Dieper water: Die skep van werklikheidsbeeld in 'n komplekse ontspanningsroman en 'n skryfteoretiese besinning daaroor

Helene de Kock

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Afrikaans en Nederlands aan die Noordwes-Universiteit.

Studieleier: Dr. S.F. Greyling
Medestudieleier: Prof. H.G.W. du Plessis

Datum : 2008

Potchefstroomkampus

The product of paper and printed ink, that we commonly call the book, is one of the great visible mediators between spirit and time, and, reflecting zeitgeist, lasts as long as ore and stone. - Johann Georg Hamann

Opsomming

As primêre doelstelling het hierdie studie die skryf en publikasie van 'n roman, getiteld *Dieper water*. Die roman verskyn in Oktober 2007 by Human & Rousseau. Hierdie roman speel oor drie tydperke af, naamlik die Anglo-Boereoorlog en net daarna, die Tweede Wêreldoorlog en daarna, en ook tydens die laat negentigerjare van die twintigste eeu. Hiermee saam, as verdere doelstelling, het die studie die bestudering van die totstandkoming, asook die analisering van werklikheidsbeeld in die roman, *Dieper water*.

Daar word verder besin oor die algemene teoretiese, en ook skryfteoretiese begrippe. Hierdie skryfteoretiese begrippe word gepresiseer sodat die skryfproses van die roman, *Dieper Water*, aan die hand van hierdie begrippe ondersoek kan word.

Vervolgens word aandag gegee aan die metode wat gevolg is om die roman, *Dieper water,* te skryf. Die skryfproses word aan die hand van die verskillende skryffases uiteengesit, met klem op die rol wat die skeppingselemente daarin speel om werklikheidsbeeld te vergestalt.

Die beskrywing van die skryfproses word gevolg deur 'n intensiewe en heuristiese beskouing van die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*. Hiér val die klem ook op die onontbeerlike rol wat die skeppingselemente, asook die vorming van en soeke na identiteit, in die skep van werklikheidsbeeld speel.

Die kern van hierdie studie is in die eerste plek die skryf van 'n lywige roman wat oor drie tydperke afspeel. Daarmee saam hang die samevattende studie van die vergestalting van verskillende vorme werklikheidsbeeld. Gevolgtrekkings en aanbevelings in verband met die skryfproses en die skep van werklikheidsbeeld in 'n roman, word hier gemaak.

Hierdie studie is 'n poging om die skep van werklikheidsbeeld in 'n roman van nader te bekyk, asook om skryftegnieke uit te lig wat 'n moontlike bydrae tot die skryfkuns kan maak. Die gevolgtrekking van hierdie studie is dan ook dat

werklikheidsbeeld en identiteit deur middel van onder andere die skeppings-elemente in 'n roman vergestalt kan word.

Die gepubliseerde roman, *Dieper water*, asook die publikasielys van die skrywer word as bylaes ingesluit.

Sleutelbegrippe
Skryfkuns, skeppingselemente, karakter en identiteit, karakter en ruimte, plaasroman, werklikheidsbeeld, geskiedkundige en sosiale en religieuse milieu, skryfteoretiese insigte, ontspanningsroman.

Abstract

The writing and publishing of the novel, *Dieper water (Deeper water),* was the primary aim of this study. This novel was published by Human & Rousseau in October 2007. The plot of the novel is divided into three eras, the Anglo Boer War and thereafter, the Second World War and thereafter and the late nineties of the twentieth century. As a complementary aim, the study examines the realisation and analysis of image of reality or Zeitgeist, in the novel *Dieper water.*

A consideration of the general theoretical and theoretical writing principles follows. These theoretical writing principles are specified in order for the writing process of the novel *Dieper water to* be examined according to these principles.

Thereafter attention is paid to the method applied for the writing of the novel, *Dieper water.* The writing process is explained according to different writing phases, focussing on the role of the narrative elements to realise or embody the abstract concept of Zeitgeist. Zeitgeist can be explained as the general spirit of a specific period.

The description of the writing process is followed by an intensive and heuristic view of the creation of Zeitgeist in the novel *Dieper water.* The focus is placed once more on the essential role that the narrative element, as well as the search for identity play in the creation of image of reality at a specific time, also known as Zeitgeist or time spirit.

The core of this study is the writing of an extensive novel incorporating three eras. Complementary to this is the summarised study of the realisation of different forms of Zeitgeist. Conclusions and recommendations regarding the writing process and the creation of Zeitgeist in the novel, *Dieper water*, are proposed.

This study is an attempt to closely examine the creation of image of reality in a novel, and indicate writing techniques that can possibly make a contribution to the practical process of creative writing. The conclusion of this study is that Zeitgeist,

or the spirit of the times, as well as identity can be realised in a novel, by applying the narrative elements.

The published novel, *Dieper water*, and a list of publications of the writer, are included as appendixes.

Key Concepts

Creative writing, creative elements, character and identity, character and space, farm novel, image of reality or Zeitgeist, historical and social and religious milieu, theoretical writing insights, creative writing framework, novel.

Bedankings

My opregte dank aan die Here, wat my die liggaamskrag en geestesenergie gegee het in 'n tyd toe ek dit baie nodig gehad het. My innige dank aan Christus wat my van insig voorsien het van dag tot dag gedra het. Alle eer aan Hom.

My hartlike dank aan my man, dr. Jos de Kock, wat hierdie studie vir my moontlik gemaak het en wat my deurgaans ondersteun het. Sonder sy immer liefdevolle bemoediging sou ek hierdie studie nie kon voltooi nie.

Baie dankie ook aan my kinders: Jaco, wat toe hy nog by ons was, my geesdriftig aangemoedig het, Herman en Emmie wat my altyd meelewend bemoedig het, en my dogter Sylvia, wat my daagliks blymoedig ondersteun het.

Ek dra hierdie studie aan die Here en aan my gesin op.

Graag wil ek vir dr. Franci Greyling van harte bedank vir haar besonder kundige leiding en ondersteuning. Sy het werklik geen moeite ontsien om hierdie studie vir my so interessant en insiggewend moontlik te maak nie. Haar intense belangstelling in my skryfwerk word hoog waardeer.

My opregte dank ook aan prof. Hans du Plessis wat met sy besondere insig en leiding, asook sy omvattende ervaring van die akademie, my werklik baie gehelp het. Ek waardeer ook sy altyd meelewende belangstelling in my skryfwerk.

Ek wil graag ook erkenning gee aan dr. Etienne Bloemhof en me. Madri Victor van NB Uitgewers wat die roman *Dieper water* onder die kolofon Human & Rousseau uitgegee het. Hartlik dank vir hul volgehoue ondersteuning en hul fyn oog vir 'n manuskrip.

Inhoudsopgawe

Opsomming iii

Abstract v

Bedankings vii

HOOFSTUK 1

Inleiding, oriëntering, probleem- en doelstelling

1.1 Inleiding 1

1.2 Probleemstelling en motivering 1

1.3 Navorsingsvrae 7

1.3.1 Algemene navorsingsvraag 7

1.3.2 Sekondêre navorsingsvrae 7

1.3.2.1 Hantering van skeppingselemente 7

1.3.2.2 Uiteenlopende fases as geheel 8

1.3.2.3 Moontlike bydrae tot skryfkunsteorie 8

1.4 Doelstellings 8

1.4.1 Algemene doelstelling 8

1.4.1.1 Ontspanningsroman oor drie eras 8

1.4.1.2 Metodes in die skryfkuns 8

1.4.1.3 Boekhou van skryfproses 9

1.4.1.4 Vereniging van eie aanslag en ander lewensbeskouings 9

1.4.1.5 Skryfteoretiese besinning 9

1.5 Spesifieke doelstellings 9

1.5.1 Die skryf van die roman, *Dieper water* 9

1.5.2 Skryfteoretiese werkwyse 10

1.5.3 Achronologiese aanbieding 10

1.5.4 Gebruik van skeppingselemente 10

1.6 Teoretiese stellings 11

1.6.1 Sentrale teoretiese stelling 11

1.6.2 Spesifieke teoretiese stellings 11

1.6.2.1 Verskillende vorme van werklikheidsbeeld 11

1.6.2.2 Skryfteoretiese tegniek 11

1.6.2.3 Integrering van verhale 11

1.7 Metode van ondersoek 12

1.7.1	Literatuur en bronontleding	12
1.7.2	Onderhoudvoering	12
1.7.2.1	Gestruktureerde gespreksonderhoude	12
1.7.2.2	Informele gespreksonderhoude	12
1.7.2.3	Aantekeninge	13
1.8	Die skryf van die roman, *Dieper water*	13
1.8.1	Skryffases	13
1.8.2	Metodiek	13
1.8.3	Integrering van verhaallyne	13
1.9	Evaluering	13
1.10	Hoofstukindeling	13
1.10.1	*Hoofstuk 1*: Inleiding, oriëntering, probleem- en doelstelling	13
1.10.2	*Hoofstuk 2:* Presisering van begrippe	13
1.10.3	*Hoofstuk 3*: Die skryfproses van die roman, *Dieper water*	13
1.10.4	*Hoofstuk 4:* Besinning en praktiese toepassing van die skryfteorie soos ervaar tydens die skryf van die roman waartydens daar spesifiek gefokus sal word op die skep van werklikheidsbeeld en die identiteitsprobleem	14
1.10.5	*Hoofstuk 5*: Die beoordeling van die geslaagdheid van die vergestalting van identiteit en werklikheidsbeeld. Gevolgtrekking en aanbevelings	14
1.10.6	*Bylaes*	14
	Die roman, *Dieper water* in gepubliseerde boekvorm	
	Die skrywer se publikasielys	

HOOFSTUK 2		15
Die teoretiese presisering van begrippe		15
2.1	Inleiding	15
2.2	Outeur	15
2.2.1	Algemene beskouinge oor 'n outeur	15
2.2.2	Die Christen-skrywer	17
2.2.3	Die konkrete outeur en die abstrakte outeur	18
2.3	Die verband tussen letterkunde, skryfkuns en skryfpraktyk	20
2.4	Literêre begrippe	26

