele wêreld deurgesoek

om Osiris heel te maak; in die moderne mallemeule van die gees soek Osiris na 'n Isis om hom bymekaar te bring" (p. 3), wil hy die essensie van sy soeke wat die volgende behels 'n groter reikwydte gee: as middeljarige knolskrywer soek hy rus en bestendigheid; in die multiplisiteit wil hy eenheid soek om sodoende "'n begrip van sintese" te kry; hy soek na die sin van lewe en dood; hy wil sy kreatiewe vermoë as kunstenaar regeneer en in die poging om hom self heel te maak en te identifiseer, gaan hy dit probeer doen deur self te reis en na Isis te soek. Dit plaas 'n mens midde-in die sfeer van die reisprosa, naamlik die verhaal van 'n reis, wat deur die reisiger-skrywer vertel word; die ervarings met sy reisgenote, die ontmoetings van vreemde karakters en geestesgenote in die vreemde en die onthullings wat daaruit mag voortspruit.

Die "alchemistiese" (p. 46) reis wat die knolskrywer van "ontbinding" (p. 47) moet red, word kleurvol met die assosiasies aan die dertien vroue met wie hy homself wou identifiseer, aangebied. Die vroue in wie Isis verpersoonlik word, word "dertien aspekte van sy anima" (p. 129) en hulle bied 'n variasie van ervaring wat veel dieper strek as die sintuiglike waarneming. Op die reis dien die vroue ook die funksie om samevoeging en integrasie van die knolskrywer se verkapte persoonlikheid op die wyse van die mitiese Isis te bewerkstellig; terselfdertyd dui dit ook die kontinuïteit van die reis aan: Mary-Jane Hudson, Linda Lee, Karin Manlichter, Bettie, Myra Greenwill,

Gloria en Excelsis, Mrs. Scott-Finesse Immobile, Yvette van Antibes, Pamela van die Spaanse Trappe, Brunhilde die hoer in Trastevere, Shulamite Reinette, Diana van Israel en Sharon van Libanon.

Die naamgewing van die karakters in Isis is op 'n skynbare teenstrydigheid gebaseer, maar tog is dit interessant en funksioneel aangewend. Selfs hiermee wil die knolskrywer die desintegrasie van sy persoonlikheid op ironiese wyse probeer stuit: hy probeer deurentyd vir sy vae naam Y vergoed deur die "ek" te gebruik; hierteenoor word Isis se naam drie keer herhaal, maar in weerwil daarvan bly sy deur die hele reisroman vaag. Die vrouekarakters het duidelik identifiseerbare name, byvoorbeeld: Diana; selfs meerledige name soos Mary-Jane Hudson en dan word sommige name nog verder met 'n ruimtelike aanduiding beklemtoon, byvoorbeeld Linda Lee, Westwood, Mass.

Die knolskrywer is ook die eksegeet wat op sy reis, selfs onder die vreemdste omstandighede sy vertolking van die Isis-Osiris-mite aan die vrouekarakters meedeel. Wanneer hy aan Karin Manlichter sê dat 'n mens by drome uitkom "as mites hulle betekenis verloor het", verskuif hy van die mitologiese ruimte na die dieptepsigologie van C.G. Jung — selfs die argetipiese elemente in die kollektiewe onbewuste kon nie 'n oplossing vir sy probleem bied nie.

Daar dit in die reisroman hoofsaaklik oor die tweede reis — die geestelike reis — gaan, is dit aanvaar-

baar dat oppervlaktebeskrywings nie hier beklemtoon word nie. Die sogenaamde reis na binne, wat die dieptestruktuur van Isis uitmaak, is deur die gekompliseerde verwysingstegniek van Leroux verder verdiep. Die reis en die reiservaringe is op die Jungiaanse psigologie en die Egipties-Oosterse mitologie gegrond en dit bied die basis waarop daar sin aan die knolskrywer se reis gegee word.

Die knolskrywer se inreis na die "binneruimtes" van die psige en die feit dat sy identiteit bedreig word, vind 'n teenhanger op 'n ander vlak, byvoorbeeld waar hy vir die priester sê: "[Ek] ly aan 'n hipertrofie van die ego" (p. 47). Dat hy hierdeur sy identifikasieprobleem en sy begeerte tot persoonlikheidsintegrasie wou bestendig, word bewys deur die feit dat hy sy eksistensie op verskillende wyses konkretiseer. Hier gaan net enkele toeliggende voorbeelde gegee word, omdat die aspek reeds voorheen bespreek is: Die "ek" word by herhaling vooropgestel: "Ek het geen ouers nie"; hy beskryf voortdurend sy konkrete handeling, byvoorbeeld "ek sien", "ek kyk", "ek drink", "ek rook" om daardeur sy bestaan te bevestig; hoewel sy "sien" soms versper word, wil hy deur die visuele sintuig sekerheid en bevestiging kry, byvoorbeeld: "Ek kyk bysiende deur die rook terwyl Karin Manlichter en ek die La Marine verlaat" (p. 57).

Die gebeure in die reisroman is om die identiteitsoeke van die knolskrywer gesentreer. Sy verstrengeling met vrouefigure soos hy van plek tot plek reis, bied in 'n mindere of meerdere mate 'n patroon=

matigheid wat hom by elke ontmoeting herhaal. Sy behoefte aan kommunikasie, wat hoofsaaklik uit die gesprek en vertelling bestaan, hang saam met sy soeke na individualisering. Cloete (1978:11) vat die verskynsel in die reisroman soos volg saam: "Die hele roman is immers een vertelsel (en een vraagstelling) en as sodanig één stuk taallike ontologiese bewysvoering". Aan elkeen van die dertien vroue vertel hy 'n gedeelte van die Isis-mite, maar gee daardeur nie die verloop en die geheel van die storie prys nie. Hoewel hy die Isis-mite volledig aan die afsonderlike vrouefigure vertel het en daardeur sy "ek" vertellend wou identifiseer, bly die "ek" in die veelheid opgelos.

Die knolskrywer wat saam met Linda Lee die stiergeveg bywoon, is 'n storie op sigself — 'n gebeurtenis met veelduidige betekenis: die reismotief, soos dit weerklank vind in die reisroman word hier waargeneem; "die onverstaanbaarheid van lewe en dood", soos dit by die stiergeveg belewe word, word beklemtoon deur die bul wat die kringloop nie kon voltooi nie.

Hoewel die tydruimte in Isis reeds bespreek is, is daar nog enkele aspekte in verband met die ruimte wat toegelig moet word. Die ruimte in dié reisroman val uiteen in verskillende vlakke. 'n Mens kan eerstens praat van 'n empiriese ruimte, soos dit in die hoofstuktitels: "Linda Lee, Westwood, Mass.", "Yvette van Antibes", "Pamela op die Spaanse trappe" aangedui word. Tyd en ruimte is hier in die bewussyn van die skrywer gesinchroniseer en dit val saam met die

onmiddellike fisiese ruimte soos die knolskrywer dit op sy reis ervaar het: "Die doeanebeamptes in Madrid loop oor van vriendelikheid. Ek trek 50 dollar se pesetas" (p. 18). In die reisroman is daar ook sprake van 'n denkruimte, want sy indruk van Spanje word in sy gedagtes met dié van sy eie land vergelyk: "My eerste indruk op pad na die stad is dat ek deur die Kaapse vlaktes ry" (p. 18). Wanneer hy homself as "'n draer van 'n nuwe mite" beskou, het hy homself in 'n mitiese ruimte gesubjektiveer. 'n Mens word ook bewus van die individuasieproses binne die psige van die knolskrywer en as Leroux van die psige praat "as 'n nie-fisieke ruimte binne die persoonlikheid waarin allerhande psigiese prosesse plaasvind" (1963: 70), kan daar in Isis ook 'n psigiese ruimte onderskei word. Die verskillende ruimtelikhede gee 'n groter reikwydte aan die knolskrywer se "reisbeskrywing na binne" en die omvangrykheid daarvan gee ook groter drakrag aan sy soeke om helderheid en self-handhawing.

Die veelvuldige, tydruimtelike aanwysings wat in die hede simultaan aangewend word, bied 'n meerdimensionele roman met veelduidige interpretasiemoontlikhede. Die sinchronisering van tyd en ruimte op 'n bepaalde moment in die hede, bied 'n bevestiging vir "die verskriklike waarheid van ons alledaagse wêreld" en hou verband met die "hergeboorte" wat die knolskrywer in vooruitsig stel.

Die kompleksiteit van Isis is nie net 'n kenmerk van die romankuns van Leroux nie, maar dien ook die

funksie om die op-reis-wees-idee van die knolskrywer te intensiveer. Vir die reisende knolskrywer word die spel al dringender; hy probeer selfs om met behulp van die "Tarot-pak" 'n sintese vir sy bestaan te vind, maar dit bly 'n dobbelspel waar hy sonder troefkaart aan sy vroulike animae uitgelewer is.