2.4.1	Letterkunde	26
2.4.2	Fiksie	28
2.4.3	Genre	31
2.4.4	Goeie gewilde prosa	33
2.4.5	Die roman	37
2.4.5.1	Die historiese roman	39
2.4.5.2	Die plaasroman	42
2.5	Teoretiese raamwerk van die Skryfkuns: Skryfkunsbegrippe	43
2.5.1	Die skryfproses	43
2.5.1.1	Die stimulusfase	44
2.5.1.2	Die beplanningsfase	47
2.5.1.3	Die skryffase	51
2.5.1.4	Redigering	56
2.5.1.5	Publikasie	59
2.5.2	Skeppingselemente	62
2.5.2.1	Karakter	62
2.5.2.2	Ruimte	64
2.5.2.3	Handeling of plot	67
2.5.2.4	Tyd	73
2.6	Vertelinstansie, perspektief en fokalisasie	75
2.7	Begrippe onderliggend aan die roman *Dieper water*	78
2.7.1	Werklikheidsbeeld	78
2.7.2	Hibriditeit	81
2.7.3	Liminaliteit	82
2.7.4	Identiteit	85
2.8	Oorhoofse samevatting	89
HOOFSTUK 3		90
Die skryfproses van die roman *Dieper water*		90
3.1	Inleiding	90
3.1.1	'n Opsomming van die roman *Dieper water*	90
3.1.2	'n Inleidende besinning	91
3.2	Die stimulusfase	93
3.3	Die beplanningsfase	102
3.3.1	Navorsing	102

3.3.2	Leeswerk	104
3.3.3	Genre – ontspanningsroman; historiese roman; plaasroman	106
3.3.4	Idees vir karakters en die keuse van 'n fokalisator	110
3.3.5	Idees vir verskillende stories en verhaallyne	119
3.4	Die Skryffase	120
3.4.1	Werkswyse	121
3.4.1.1	Die voorstelling van die hoofkarakters en newekarakters	121
3.4.1.2	Die voorstelling van ruimte	132
3.4.1.3	Die uitvoering van die plot	134
3.4.1.3.1	Die skryf van die eerste verhaallyn	138
3.4.1.3.2	Die skryf van die tweede verhaallyn	142
3.4.1.3.3	Die skryf van die derde verhaallyn	147
3.4.2	Skryf uit herinnering en ervaring	149
3.5	Redigering	151
3.5.1	Werkwyse	151
3.5.2	Verskillende variasies van die roman	152
3.5.3	*Makro- en mikro-redigering*	153
3.6	Publisering	155
3.7	Opsommende samevatting	156
HOOFSTUK 4		157
Die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*		157
4.1	Inleiding	157
4.2	'n Omskrywing van werklikheidsbeeld	157
4.3	Die vergestalting van werklikheidsbeeld tydens die skryffases met klem op die rol van die skeppingselemente	167
4.3.1	Die idee van werklikheidsbeeld tydens die stimulusfase	167
4.3.2	Die skep van werklikheidsbeeld tydens die beplanningsfase	169
4.3.3	Die voorstelling van werklikheidsbeeld tydens die skryffase	173
4.3.3.1	Die skep van werklikheidsbeeld deur middel van karakterisering tydens die skryffase	173
4.3.3.2	Werklikheidsbeeld en die uitbeelding van ruimte in *Dieper Water*	181
4.3.3.3	Werklikheidsbeeld en die ontwikkeling van plot in *Dieper Water*	192
4.3.3.4	Tyd en die skep van werklikheidsbeeld tydens die skryffase	203
4.3.4	Besinning oor die redigering van die roman *Dieper water*	207

4.3.5	Besinning oor die publikasie van die roman *Dieper water*	209
4.4	Ander faktore wat 'n rol speel tydens die skep van werklikheidsbeeld	210
4.4.1	Die voorstelling van 'n Christelike werklikheidsbeeld tydens die skryffase van die roman *Dieper water*	210
4.4.2	Die weerspieëling van werklikheidsbeeld in die tema(s) van die roman, *Dieper water*	213
4.4.3	Styl, toon, tempo en werklikheidsbeeld tydens die skryffase van die roman *Dieper water*	214
4.4.4	Die skep van werklikheidsbeeld en die geskiedenis	222
4.5	Samevatting	225

HOOFSTUK 5 226

Finale uitsluitsel oor die skryfproses van die roman *Dieper water* asook die skep van werklikheidsbeeld in die genoemde roman. 226

5.1	Inleiding	226
5.2	Die vergestalting van identiteit en werklikheidsbeeld deur middel van bydraende faktore soos die volgende:	227
5.2.1	Die skrywer en werklikheidsbeeld	227
5.2.2	Die leser en werklikheidsbeeld	232
5.2.3	Die roman *Dieper water* as Goeie Gewilde Prosa	235
5.2.4	*Dieper water* as historiese roman wat verskillende vorme van werklikheidsbeeld vergestalt	239
5.2.5	Die Christelike werklikheidsbeeld in *Dieper water*	240
5.3	Algemene gevolgtrekkings en aanbevelings met betrekking tot die skep van werklikheidsbeeld deur middel van die skeppingselemente	245
5.4	Gevolgtrekkings en aanbevelings met betrekking tot die skryffases in skryfproses van die roman *Dieper water*	249
5.4.1	Aanbevelings wat betref die stimulusfase	250
5.4.2	Aanbevelings wat betref die beplanningsfase	251
5.4.3	Aanbevelings wat betref die skryffase	252
5.4.3.1	Karakter	253
5.4.3.2	Ruimte	256

5.4.3.3 Plot 257
5.4.3.4 Tyd 259
5.4.4 Aanbevelings wat betref die redigeringsfase 261
5.4.5 Aanbevelings wat betref die publikasiefase 265
5.5 Die finale gevolgtrekking in verband met die skep van werklikheidsbeeld 266

Bronnelys 268

BYLAES

Bylae A: Die gepubliseerde roman, *Dieper water* in boekvorm
Bylae B: Die skrywer se publikasielys 293

Hoofstuk 1

Inleiding, oriëntering, probleem- en doelstelling

In hierdie hoofstuk word die leser georiënteer ten opsigte van die skryfproses van die roman Dieper water asook die probleemstelling en motivering van hierdie studie.

1.1 Inleiding

Die roman, *Dieper water*, word deur NB-Uitgewers onder die kolofon Human & Rousseau (Edms) Bpk gepubliseer. Hierdie studie handel hoofsaaklik oor die skryfproses wat deur die skrywer gevolg is om sodoende die vorming van werklikheidsbeeld in die genoemde roman uit te lig.

1.2 Probleemstelling en motivering

Daar is beoog om 'n konvensionele, dog komplekse ontspanningsroman, getiteld *Dieper water*, te skryf. Die skryfproses word noukeurig genotuleer. Die skrywer poog om deur middel van die skeppingselemente verskillende tydperke in die roman te vervat. Spesifieke skryfteoretiese beginsels wat hieruit vloei, kan moontlik 'n bydrae tot die skryfkuns maak. Skryfteoretiese insigte, gekombineer met jarelange (1976-2007) ervaring van die skryfproses, kan moontlik bydra tot die postulering van 'n paradigma vir die skryf van 'n ontspanningsroman.

Die roman is 'n historiese roman en 'n plaasroman, ook 'n vaderlandse roman genoem. Tipies hierin "is die uitbeelding van die vrese, sorge en drome van die mens wat naby aan die natuur lewe" (Scholtz, 1992a:442). Ontspanningsromans verg bepaald nie minder deurdagtheid as 'n meer literêre werk nie. Goeie, deurdagte skryfwerk geld vir alle genres.

Die verwikkeldheid van menseverhoudings, veral tussen mense uit verskillende generasies, interesseer die skrywer. Daar is drie tydperke in die roman *Dieper water* vervat om te poog om hierdie tema te ontgin. Die verskillende werklikheidsbeelde (lewensbeskouings) wat karakters uit verskillende tydperke kenmerk, was die stimulus vir die roman. Die kiem van die stimulus is egter ook die gedagte dat Christene se werklikheidsbeeld of werklikheidsbeskouings totaal verskil van nie-Christene s'n.

Die afgelope eeu is gekenmerk deur radikale veranderinge. Hierdie veranderinge is waarneembaar in tegnologiese en wetenskaplike vooruitgang sowel as in die verskillende vorme van 'n werklikheidsbeeld wat mekaar afwissel en ook hibridiseer. Die HAT (2005:398) omskryf hibriditeit as verbastering of samestelling van elemente uit verskillende herkomste. 'n Werklikheidsbeeld, wat ook as die kollektiewe onbewuste van 'n bepaalde generasie beskou word, manifesteer in individuele lewensbeskouings, wat 'n hele kulturele bestaan aanraak. Werklikheidsbeeld het dus te maak met die individu se aannames van o.a. die mens, die geskiedenis, die wêreld, die politiek en die religie. Hierdie aannames word vergestalt in 'n verpersoonlikte siening wat handeling beïnvloed en "só word 'n wêreldbeeld, watter een dit dan ook al is, in en deur taal (hoofsaaklik in die vorm van stories) oorgedra" (Burger, 2004:3).

Die begin van die twintigste eeu in Suid-Afrika is gekenmerk deur die wrywing tussen Britse imperialisme en Afrikanernasionalisme en op 11 Oktober 1899 het dit uitgeloop op die Anglo-Boereoorlog (Pretorius, 2001:7). Die Eerste Wêreldoorlog het weer 'n ander fase van die geskiedenis wêreldwyd ingelui. "The blow that hurled the modern world on its course of self-destruction was the Great War of 1914-1918" (Barzun, 2000:683). Die wese van die Westerse beskawing het moreel, sosiaal en polities verander. Daarna het die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) en die ontwikkelings wat daarop gevolg het, die

lewe soos die meeste mense dit geken het, ook in Suid-Afrika drasties verander.

Die toenemende swart bewussyn het in die jare daarna ook druk op dié samelewing geplaas. Geweldige ontwikkeling op tegnologiese en wetenskap-like gebied het die menslike bestaan verwikkeld gemaak. Na Einstein se relatiwiteitsteorie is gesê: "The new science was no longer within the grasp of the amateur" (Barzun, 2000:750). Sedert die Tweede Wêreldoorlog het ontwikkelings op tegnologiese gebied die mens genoop om masjiene soos rekenaars te leer bemeester. Dit op sigself noop mense om hul werklikheidsbeeld aan te pas.