'n Mens lei van die poli-interpreteerbare idee in die reisroman af dat die lokale grense oorskry word en dat die mens as onvolmaakte reisiger op 'n unieke wyse belig word. Dit sou egter onvolledig wees om die problematiek in die reisroman te deurskou, sonder om Van der Walt (1977:80) se formulering daarvan toe te voeg: "Die samebringings, integrasie en versoening wat Isis is en bewerkstellig, vind dus willens en wetens nie volkome plaas nie, want om die onbegryplike mens, lewe en wêreld te probeer verstaan is onmoontlik, maar tegelykertyd ook die voorwaarde vir soortgesette skeppingsaktiwiteit te word. Vir die mens en die skrywer Y bly die veertiende deel X. As dit nie so was nie, sou dit geen sin hê om ontdekkend verder te skryf nie".

5.5 Samevatting

Uit die algemene kenmerke van die reisprosa, soos dit in die Afrikaanse reisskryfkuns gevind is, was dit moontlik om 'n teoretiese model te abstraher. Dié struktuur, wat op 'n veronderstelling berus en geverifieer kan word, is geformuleer en beskryf. In die beskrywing van die strukturele samestelling van die reisprosa is dit ook duidelik as subgenre van

die epiek uitgewys. Die reisprosa het dus sy eiesoortige wetmatighede en terminologie om op literatuurwetenskaplike wyse beskryf en evalueer te kan word.

'n Mens kan ook verder byvoeg dat die reisprosa uit 'n groot verskeidenheid tipes bestaan en dat dit oor die hele terrein van die verhalende prosa verstrooid lê. Hoewel daar van waterdigte skeidings ten opsigte van die vormlike in die literatuur geen sprake is nie, kon die essensie van elke tipe tog beskryf en met 'n voorbeeld geïllustreer word. Teorie en praktyk het hier bymekaar uitgekom, want die teoretiese instrumentarium wat die veronderstelde struktuur bied en wat aan die voorbeeldmateriaal getoets is, het die eiesoortige bestaansreg van die reisprosa bewys. Die tot dusver uiteenlopende, literêre kritiek in verband met die reisprosa het ook die wetenskaplike beskrywing van die subgenre genoodsaak. Die reisprosa, soos enige ander subgenre van die literatuur, kan op literêr-wetenskaplike wyse onderskei word en die verskeidenheid tipes kan aangetoon en beskryf word.

Verwysings by hoofstuk vyf

Altenbernd, L. en Lewis, L.L. 1966. A handbook for the study of fiction.

Antonissen, R. 1960. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede.

- Aucamp, H. 1969. Die belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar. In: Standpunte, jg. 23:1.
- Aucamp, H. 1972. Elsa Joubert in gesprek met Hennie Aucamp. In: Gesprekke met skrywers, dl. 2.
- Aucamp, H. 1970. Die kortverhaal: 'n Benaderingswyse, geïllustreer aan "Kom herwaarts getroues" van Henriëtte Grové. In: Klasgids, jg. 5:4.
- Aucamp, H. 1978. Kort voor lank.
- Aucamp, H. 1967. Spitsuur.
- Barnard, C. 1977. Parys. In: Stad en stedelig.
- Brink, André P. 1970. Fado.
- Brink, André P. 1978. In die saamreis lê veel genot. In: Rapport, 3 Sept.
- Brink, André P. 1969. Olé.
- Beardsley, M.C. 1973. The concept of literature. In: Brady, F. e.a. Literary theory and structure.
- Bekker, P. 1965. Die staf van Monomotapa. In: Kriterium, 3:1.
- Booth, W.C. 1969. The rhetoric of fiction.
- Botha, Elize. 1965. Afrikaanse essayiste.
- Botha, Elize. 1970. Etienne Leroux, Isis Isis, Isis. In: Standpunte, 23:4.
- Botha, Elize. 1973. Prosakroniek. In: Tydskrif vir geesteswetenskappe, 13:4.
- Bowen, Elizabeth. 1937. The Faber book of modern stories.
- Broadus, W.N. 1976. Selecting materials for libraries.
- Brooks, C. en Warren, R.P. 1943. Understanding fiction.