In die huidige era, ook genoem: "Age of Uncertainty... Age of Communication... Age of Anxiety... Age of Anger..." (Barzun, 2000: 799), is dit nie al probleem nie. Jonger geslagte begeer wel iets anders as hul voorgeslagte: "The world wants, not freedom but emancipation and enjoyment" (Barzun, 2000:799).

Die stimulus vir die roman *Dieper water* is die skrywer se idee dat daar 'n geslag is wat voor of tydens die Tweede Wêreldoorlog gebore is, wat noodgedwonge moes gewoond raak aan paradigmaskuiwe of vervreemd raak van hul leefwêreld. Hulle moes die digitale en kommunikasie-revolusie leer begryp. Hulle is ook blootgestel aan die hibridisering van werklikheidsbeelde, aangesien hulle beide die na-oorlogse jare ervaar het, en ook die huidige era rondom die millenniumwending.

Die skrywer moet in gedagte hou dat 'n werklikheidsbeeld die religie ook beïnvloed. Die religie en die uitleef daarvan is veral in Suid-Afrika van belang, daarom kan dit kwalik in 'n roman geïgnoreer word. Die skrywer glo ook dat kuns en geloof moeilik geskei kan word. "The Christian artist has to create in an open and positive relationship to the structure of the world in which he was created by God..." (Rookmaaker, 1971:243). Die literatuur is tog ook "'n dialoog

van die liefde, waarin aspekte van skoonheid, waarheid en goedheid harmonies met mekaar verbind is" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:228).

Die probleem is ook dat die skrywer basiese elemente nodig het om 'n werklikheidsbeeld te vergestalt. Skeppingselemente soos onder andere karakter en ruimte, is nodig om 'n roman te skep wat die beïnvloeding van 'n werklikheidsbeeld uitbeeld. Die skrywer moet ook daarteen waak om karakters te stereotipeer. Genuanseerdheid van tydperke moet in ag geneem word. Die skrywer moet die identiteit van ten minste drie tydperke in Suid-Afrika; byvoorbeeld tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902), die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) en die era van die laat-negentigerjare van die vorige eeu in die roman vergestalt, en wel op 'n manier wat die drie tydperke as 'n verhaaleenheid aan die leser bied.

Verder is dit ook problematies dat mense oor die algemeen beperkte insig in hul eie werklikheidsbeeld, sowel as dié van ander eras toon, wat meebring dat verskillende geslagte van mekaar vervreemd raak. Daar moet ook in ag geneem word dat die skrywer self deel is van die huidige era, al het sy tydens die era ná die Tweede Wêreldoorlog grootgeword. Die skrywer het nie tydens die Anglo-Boereoorlog geleef nie, maar kan wel sekere implikasies van die Tweede Wêreldoorlog op Suid-Afrika onthou. Daar was byvoorbeeld armoede en 'n skaarste aan gewone gebruiksartikels. Die skrywer moet nogtans goed navorsing doen in verband met albei hierdie periodes, om meelewing by die leser te kan skep, want 'n leser "reageer beslis ook op 'n teks deur emosioneel betrokke te raak, en hierdie reaksie moet deur die teks uitgelok en beheer word..." (Du Plooy, 1986:104).

Die skryfteoretiese probleem is om die genoemde drie tydperke naatloos in die roman te integreer, sodat dit nie as drie afsonderlike verhale gelees word nie, maar as 'n geïnkorporeerde geheel wat die identiteitsprobleem weerspieël. Die identiteitsprobleem is die vind van die self ten spyte van die invloed van die era

waarin die betrokke individu hom-/haarself bevind. Omdat daar na verskillende tydperke verwys is, is dit noodsaaklik om insig te hê in die drie vorme van werklikheidsbeelde waarmee die skrywer moet rekening hou. Dit is nodig, omdat 'n werklikheidsbeeld ook 'n identiteitsbepaler kan wees.

Tydens en net na die Anglo-Boereoorlog het die Victoriaanse werklikheidsbeeld ook in Suid-Afrika 'n invloed gehad. Liggaamlikheid en veral seks was toe taboe-onderwerpe (Rookmaker, 1971:76) en godsdiens en die kerk het 'n groot rol gespeel (Kestell, 1999:13, 33, ens.). Die worsteling om van koloniale oorheersing los te kom, was ook hewig. Tydens die jare na die Tweede Wêreldoorlog was ontnugtering en nihilisme, asook 'n ontkenning van die bestaande dinge (Rookmaker, 1971:154, 156) 'n kenmerk van dié era.

Die werklikheidsbeeld van die huidige tydperk kan nie maklik omskryf word nie. In van die pogings om dit wel te doen is die postmodernisme omskryf as hebbende 'n "eklektiese en paradoksale gees" (Van Heerden, 1997:43). Só dra die huidige werklikheidsbeeld ook die opvatting dat daar geen enkele waarheid is nie, en dit dra ook 'n protes teen tradisie en absolutisme wat dan lei tot "heterogeniteit, vloeibaarheid, veranderlikheid" (Müller, 1992:399). Etienne van Heerden (1999) reken ook dat die postmodernisme nie as iets objektief gesien moet word nie "maar eerder as 'n manier, of dan 'n verskeidenheid verwante maniere, van kyk en interpreteer".

Bostaande verskille in werklikheidsbeeld verskaf 'n ooglopende uitdaging vir die skrywer, naamlik om dit in die roman *Dieper water* te vergestalt.

Daar moet uiteraard tipiese karakters vir elke tydsgewrig geskep word om hierdie verskille uit te beeld, maar ook uitsonderingsfigure wat weerstand bied teen die heersende werklikheidsbeeld van hul tyd. Dit is egter aspekte wat eers in die loop van die skeppingsproses duidelik uitkristalliseer. Die skrywer moet byvoorbeeld eers met die aanvang van die skryfproses besluit wie die hooffokalisator(s) van die roman is en waarom. Aangesien daar drie tydperke

in die roman vervat is, kan daar moontlik drie hoofkarakters wees wat afwisselend as fokalisators optree. Daar moet egter ook 'n fokalisator wees wat al drie tydperke oorsigtelik in oënskou neem.

Die skep van lewensgetroue, universeel-herkenbare karakters is van die uiterste belang. "Once you create convincing characters, everything else should easily follow" (Novakovich, 1995:48). 'n Karakter is 'n onvervreembare betekenisdraer in die roman en die karakters in die beoogde roman, *Dieper water*, sal soos in enige ander soortgelyke struktuurgeheel, byvoorbeeld die kortverhaal, 'n dekoderingsfunksie moet hê. Daar is ook 'n verband tussen identiteit en karakter. Identiteit, in hierdie geval, is die narratiewe identiteit wat beskou kan word as 'n deel van taal soos wat dit vergestalt word in die orale en geskrewe vorm. Dit is dus die soort identiteit waartoe 'n mens toegang het deur middel van die vertelfunksie (Ricoeur, 1991a:73), want karakters in fiksie moet dieselfde gebondenheid aan die menslike kondisie as die mens in die werklikheid hê (Ricoeur, 1991a:78).

Nog 'n probleem is om karakters te skep wat die boek vól staan (Forster, 1971:63). Die leser moet hom verwonder aan hul multidimensionaliteit (Meij *et al.*, 1969:37). Ronde karakters is vol teenstrydighede (Novakovich, 1995:51). Die geskepte tipes (karakters) in *Dieper water* se optrede moet sin maak. "Menslike handeling (innerlik of uiterlik van aard) het sin en dit is hierdie sin wat deur die leser gesoek word" (Du Plooy, 1986:22). Die karakters moet dus ook mens in die werklikheid (antitipe) kan wees (Du Plessis, 1993:31).

Die skrywer moet 'n spesifieke ruimte kies waarbinne die verhaal hom afspeel, omdat 'n werklikheidsbeeld ook ruimte affekteer. "Plekke dra ook abstrakte waardes binne kulturele en sosiologiese kodes, want binne sekere denksisteme het 'n mens sielkundige en ideologiese en selfs morele assosiasies met plekke" (Du Plooy, 1992a:102). Karakter is dus onlosmaaklik verbonde aan ruimte en handeling (Brooks & Warren, 1959:171, Du Plooy,

1986:21). 'n Skrywer kan kwalik 'n verhaal skryf sonder dat die karakters deur hul omgewing beïnvloed word. "Out of a place, a character is formed; out of a character's motives, plot may follow" (Novakovich, 1995 28).

Die plot van die voorgenome roman is meervoudig, want daar is van drie tydperke sprake. Plot is "the logic between the event and the supporting events, which serve to illuminate it" (Novakovich, 1995:71). Die probleem is om elke plot behorende tot die drie verskillende tydperke ewe spannend en ewe stewig te bou. "Plot clearly depends on basic values" (Novakovich, 1995:72), en dus is plot ook van die werklikheidsbeeld van die karakters afhanklik. Konflik is onvermydelik deel van die plot, wat deel is van elke tydperk wat in die verhaal voorkom, en daar moes bepaald karakters geskep en voorgestel word, wie se basiese lewenswaardes en lewensiening drasties verskil van die heersende werklikheidsbeeld. Dit op sigself het vir konflik gesorg.

Met verwysing na die bogenoemde probleme, het die skrywer (navorser) voor verskeie vrae te staan gekom.

1.3 Navorsingsvrae

1.3.1 *Die algemene navorsingsvraag*

Hoe gaan die skrywer te werk om aspekte van die verskillende periodes se werklikheidsbeeld, byvoorbeeld die identiteitsprobleem, te vergestalt?

1.3.2 *Sekondêre navorsingsvrae*

Sekondêre navorsingsvrae kan wees:

1.3.2.1 *Hantering van skeppingselemente*

Hoe word die skeppingselemente, karakter en ruimte, skryfmatig hanteer om die identiteit van die mense van ongeveer 1902, 1943 en dié van ongeveer 2000 te laat uitkristalliseer?