- Bruwer, L.C. 1955. Langenhoven - die essayis. In: Essays uit Versamelde werke van Langenhoven.
- Coetzee, A.J. 1968. Agter my 'n albatros - Anna M. Louw. In: Klasgids, 3:4.
- Dekker, L. 1977. Reisiger, oog en bril: die kort=kuns van Hennie Aucamp: In: Steenberg, D.H. samest. Rondom Sestig.
- Dekker, G. 1942. Reisbeskrywinge. In: Ons eie boek, 8:4.
- De Klerk, W.A. 1962. Drie swerwers oor die einders.
- Downs, E.V. 1932. English literature.
- Dresden, S. 1971. Wereld in woorden.
- Forster, E.M. 1963. Aspects of the novel.
- Grové, A.P. 1958. Aantekeninge by die essays van Langenhoven. In: Grové, A.P. Oordeel en vooroordeel.
- Grové, A.P. en Botha, Elize. 1975. Handleiding by die studie van die letterkunde.
- Grové, A.P. 1969. Trekvoëls.
- Joubert, Elsa. 1972. Elsa Joubert in gesprek met Hennie Aucamp. In: Gesprekke met skrywers, dl. 2.
- Joubert, Elsa. 1972. Die reisverhaal. In: Tyd=skrif vir letterkunde, 10:3.
- Joubert, Elsa. 1964. Die staf van Monomotapa.
- Kannemeyer, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, dl. 1.
- Kannemeyer, J.C. 1968. Prosakuns.
- Kayser, W. 1948. Das sprachliche Kunstwerk.
- Koen, Renske. 1976. Die ek-verteller in Etienne

Leroux se 18-44 en Isis Isis Isis. In: Tyd=
skrif vir letterkunde, XIV:2.

Krige, U. 1955. Sol y sombra.

Kumar, Shiv. K. 1963. Bergson and the stream of
consciousness novel.

Lategan, F.V. 1956. Die kortverhaal en sy ontwik=
keling in Afrikaans.

Leroux, E. 1969. Isis Isis Isis . . .

Leroux, E. 1963. Die mens en veral die skrywer op
soek na die lewende mite. In: Universiteit
van Stellenbosch Afrikaanse Studiekring.
Woordwêreld.

Louw, Anna M. 1978. Die derde tempel.

Louw, Anna M. 1967. Die wat met die fluite loop.

Louw, N.P. v. W. 1970. Lojale verset.

Louw, N.P. v. W. 1956. Swaarte- en ligpunte.

Lubbock, P. 1957. The craft of fiction.

Maatje, F.C. 1974. Literatuurwetenskap.

Marriot, J.W. 1940. Modern essays and sketches.

Muir, E. 1967. The decline of the novel.

O'Conner, F. 1965. The lonely voice.

Potgieter, S.F. 1971. Hennie Aucamp se kortkuns.

Priem, F. 1975. Inleiding, kommentaar en aantek=
ningen. In: Van het Reve, G.K. Het kortver=
haal.

Rabie, J. 1965. Proefkonyn op Mont Blanc. In:
Smuts, J.P. samest. Kompas.

Schoonees, P.C. 1937. Inleiding tot die studie van
die letterkunde.

- Schoonees, P.C. red. 1955. Woordeboek van die Afrikaanse taal, dl. 2.
- Schutte, R. 1965. Twee reisboeke. In: Standpunte, 18:3.
- Schoeman, K. 1968. Van 'n verre eiland.
- Scholes, R. en Kellogg, R. 1967. The problem of reality. In: Stevick, P. The theory of the novel.
- Shipley, J.T. red. Dictionary of world literature.
- Smit, J. en Stuiveling, G. 1947. Reisverhalen.
- Snijman, F.J. red. 1968. Woordeboek van die Afrikaanse taal, dl. V.
- Snyman, H. 1969. Olé - André P. Brink. In: Die Unie, Julie.
- Snyman, H. 1968. Die rustelose Sjalom - Abraham de Vries. In: Die Unie, Mei.
- Stroebel, M. 1978. Tyd en struktuurelement in Na'va.
- Stutterheim, C.F.P. Problemen der literatuurwetenschap.
- Swanepoel, P.H. 1974. Ruimtelike plasing as struktuurelement in die romankuns van Etienne Leroux.
- Tynjanov, J. 1977. Het literaire feit. In: Bronzwaer, W.J.M. e.a. Tekstboek algemene literatuurwetenschap.
- Van Dijk, T.A. 1971. Moderne literatuurteorie.
- Van Heerden, E. 1969. Die ander werklikheid.
- Van Heerden, E. 1961. Etikette op my koffer.
- Van Heerden, E. 1963. Die reisverhaal - teorie en praktyk. In: Kriterion, 1:3
- Van der Walt, P.D. 1969. Die staf van Monomotapa.

In: Mené tekél.

Van der Walt, P.D. 1977. Isis Isis Isis . . . as
reisroman. In: Steenberg, D.H. samest. Rond=
om Sestig.

Wellek, R. en Warren, A. 1974. Theorie der litera=
tuur.

Wellek, R. en Warren, A. 1963. Theory of litera=
ture.