1.3.2.2 *Uiteenlopende fases as geheel*

Hoe word daar vanuit die skryfteorie te werk gegaan om hierdie uiteenlopende fases uit die geskiedenis só te hanteer dat dit as 'n hegte eenheid aangebied word, alhoewel dit oor verskillende tydperke afspeel?

1.3.2.3 *Moontlike bydrae tot skryfkunsteorie*

Op welke wyse kan die skryf van hierdie roman en die noukeurige bestudering van die metode waarop dit gedoen word, tot die vorming van die skryfkunsteorie bydra?

1.4. Doelstellings

1.4.1 *Algemene doelstelling*

1.4.1.1 *Ontspanningsroman oor drie eras*

Die skrywer poog om 'n komplekse ontspanningsroman te skryf, waarin 'n holistiese, genuanseerde beeld van die verloop van fases in 'n lang periode gebied word, sodat die karakters uit drie verskillende eras lewensgetroue vergestaltings is van die werklikheidsbeeld van hul tyd. Die skrywer poog om hul egter nie stereotipies voor te stel nie, aangesien geen mens ooit 'n volledige manifestasie van die heersende werklikheidsbeeld is nie.

1.4.1.2 *Metodes in die skryfkuns*

Die skrywer wil met die skryf van die roman *Dieper water* ook vasstel hoedat die gebruik van sekere metodes in die skryfkuns (byvoorbeeld die vergestalting van skeppingselemente soos karakter, ruimte en plot), die tema van die genoemde roman die beste laat uitkristalliseer. Een van die temas van die roman, *Dieper water*, is dus by implikasie ook die soeke na 'n eie identiteit binne 'n multikulturele samelewing midde in 'n snel-veranderende wêreld.

1.4.1.3 *Boekhou van skryfproses*

Die skrywer voer die skryfproses uit en poog om boek te hou van die skryfproses. Daar word boekgehou van die metode waarop karakters geskep word, ruimte uitgebeeld word en 'n plot (in hierdie geval dan 'n drieledige plot) uitgebou word.

1.4.1.4 *Vereniging van eie aanslag en ander lewensbeskouings*

Alhoewel die skrywer, nes die karakters in die genoemde roman, reageer op uiterlike prikkels (heersende morele waardes, die politiek, die religie, ens.), is dit nie die hoofklem waarop die soeke in die genoemde roman gaan val nie. Die uitgangspunt is eerder die "*versmelting* van die omgewingseise en die innerlike noodwendigheid" (Weideman, 1992:10). Indien die skrywer daarin slaag om eie aanslag en inkleding deeglik te laat verenig met die lewensbeskouings van die verskillende tydperke, mag die roman dalk slaag. Weens uitgebreide en jarelange skryfervaring* weet die skrywer dat verbeelding en kennis uiteindelik op 'n manier bind, wat nie vooraf beplan kan word nie. *(Kyk na bylae A wat die publikasielys bevat.)

1.4.1.5 *Skryfteoretiese besinning*

Na die voltooiing van die roman, is die doelstelling dat die skrywer skryfteoreties oor die proses besin. Hierdie besinning impliseer 'n bespreking oor 'n aspek, byvoorbeeld die identiteitsprobleem van die karakters.

1.5 Spesifieke doelstellings

1.5.1 *Die skryf van 'n roman*

Die skryf van 'n roman behels per definisie die vergestalting van 'n fiktiewe wêreld d.m.v. skeppingselemente. Die blote skeppingselemente kan egter nooit alleen staan nie. Die skrywer moet navorsing doen, ook deur ander vakgebiede soos onder andere die geskiedenis, die teologiese etiek en die kunsgeskiedenis te betrek. Tydens die skep van die genoemde roman word noukeurig boekgehou van die vergestalting van identiteit in die roman. Dit word

gedoen deur byvoorbeeld karakterkaarte te gebruik, waarop elke klein besonderheid wat 'n karakter kenmerk, aangeteken word voordat die skrywer aan die roman begin werk. "Ook die psigiese en sosiale eienskappe" (Du Plessis, 1993:33) moet goed bekend aan die skrywer wees.

1.5.2 *Skryfteoretiese werkwyse*

Daar word besin oor 'n skryfteoretiese werkwyse wat drie spesifieke tydperke in die geskiedenis van die vorige eeu inkorporeer, die tydperk rondom die Anglo-Boereoorlog (1899-1902), die era van die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) en die era van die laat-negentigerjare uit die vorige eeu. Daardeur kan drie parallelle verhale geskep word, wat in 'n spesifieke volgorde geskryf word om sodoende eenselwigheid te voorkom en die uniekheid van elke periode moontlik beter te illustreer.

1.5.3 *Achronologiese aanbieding*

Die skrywer poog in die roman *Dieper water* om eenselwigheid van die genoemde periodes uit die geskiedenis te voorkom deur heel eerste die skeppingselemente karakter, ruimte en plot uit die tydperk van die Anglo-Boereoorlog te vergestalt. Tweedens poog die skrywer om die periode tydens die Tweede Wêreldoorlog d.m.v. bogenoemde skeppingselemente uit te beeld en laastens die huidige era. Wat chronologies gebeur, word egter achronologies aangebied, met deeglike en hopelik naatlose integrering.

1.5.4 *Gebruik van skeppingselemente*

Die skeppingselemente karakter, ruimte en plot, word skryfmatig hanteer deur die skep en uitbeelding van karakters uit genoemde periodes. Wat ruimte betref, poog die skrywer in die voorgenome roman om gebruik te maak van 'n gedeelde of basisruimte, naamlik die plaas Diepwater in die Oos-Vrystaat, waar al drie verhale uit die drie periodes afspeel. Die skrywer is goed bekend met die Oos-Vrystaat, maar doen deeglik navorsing i.v.m. daardie omgewing,

want elke woord of idioom wat gebruik word, "aktiveer sekere assosiasies wat die plek tipeer en daardie beeld is deurlopend die agtergrond waarteen en waarbinne die karakters beweeg" (Du Plooy, 1992a:102).

1.6 Teoretiese stellings

1.6.1 *Sentrale teoretiese stelling*

Dit is moontlik om d.m.v. gespesialiseerde skryftegnieke die lewens- en werklikheidsbeskouings van karakters uit verskillende periodes uit te beeld, sonder dat daar eenselwigheid insluip.

1.6.2 *Spesifieke teoretiese stellings*

1.6.2.1 *Verskillende vorme van werklikheidsbeeld*

Verskillende vorme van werklikheidsbeeld, asook sieninge oor eksistensiële problematiek en persepsies van die maatskappy, kan in elke karakter as uniek uitgebeeld word. Dit is ook moontlik dat die vergestalting van werklikheidsbeeld deur middel van die skeppingselemente (karakter, ruimte, tyd en handeling), identiteit kan beïnvloed.

1.6.2.2 *Skryfteoretiese tegniek*

Deur verhale te skryf soos dit chronologies gebeur, en daarna te integreer, kan verhale uit verskillende eras naatloos geïntegreer word. "Die skryfproses behels konstruksie sowel as ontdekking" (Smuts, 1992:75). Die raamwerk van 'n verhaal verval byvoorbeeld dikwels wanneer die karakters verlewendig.

1.6.2.3 *Integrering van verhale*

Bogenoemde impliseer dat die integrering van die drie verhale in die roman *Dieper water* ook 'n kreatiewe proses is en hierdie spesifieke werkswyse kan bydraend wees tot die skryfkunsteorie.

1.7 Metode van ondersoek

1.7.1 *Literatuur en bronontleding – (Nie noodwendig in volgorde nie)*

'n Studie word deur literatuurondersoek onderneem om vas te stel wat die aard van werklikheidsbeeld in die genoemde periodes is, asook in watter mate daar hibriditeit in die tydperke voorkom, byvoorbeeld of die huidige geslag bo sestig ook steeds kenmerke van die jare na die Tweede Wêreldoorlog openbaar. Die beoogde is roman egter 'n konvensionele roman, waarin die wêreldbeeld slegs natuurlikerwys deur die karakters en ander elemente gereflekteer word. Die skrywer doen dus nie ten diepste navorsing oor die tydperke as sodanig nie en filosofeer nie daaroor nie, aangesien dit erg inhiberend kan inwerk op die skeppingsproses. Die klem in hierdie studie val op die skeppingsproses self, daarom moet die skrywer se verbeelding en reaksie op die buitewêreld suksesvol en harmonieus saamsmelt. Daar word navorsing gedoen in verband met die tydperke en die mens se reaksies daarop, maar die navorsing is ondergeskik aan die verbeelding want die tekswêreld is "die plek waar intuïsie en vormkennis mekaar komplementeer" (Weideman, 1992:13).

1.7.2 *Onderhoudvoering*

Hierdie onderhoude is ondersoekend van aard met die doel om lewensbeskouings in die roman te vergestalt.

1.7.2.1 *Gestruktureerde gespreksonderhoude*

Gestruktureerde gespreksonderhoude is met historici soos dr. Dione Prinsloo gevoer om die korrekte feite i.v.m. die genoemde tydperke te bekom.

1.7.2.2 *Informele gespreksonderhoude*

Gespreksonderhoude is gevoer met ouer mense van verskillende rasse wat in die Oos-Vrystaat woonagtig is, en herinneringe oor die Tweede Wêreldoorlog kon opdiep.

1.7.2.3 *Aantekeninge*

Die skrywer beskik ook oor oorspronklike aantekeninge van Isabella Elizabeth Krause, gebore 10 Junie 1894, wat handel oor die tydperke 1989-1902 en die Tweede Wêreldoorlog.

1.8 Die skryf van die roman, Dieper water

1.8.1 *Skryffases*

Verslag is gehou van die skryfproses en al die skryffases deur notas te maak oor die stimulus, die beplanning, die skryf, die redigering en die publikasie van die roman.

1.8.2 *Metodiek*

Die skrywer beskryf die metodes wat gebruik is om karakter en ruimte te skep.

1.8.3 *Integrering van verhaallyne*

Daar word veral gelet word op die manier waarop die drie verhale wat geskep is, naatloos aanmekaar geheg is om sodoende 'n geheel te vorm.

1.9 Evaluering

Die evaluering van die geskrewe roman word aan die hand van standaard-bronne gedoen. 'n Kriterium vir evaluasie is onder andere ook die publikasie van die roman deur 'n gevestigde uitgewery, naamlik Human & Rousseau (Edms) Bpk.

1.10 Hoofstukindeling

1.10.1 Hoofstuk 1: *Inleiding, oriëntering, probleem- en doelstelling.*

1.10.1 Hoofstuk 2: *Presisering van begrippe.*

1.10.3 Hoofstuk 3: *Die skryfproses van die roman, Dieper water.*

1.10.4 Hoofstuk 4: *Besinning en praktiese toepassing van die skryfteorie soos ervaar tydens die skryf van die roman, waartydens daar spesifiek gefokus word op die skep van werklikheidsbeeld en die identiteitsprobleem.*

1.10.5 Hoofstuk 5: *Die beoordeling van die geslaagdheid en akkuraatheid van die vergestalting van identiteit en werklikheidsbeeld. Gevolgtrekking en aanbevelings.*

1.10.6 *Bylaes*

Die roman, *Dieper water* (Bylae A).

Die skrywer se publikasielys (Bylae B).

Hoofstuk 2

Die teoretiese presisering van begrippe

In hierdie hoofstuk word begrippe wat in hierdie studie gebruik word, gepresiseer.

2.1 Inleiding

Die verband tussen letterkunde, skryfkuns en skryfpraktyk moet eerstens bespreek word. Dit is ewe belangrik dat algemene teoretiese, en ook skryfteoretiese begrippe gepresiseer word. Dit word gedoen sodat die skryfproses van die roman, *Dieper water*, aan die hand van hierdie begrippe ondersoek kan word omdat literêre begrippe, sowel as samehangende begrippe hier onder die teoretiese raamwerk van die skryfkuns ter sprake kom.

Die begrippe wat hier gepresiseer word is: outeur of skrywer, letterkunde, fiksie, goeie gewilde prosa en die ontspanningsroman, die roman, die historiese roman, die plaasroman, genre, skryfkuns, skryfproses, skeppingselemente, karakter, ruimte, plot, handeling, tyd, fokalisasie en vertelinstansie, werklikheidsbeeld, hibriditeit, liminaliteit en identiteit.

2.2 Outeur

2.2.1 *Algemene beskouinge oor 'n outeur*

Daar moet, ter wille van die literêre teorie, besin word oor wat met skrywer of outeur bedoel word. Eerstens word 'n paar algemene beskouinge oor die skrywer genoem. Die skrywer is uiteraard 'n sosiale wese omdat hy mens is, daarom kan hy die lewe uitbeeld soos wat hy/sy dit sien, selfs al sou dit nie die hele aard van die werklikheid en die lewe kan weergee nie, al is dit net 'n verhelderende afskynsel daarvan.

Daar is egter myns insiens nie so iets soos 'n tipiese skrywer nie. Weideman (1992:11) praat van die skrywer se "kameleontiese geaardheid" wat min of niks

van sy individualiteit prysgee nie. Petra Müller (1992:5) sê 'n skrywer "moet 'n siel hê, en 'n ryk geesteslewe". Hierdie stellings is waar, maar so simplisties is dit egter nie. Elsabe Steenberg (1992a:9) sê: "'n Skrywer het 'n verhouding met sy werk wat skakel met sy verhouding met homself, sy medemens en God". Hierdie stelling is egter ook nie eenvoudig nie. Al skryf 'n skrywer omdat hy/sy moet skryf omdat hy/sy 'n kreatiewe wese is, moet 'n skrywer tog besin oor die proses self.

Alhoewel 'n skrywer se geaardheid sekerlik vele fasette het, moet 'n skrywer sy/haar "verantwoordelikheid ten opsigte van die wêreld wat hy telkens met die skryf van 'n nuwe teks betree" (Weideman, 1992:11) in gedagte hou. Bogenoemde is so omdat die werklikheid waarin 'n skrywer hom/haar bevind, 'n sekere beeld het wat deur die politieke, religieuse, kulturele en sosiale klimaat geskep word. Die skrywer se eie werklikheidsbeeld (kyk 2.7.1), word ook in sy/haar werk weerspieël en word deur die werk self afgekeur of ondersteun. In die uitbeelding van sy eie werklikheidsbeeld bly die skrywer gewoonlik aan die self getrou, want die skrywer is 'n wêreldreisiger wat nie maklik individualiteit prysgee nie (Weideman, 1992:10,11). Wanneer 'n outeur egter daarin slaag om individualiteit en universaliteit wat werklikheidsbeeld betref, harmonieus te laat saamwerk, slaag die skrywer gewoonlik daarin om iets sinvol oor te vertel of uit te beeld. "Die skrywer poog om sin van ons wêreld te maak" (Du Toit & Kloppers, 1989:19).

Die woordkunswerk van 'n skrywer is nie bloot 'n namaaksel van die werklikheid nie, want "(d)ie kunstenaar *reproduseer* per slot van rekening nie, maar *skep*" (Du Toit & Kloppers, 1989:17). Hierdie skeppingswerk van 'n skrywer hoef nie absoluut getrou te wees aan die werklikheid nie, maar dis belangrik dat "die skrywer getrou bly aan die wette van die fiksiewêreld wat hy geskep het" (Du Toit & Kloppers, 1989:17). Daarom verg die skryfpraktyk sekere kwaliteite en vaardighede van 'n skrywer. 'n Skrywer moet vanselfsprekend taalvaardig wees, maar ook oor die vermoë beskik om

"(r)ealiteite...(w)aarhede... (p)roblematiek waarmee mense worstel en wat hy self deurworstel het..." (Steenberg, 1981:10) in woorde uit te druk.

Skryfwerk verg van 'n outeur nie net die bemeestering van skryftegnieke nie, maar ook 'n sekere mate van geestelike en sielkundige wysheid. Die ervaring of mensekennis van die skrywer bepaal dikwels die kwaliteit van die teks wat hy/sy skryf (Botha, 1992a:236). Afgesien van taalvermoë, is die vermoë om interpersoonlike verhoudings te kan begryp en weer te gee, vir 'n skrywer onontbeerlik. Hennie Aucamp (1986:11) stel dit as 'n voorvereiste dat lewe kuns vooraf moet gaan. "Die 'opvoeding van emosies' lyk my al hoe meer na die belangrikste komponent van enige kursus in kreatiewe skryfwerk" (1986:11). Müller (1992:3) meen ook daarby dat 'n skrywer "'n ontvanklikheid vir die lewe" moet hê.

2.2.2 *Die Christen-skrywer*

Die skrywer wat hoofsaaklik in hierdie studie ter sprake is, is die Christen-skrywer. Dit bring mens by die etiese kwessie wanneer 'n Christenskrywer met die skryfproses besig is. Die kuns is eties gesien nie 'n blote reproduksie van die werklikheid nie, maar wel 'n interpretasie daarvan waartydens hierdie interpretasie en uitbeelding van die werklikheid nie die waarheid in die gedrang moet bring nie (Potgieter,1980:32). Die Christenskrywer dra dus 'n groot verantwoordelikheid ten opsigte van sy/haar lewens- en wêreldbeskouing, want hy/sy kan dit propageer, en hierdie lewens- en wêreldbeskouing mag die eer van God op geen wyse aantas nie (Potgieter, 1980:34). Dit beteken dat 'n Christenskrywer gedurende die hele kreatiewe proses met al sy fases (kyk 2.5.1.1 tot 2.5.1.5) as Christen moet optree (Du Plessis,1996:29). Die Christen-skrywer as konkrete outeur (kyk 2.2.3) moet dus in sy/haar waarneming en besinning asook die herskepping waarop hy/sy sy/haar kunswerk bou, getrou bly aan die Christelike lewens- en wêreldbeskouing (Du Plessis, 1996:33).

Bogenoemde beteken natuurlik nie dat net die goeie en die mooie gepropageer mag word nie. Die waarheid op alle gebiede, die skone, die bose en lelike moet uitgebeeld word, sodat die werk nie 'n "didaktiese pamflet" (Pretorius, 1980:20) word nie. Alhoewel 'n skrywer se lewensbeskouing 'n integrale deel vorm van sy/haar werklikheidsbeelding en dit sy/haar onbetwisbare reg is om dit uit te dra, moet hy/sy ook in gedagte hou dat die leser ook die reg het om hierdie werklikheidsbeelding te aanvaar of te verwerp (Pretorius, 1980:26). 'n Christen-skrywer moet inderdaad met sy werklikheidsbeelding tydens die hele skryfproses nie net aan sy geloof getrou bly nie maar ook aan sy kunstenaarskap (Du Plessis, 1996:34).

2.2.3 Die konkrete outeur en die abstrakte outeur

Wanneer daar van 'n skrywer gepraat word, moet daar sterk op die skryfkuns self gefokus word. 'n Skrywer moet hom/haar wel deeglik steur aan vakmanskap en die skryfkuns as wetenskap. "Om te skryf, is om iets te sê te hê, word in die skryfkuns al byna as 'n aksioma aanvaar" (Du Plessis, 2000:54). 'n Storie vereis egter 'n storieverteller ook (Du Plessis, 2000:54). Die oomblik wat daar van 'n skrywer gepraat word, word 'n verteller ook betrek en die verteller impliseer weer 'n visie en 'n spesifieke soort fokalisasie (Du Plessis, 2000:54). Daarom moet die skrywer ook literêr-teoreties beskou word, en as beide konkrete en abstrakte wese binne die skryfkuns geplaas word (Du Plessis, 2000:55).

Literêr-teoreties uiteengesit, is die begrip van skrywer heel kompleks. 'n Skrywer of outeur is die instansie wat "die epiese werk op 'n bepaalde wyse en met 'n bepaalde bedoeling tot stand gebring het. Daar kan van die *outeur* twee voorstellings gemaak word: 'n biografiese en 'n literêre voorstelling" (Venter, 1992:359). Die biografiese outeur, synde die persoon van die skrywer, is die werklike mens wat skryf. Hans du Plessis (2000:55) praat ook van 'n tweeledige wese en maak 'n verskil tussen die werklike, konkrete outeur en die abstrakte outeur. Die verskil tussen die konkrete en abstrakte outeur lê daarin

dat die konkrete outeur die werklike of fisieke mens is wat die idee uitdink, die storie skryf en in hoofstukke indeel. Die konkrete outeur is dus die een wat die inligting versamel en dit organiseer (Du Plessis, 2000:55). Hy/sy is die een wat navorsing doen oor 'n voorgenome boek, en vooraf bedink hoe die verhaal moontlik sy loop kan neem. Hierdie konkrete outeur kan ook op die buitenste en maklikste vlak as die werklike outeur beskou word, waarvan die komplement die werklike of reële leser is, of die persoon wat die boek lees (Brink, 1989:147). Hierdie konkrete outeur en die reële leser bevind hulle buite die verhaal (Brink, 1989:147).

Die literêre of abstrakte outeur "stel in die skep van die teks iemand aan wat vertel wat gebeur, hoe dit gebeur, waar dit gebeur en met wie of deur wie dit gebeur" (Du Plessis, 2000:55). Dit is hierdie abstrakte skrywer wat die skepper van die werk self is, en die teksinterne instansie is wat die verhaalelemente orden en gebruik (Du Plessis, 2000:55). Hierdie abstrakte outeur kies ook die verteller en fokalisator wat in 'n teks manifesteer as die een wat "bepaal watter soort storie vertel word, deur watter soort verteller (betroubaar, onbetroubaar, gemoedelik, sinies), watter soort diskursiewe tegnieke gebruik word (dialoog, vrye indirekte rede, beskrywing, ens.) wat die volgorde van die tekselemente is en watter geledings in die teks aangebring word" (Venter, 1992:360). Die abstrakte outeur "is een tekst-interne instantie" (Du Plessis, 1996:31) en kies dus die vorm van die teks. Daar is gevolglik 'n "interafhanklikheid tussen *outeur, verteller* en *fokalisator*" (Du Plessis, 2000:59).

Die skrywer as konkrete, skeppende kunstenaar en ook as abstrakte outeur moet noodwendig put uit sy/haar alledaagse bestaan, want die literatuur "hou hom altyd met die lewe – met die volle werklikheid besig" (Pretorius, 1980:17). Dis egter die kwaliteit van die aandag wat die skrywer aan die universaliteit van sy/haar bestaan gee, waaruit goeie of swak literatuur vloei. Alles wat die skrywer tydens die skryfproses doen, moet fyn deurdag wees, want die abstrakte outeur is 'n "organiserende, vormgewende, selfs vertolkende

instansie ágter die verteller" (Brink, 1989:148) wat ook in die teks funksioneer. As gevolg van die abstrakte outeur se werking word daar 'n implisiete leser in die teks ingebed. Hier is gevolglik 'n "(t)weede komplementêre paar, dus: *implisiete outeur, implisiete leser*" (Brink, 1989:147). Hierdie abstrakte outeur en die implisiete leser is albei "*konstruksie(s) van die vertelteks*" (Brink, 1989:149).

Die outeur van 'n stuk skryfwerk maak, afgesien van taktiele, ouditiewe en visuele indrukke wat 'n idee help vorm, ook gebruik van los indrukke. Dit is egter "eers wanneer los indrukke geïntegreer word tesame met jou eie lewenswaarneming en die wilde perd van die verbeelding, dat jou werklike skryfproses begin" (Weideman, 2000:41). Tydens die werklike skryfproses kom ook ander faktore soos konsentrasie, selfdissipline en taalkontrole ter sprake (Weideman, 2000:42).

Die gesprek rondom die outeur in die literêre teorie is veel meer ingewikkeld as die bostaande, maar vir die doel van hierdie studie word hiermee volstaan. Ten slotte kan daar net gesê word dat albei, die konkrete sowel as die abstrakte outeur, vir die interpretasie van 'n teks belangrik is (Venter, 1992a:360).

2.3 Die verband tussen letterkunde, skryfkuns en skryfpraktyk

Daar is tot redelik onlangs aanvaar dat 'n letterkundige werk outonoom is en dat dié werk onafhanklik, eiewettelik en selfstandig, en bloot objek vir estetiese kontemplasie is (Viljoen, 1992b:363). Hierdie siening kontrasteer met 'n gesonder opvatting, naamlik dat kuns die ervaring daarstel van 'n persoon (skrywer) wat besonder sensitief is vir die lewe, sensitief is ten opsigte van sy/haar medemens en die wêreld om hom/haar, en ook hierdie sensitiwiteit van 'n leser verwag (Viljoen, 1992b:367). Hiervolgens is 'n skrywer van literatuur dan nie 'n geïsoleerde individu wat net met homself/haarself praat nie, maar kan analogies wees van die Christelike mens en kenbaar as unieke individu wat in 'n gemeenskap hoort (Viljoen, 1992b:367).

Bogenoemde siening van die letterkunde, is een wat in hierdie studie onderskryf word. Selfs al sou hierdie studie oor die skryfproses van 'n ontspanningsroman gaan, word die siening deurgaans gehandhaaf dat 'n roman wat deur 'n Christenskrywer geskryf word "christelijke literatuur is als ze impliciet of expliciet de hoop laat leven dat Christus is opgestaan; ze is literatuur als ze beantwoord aan de eisen van kunstzinnige verfijning en oorspronkelijkheid" (Du Plessis, 1996:30).

Iser (aangehaal deur Rossouw, 1992b:253) beskryf die literêre werk as "*Wirkungstruktur*, die werk is die estetiese respons wat hy in 'n leser bewerkstellig en bevat terselfdertyd sy leser struktureel". Ná die New Criticism, waar tegniek in die teks sentraal gestaan het en alle betekenis gedra het, is die literêre werk nie langer gesien as net 'n outonome verskynsel nie maar as deel van 'n kommunikasieproses tussen skrywer en leser (Smuts, 1998:11).

Juis bogenoemde kommunikasieproses dui al op die beduidendheid van die skrywer want alle "kommunikasie bestaan uit 'n boodskap wat ontstaan by 'n sender wat [...] 'n skrywer is, en gerig is op 'n ontvanger [...] die leser" (Smuts 1998:11). Sonder die skrywer en sy/haar kreatiewe kuns, kan daar nie 'n teks of boodskap wees nie. Die skryfkuns werk hoofsaaklik met die kreatiewe teks en beoog die kreatiewe totstandkoming van die teks; die skryfkuns wil dit met ander woorde skep terwyl die letterkunde die reeds geskepte teks wil ontleed (Du Plessis, 2000:143).

Die opkoms en groei van skryfkuns as wetenskap verg in hierdie studie nadere betragting. Daar is nie duidelike skeidslyne tussen die dissiplines letterkunde, taalkunde en die skryfkuns nie, want al drie hierdie dissiplines word gesien as uiteenlopende manifestasies van die teks (Du Plessis, 2000:143). Hierdie dissiplines kan saamgevat word "onder die sambreelterm: tekswetenskappe" (Du Plessis, 2000:144).

Dit is so dat taal die basis vorm van wetenskappe soos letterkunde en taalkunde en so ook van die skryfkuns. "Wat ons in die gedig, roman, kortverhaal of drama aanskou, is dikwels, met goeie reg, wat 'n pragmatiese tyd ook al mag sê, niks meer nie as die skouspel van taalhandeling" (Cloete, 1992a:529). Du Plessis (2000:134), beskou taal as "logies bindende faktor", maar meen egter dit is 'n breë begrip en daarom sou mens teks eerder as bindende faktor wil bespreek." Teks bind die taal-, letterkunde, skryfkuns en die preskriptiewe taalkunde, maar die teksheid van die teks onderskei hierdie dissiplines weer van mekaar" (Du Plessis, 2000:135).

Daar is verskeie sieninge rondom die status van die begrip teks, soos byvoorbeeld die teks wat gesien word "as 'n funksie van een of ander buitetekstuele *konteks*" (Johl, 1992c:530). Andersins word die (literêre) teks gesien as "'n selfstandige, outonome entiteit" (Johl, 1992c:530). Vir die doel van hierdie studie word daar volstaan by die siening wat tans onderskryf word, naamlik dat teks tans "veral onder die invloed van die Peirceaanse Semiotiek, taamlik algemeen gesien (word) as 'n stuk taalgebruik wat sintakties, semanties en pragmaties 'n samehangende eenheid vorm" (Johl, 1992c:530).

Volgens Du Plessis (2000:136) kan teks "as gemeenskaplike faktor vir al die tekswetenskappe aanvaar ( ) word, maar teks word dan wyd geïnterpreteer sodat dit die gemeenskaplike studie-objek vir al die taaldissiplines word". Hieruit kan afgelei word dat die skryfkuns as wetenskap dan ook die teks as voorwerp van kreasie en studie het. "Die teks is/bly die sentrum waarin verskillende taalkodes mekaar ontmoet" (Hambidge, 1992b:532). Die skryfkuns het wel ook die totstandkoming van die teks as studieveld, aangesien 'n teks eers deur 'n skrywer tot stand gebring word en dan bestudeer word.

Daar is graadverskille wat betref die kreatiwiteit van 'n teks. Soos wat Du Plessis (2000:142) dit skematies voorstel is daar 'n skaal wat begin by 'n

eenduidige inkopielys of medisyne-biljet, tot bo aan die skaal waar 'n hoogs gekompliseerde en veelduidige kreatiewe teks soos dié van Etienne Leroux lê. Die skryfkuns werk met die kreatiewe teks. "Die skryfkuns wil die kreatiewe teks *skep,* die letterkunde die bestaande kreatiewe teks *ontleed*, terwyl die taalkunde die linguistiese struktuur van 'n verskeidenheid tekste wil *beskryf* en die taalbeheersing of taalgebruikskunde wil die funksionele teks ontleed en daaroor advies gee ten einde die *kommunikatiewe kwaliteit van die teks te verbeter*" (Du Plessis, 2000:143).

Die skryfkuns is dus deur taal en teks onlosmaaklik verbonde aan die letterkunde en derhalwe aan die skryfpraktyk. Taal en teks is die essensie van al drie begrippe. 'n Mens kan slegs deur taal jou leefwêreld begryp en weergee. Taal word gebruik om aan artistieke uitdrukking, soos byvoorbeeld dié in 'n roman, gestalte te gee. "Net soos ons toegang tot 'n romanwêreld alleen deur die woord is, is ook ons toegang tot ons leefwêreld slegs deur woorde" (Burger, 2006a:5).

In die skryfkuns is daar 'n unieke verhouding tussen skrywer en leser. Net soos in ander genres, word die leser ook in die ontspanningsverhaal as't ware deur die skrywer opgebou. "'n Verhaal het geslaag as dit die bedoelde reaksie by 'n leser opgeroep het" (Steenberg, 1986:81). Volgens D.H. Steenberg (1986:84-91) beteken die opbou van 'n leser dat die skrywer 'n betrokkenheid van die leser by die wêreldbeeld van die verhaal moet wek. Dit word onder andere bereik deur die uitgee van inligting en die herhaling van motiewe. Dit word ook bereik deur die karakters, wat as draers van idees en werklikheidsbeelde 'n leserstandpunt sowel as 'n gevoelslewe by die leser opbou. Sodoende ontwikkel daar 'n byvoorbeeld "'n koalisie tussen die leser en 'n betroubare karakter" (Steenberg, 1986:89).

Daar is dus in die skryfkuns "die skepper/die skrywer, en die ontvanger, die leser. Die skepper verskaf 'n kode en die leser moet dekodeer of ontsyfer"

(Van der Elst,1992:137). Hier sluit die leer van die resepsie-estetika (leserservaring) by die skryfkuns aan. Die wisselwerking tussen skrywer, teks en leser is in die skryfkuns dus onmisbaar en onvermydelik. Die leser het egter nie 'n passiewe rol deur slegs die ontvanger te wees nie. Die leser maak die outeur los uit die teks, snap die implikasie van die teks en postuleer daaruit 'n geloofwaardige instansie (Venter, 1992a:361).

In die letterkunde word daar met die teks gewerk. Dit word gelees of bestudeer. "Die literêre teorie bepaal hom by die teks en kan slegs oor die skrywer spekuleer" (Greyling, 1999:158). Daar kan wel in die letterkunde min of meer vasgestel word wie die implisiete leser is deur 'n studie te maak van die styl en die teks. "Die skryfkuns werk uiteraard ook hoofsaaklik (hoewel nie uitsluitlik nie) met die kreatiewe teks, maar die skryfkuns het hoofsaaklik die kreatiewe totstandkoming van die teks in die oog" (Du Plessis, 2000:143). "In die skryfkuns is die outeur en die skeppingsproses egter die beginpunt vanwaar 'n teks ontwikkel" (Greyling 1999:158). Daar val in die skryfkuns 'n sterk soeklig op skrywer, teks én leser en daar is 'n dinamiese werking van skrywer na teks na leser.

Sedert die kommunikasie-element in die verhaalkuns uitgewys is, speel die leser 'n belangrike en bepalende rol wanneer die narratiewe wêreld geaktiveer word (Brink, 1989:27). In die skryfkuns is daar die skrywer sowel as die teks en potensiële leser om mee rekening te hou. Die leser gaan die teks interpreteer en is 'n belangrike komponent in die skrywer-teks-leser-verhouding. Hierdeur kom die resepsie-estetika ter sprake wat 'n studierigting is "wat nagaan hoe tekste deur lesers ontvang word en wat die verhouding tussen hierdie ontvangs en die teks self is" (Du Toit & Kloppers, 1989:12). Vir die doel van hierdie studie is dit nie nodig om verder op die resepsie-estetika in te gaan nie en daar word spesifiek net aandag aan die skryfkuns gegee.

Die skryfkuns het 'n vroeëre vertrekpunt as die letterkunde. Die skryfkuns begin by die skrywer en sy skeppingsdrang. Dis by die skrywer dat die impetus of grondidee ontstaan en in die skrywer se kop dat die hele skryfproses hom voltrek. Van dié beginpunt van die skrywer se idee af, ontwikkel die skryfwerk vanaf 'n blote idee tot 'n volwaardige skryfproses wat uiteindelik die skryfwerk volledig en afgerond voortbring. Hierdie groeiproses vanaf die oorspronklike idee tot by die voltooide teks is egter nie altyd voorspelbaar nie (Weideman, 2000:40).

Hierdie genoemde impetus of idee is natuurlik ook deel van die skryfproses soos wat 'n koringkorrel in die grond deel is van die ontkiemingsproses van die hele koringaar. Die hele skryfproses, vanaf die impetus tot by die voltooide teks en die publikasie daarvan, is kompleks en verdien nadere betragting.

Taalgebruik en kennis van die implisiete leser tydens die hele skryfproses is belangrik "maar dit is die totale atmosfeer wat die gesprek laat slaag of misluk" (Du Plessis, 2000:54). Die skrywer se beskouing van die leser vir wie hy/sy skryf, het ook 'n bepalende invloed op sy/haar skryfkuns, want dit is so dat die een wat die verhaal vertel dit wel doen met die teikenmark in gedagte (Du Plessis, 2000:52).

Om kuns te kan skep, moet ons eers 'n kunstige lewe leef, 'n lewe ryk genoeg en divers genoeg om brandstof te wees vir ons kuns (Cameron, 2004:15). 'n Skrywer moet dus 'n greep hê op die essensiële bewussyn van sy lewe, "the essential thread of our consciousness, the 'I' that gives us the eye to behold" (Cameron, 2004:15). Die skryfkuns maak daarby staat op die skrywer se insig in verband met sy/haar eie werklikheidsbeeld, sy/haar vermoë om die werklikheid in verband te bring met dit wat voor sy/haar geestesoog afspeel, asook sy/haar vermoë om hierdie persoonlike en tog universeel toepasbare persepsie van die werklikheid onder woorde te bring. "Die kunstenaar spreek 'n waarheid

oor die werklikheid uit [...] 'n algemeen menslike, tydlose waarheid" (Pretorius, 1980:18).

2.4 Literêre begrippe

2.4.1. *Letterkunde*

Volgens Van der Merwe en Viljoen (1998:28) is die literatuur (letterkunde) "'n ingewikkelde sosiale verskynsel" wat nie maklik gedefinieer kan word nie. Synde "'n produk van die kreatiewe menslike gees" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:29), is dit nie maklik te begryp nie. Daar is altyd 'n deel van hierdie misterie wat verhul bly as gevolg van die feit dat die letterkunde nie maklik gedefinieer kan word nie. "Literature is a social institution, using as its medium language, a social creation" (Wellek & Warren, 1973:94). Literatuur is dus nie net bloot fiktiewe tekste nie maar "*'n komplekse sosiale instelling*" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:51) juis omdat daar prosesse van "evaluering en kanonisering" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:51) is. Daar is sekerlik veel meer te sê oor die literatuur maar vir die doel van hierdie studie word net by 'n paar omskrywings van die letterkunde stilgestaan.

Die letterkunde is 'n weefsel van die intellek en die verbeelding en dit moet 'n esteties bevredigende weefsel wees. Die letterkunde is egter ook nie net esteties van aard nie, maar het dieper betekenislae en simbole daarin verweef. "When a work of literature functions successfully, the two 'notes' of pleasure and utility should not merely coexsist but coalesce" (Wellek & Warren, 1973:31). Die manier waarop inhoud hanteer word, is hier baie belangrik. "In a work of literary art the 'motivation' must increase the illusion of reality: that is, its aesthetic function" (Wellek & Warren, 1973:218). Die literatuur is "taalkuns, woordkuns" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:51) want 'n skrywer wil met opset esteties skryf.

Die literatuur kan ook "(ge)sien en waardeer as blote lokutiewe *taalhandeling*" (Cloete, 1992:527). Dit is dus 'n "taalperfomans" (Cloete, 1992:527) en "niks meer nie as die skouspel van die *taalhandeling*" (Cloete, 1992:529). Literêre taal laai sy woorde met allerlei sê-moontlikhede en slyp dit, sodat ons deur die taalstruktuur gevoelens en die werklikheid ervaar, wat dan weer die leser op verstandelike, wilskragtige en emosionele manier aanspreek (Pretorius, 1980: 18,19).

Van Coller (1990:102) meen weer dat "die begrip 'letterkunde' hipoteties van aard is en tyd- en plekgebonde is". Wat op 'n gegewe tyd as prulwerk beskou kan word, mag dalk in 'n volgende era as letterkunde bestempel word. Oor die letterkunde kan mens dus nog baie redeneer want dit skyn nie asof daar 'n definieerbare identiteit aan verbonde is nie. Ook Van der Merwe en Viljoen (1998:28) is van mening dat literatuur 'n "vae begrip" is, daarom is daar "eintlik net skrywers en boeke". Vir die doel van hierdie studie egter, moet daar gepoog word om 'n onderskeid te tref tussen letterkunde en ontspanningsliteratuur.

'n Mens kan sê dat letterkunde glad nie simplisties is nie, maar verskeie betekenislae en diepgang het wat moontlik in die subgenres van ontspanningslektuur mag ontbreek. Die letterkunde dien "die skoonheid, maar die inhoud dra ook inligting oor wat groter insig en kennis van die mens en die wêreld meebring" (Du Plooy, 1986:39). Volgens Van der Merwe en Viljoen (1998:32), bevat letterkunde sekere onderskeidende kenmerke alhoewel selfs hierdie kenmerke soms nie deurslaggewend is om die onderskeid tussen letterkunde en nie-letterkunde te tref nie. Hierdie kenmerke is onder andere verbeeldingrykheid, die mate van oorspronklikheid wat in die teks te vinde is, hegtheid van struktuur en dieper betekenislae.

2.4.2 *Fiksie*

Prosawerk in die woordkuns word dikwels fiksie genoem. "Die woord fiksie is afgelei van die Latyn *fingere,* wat beteken: om te maak, te boetseer of vorm te gee" (Du Toit & Kloppers, 1989:17). Die blote woord, fiksie, impliseer al klaar dat prosa wat 'n verhaal vertel, nie 'n blote afbeelding van die werklikheid is nie, maar iets wat uitgedink is en toe gemaak is of gefabriseer is, en waaraan daar toe artistiek vorm gegee is (Du Toit & Kloppers, 1989:17). Fiksie is egter nie geheel en al ontdaan van die werklikheid nie, dit hou wel verband daarmee en beweeg dikwels na aan die werklikheid. Novakovich (1995:8) is van mening dat fiksie 'n groot mate van feitelikheid inkorporeer en altyd 'n mengsel van feite en versinsel bevat.

In 'n besinning oor fiksie en die verhaal, sê Brink (1989:35) dat die verhaalkuns 'n uitbreiding van die taal is. Taal het begin om die wêreld vir die mens verstaanbaar te orden deur middel van die woord — en die verhaalkuns het hieruit gevloei as 'n reaksie op die behoefte van die mens aan 'n houvas op die wêreld en op homself, synde binne die wêreld. Hieruit vloei dan ook die begrip fiksie wat die vermoë omvat om te verdraai en te vertolk en te lieg (Brink, 1989:36). Uit die werklikheid wat deur die taal beheers word, word iets anders gefatsoeneer, wat nie werklik in die wêreld bestaan nie, maar ook nie heeltemal onbegrypbaar vir die werklikheidsgebonde mens is nie. Dit is 'n "*gefiksionaliseerde tusseninwêreld*" (Brink,1989:38). Fiksie is dus "'n maaksel, 'n fabrikasie, 'n vormgewing" (Brink, 1989:38). Dit is 'n buitetekstuele werklikheid wat deur 'n fiksionaliseringsproses gaan om 'n tekstuele werklikheid te word (Van Gorp *et al.*, 1984:113).

Fiksie bly 'n ingewikkelde begrip. Dit het met "'n bepaalde beeld of siening van die werklikheid te make, maar is nie in die gewone sin van die woord 'waar' nie" (Du Plooy, 1992b:129). Dit is 'n produk van 'n sekere soort kreatiwiteit. Baie vorme van literatuur word onder hierdie term ingesluit, soos byvoorbeeld die roman, die kortverhaal, ensovoorts. Fiksie is dus wat 'n skrywer se

kreatiwiteit en sy taalvermoëns van die lewe máák. 'n Skrywer neem elemente uit die werklikheid en vervorm dit woord vir woord tot 'n fiktiewe, dog geloofbare verhaal.

Alhoewel die verhouding tussen fiksie en realiteit gespanne is (Dorrestein, 2001:98), is dit die skrywer wat daardie gespannenheid kan omvorm tot iets wat verteerbaar is vir die leser. "Bij het schrijven van fictie gaat het om het oprekken van de wetten van mogelijkheid en waarschijnlikheid" (Dorrestein, 2001:98). Moontlikheid en waarskynlikheid moet dus so deur die skrywer aangebied word, dat dit geloofbaar vir die leser word. Tog moet daar in fiksie ook 'n fyn balans tussen emosie en intellek bewaar word, anders is 'n verhaal nie maklik geloofbaar nie. "Goede fictie appelleert aan zowel emotionele als intellectuele logica" (Dorrestein, 2001:69).

Fiksie is nietemin baie na aan die waarheid en soms ook baie na aan die werklikheid. Dit kan byna soos die lewe self wees. "Fiction is so nearly like life that a good fiction nearly always changes under you hands, takes on an atmosphere, a feel, a will of its own" (Dibell, 1988:3). Fiksie hou verband met die wêreld wat die mens beleef en ook met die mens se werklikheidsbeskouing. Du Plooy (1986:47) meen ook dat die "noue verband tussen die roman en die werklikheid, as die bron van die materiaal waaruit die verbeelde wêreld van die roman herskep word... nie buite rekening gelaat (moet) word nie". Novakovich (1995:8) meen daarby tereg dat fiksie 'n mengsel van waarheid en verdigsel is. Trouens, Novakovich (1995:7) is baie reguit oor wat fiksie is: "Fiction is a lot like lying. You start from something real, but for some specific purpose... you change at least one key element".

Om fiksie te skryf, verg van 'n skrywer die vermoë om homself in 'n situasie in te dink wat die werklikheid kón gewees het, wat op 'n aanneemlike en geloofbare wyse vergestalt word. "Het onaannemelijke aannemelijk maken, dat is de opgave" (Dorrestein, 2001:99). Fiksie kan selfs iets wees wat glad nie bestaan

nie en totaal fantasties is, maar nogtans as afskynsel van die werklikheid aangebied word. Die skrywer moet dus met verbeelding en uitbeelding 'n woord-wêreld daarstel wat vir die leser aanneemlik is.

Fiksie is ten nouste verbonde aan die skrywer se verbeelding; dis "die verdigsel van gebeurtenisse; verbeeldingskuns" (Meij *et al.*, 1969:178). Fiksie is dus versinsel wat op 'n kundige en gedissiplineerde manier aangebied word, want die illusie van 'n werklikheid word voorgehou wat totaal geloofbaar moet wees. Verhale is fiksie en daarby, myns insiens, waarskynlik een van die mees abstrakte kunsvorms wat daar is. Dit word gebore en word voltrek in die skrywer se gedagtes en vind uiteindelik gestalte in woorde. Die skrywer "vind dit onontbeerlik om met en deur woorde te leef" (Steenberg, E, 1992a:7). Selfs daardie woorde vind dit as't ware moeilik om idees vas te vat.

Die skrywer se verbeelding is soms vaag en andersins weer helder en dit bly 'n kuns om hierdie abstrakte idees in woorde om te skakel sodat dit vir die leser vertolkbaar word. "Literêre tekste is woordkuns. Kunswerke ontstaan in die mens se verbeelding" (Burger, 2006:5). Fiksie is 'n kunsvorm wat vereis dat die verbeelding van die skrywer georden moet funksioneer en in die regte, toepaslike woorde vorm moet kry, anders sal die verhaal nie suksesvol en geloofwaardig wees nie.

In fiksie moet die geskepte illusie ongetwyfeld so wees dat dit aanvaarbaar en geloofwaardig is. Die illusie wat dus as reëel voorgestel word, moet bepaald suksesvol voorgee om reëel te wees. "In art, seeming is even more important than being" (Wellek & Warren, 1973:218). Dit is ook belangrik vir die skrywer om sy verbeelding aan die werklikheid te meet omdat die leser staatmaak op die waarnemings wat hy/sy in fiksie maak. Dis immers meer verteerbaar om van mense en hul optrede in fiksie te lees, as om mense in die werklikheid te bestudeer. In "fiksie kan die handelinge van karakters veel makliker en omvattender waargeneem word as wat mense waargeneem kan word"

(Burger, 2006:5). Die geordende, gedissiplineerde verbeelding is in fiksie dus onontbeerlik om 'n woord-wêreld te bevolk.

2.4.3 *Genre*

"Genre (Lat.: genus) dui op die tipologie of klas waartoe 'n literêre werk behoort" (Hambidge, 1992a:148). Alhoewel daar verskillende genres in die literatuur voorkom, toon die moderne literatuurwetenskap "dat 'n absolutistiese verdeling tussen die genres nie kan standhou nie" (Hambidge, 1992a:148). André P. Brink (1989:10) meen ook dat "genre self 'n omstrede terrein is", alhoewel verhaalvorme wel onderskeibaar is soos byvoorbeeld die roman, die kortverhaal en die novelle (Brink,1989:10).

In die letterkunde word daar primêr drie verskillende genres onderskei, naamlik die epiek (die vertellende dimensie of monologiese berig van 'n handeling), die liriek (die monologiese uitbeelding van 'n toestand) en die dramatiek (die direkte rede of dialogiese uitbeelding van 'n handeling) (Hambidge, 1992a:149). Hierdie vormlike verdeling word deur sommige teruggevoer na Aristoteles, maar reeds in die twintigste eeu het hierdie genrevoorskrifte meer buigbaar geword. "The major classic genres were: epic, tragedy, lyric, comedy and satire, to which would now be added novel and short story" (Cuddon, 1998:275).

Subgenres soos die roman (plus die kortverhaal, novelle en essay), asook nóg onderverdelings van hierdie subgenres, soos byvoorbeeld die speurroman en die liefdesverhaal, het ontstaan. Die romanse of liefdesverhaal, val ook onder hierdie onderverdelings van die subgenre. Snyman (2007:5) meen: "Romanses is hedendaagse oorblyfsels van 'n tradisie van tekste oor die romantiese liefde: die Middeleeuse liedere van die troebadoers wat van die ridderlike liefde vertel het." Snyman (2007:5) meen ook dat liefdesverhale of romanses 'n kern van die destydse vererings van ridderlike en volmaakte geliefde bevat, daarom is dit as hedendaagse sprokies so gewild.

Dit sou volgens Hambidge (1992a:149) onwys wees om 'n te voorskriftelike sisteem in verband met die konsep van genre te ondersteun, want die roman as genre en ook sy subgenres (die speurverhaal en die liefdesroman) kan elemente van beide die epiek en die dramatiek bevat. 'n Roman bevat byvoorbeeld "duidelike eienskappe van die drama wanneer verskillende karakters aan die woord gestel word" (Hambidge, 1992a:149).

Bogenoemde is egter geen nuwe opvatting nie. "(S)owel Plato as Aristoteles was al bewus van die feit dat daar geen suiwer genres bestaan nie" (Hambidge, 1992a:149). Genre is egter tog wel belangrik wanneer 'n teks bestudeer of evalueer word, aangesien iets soos 'n ontspanningsroman nie geheel en al oor dieselfde kam geskeer kan word as 'n meer literêre werk nie. Alhoewel daar in hierdie studie 'n onderskeid gemaak word tussen 'n letterkundige werk en 'n ontspanningsroman, beteken dit geensins dat die ontspanningsroman, waarna hier gestreef word, 'n liggewig moet wees nie. Omvangryke ondersoeke het bevind dat populêre werke meermale "sonder goeie gronde negatief gestereotipeer word en geen bedreiging vir elite-kultuur inhou nie" (Malan, 1992:242-243).

Daar moet byvoorbeeld 'n verskil in 'n resensent se benadering wees wanneer 'n ontspanningsroman beoordeel moet word, vergeleke met sy benadering wanneer 'n literêre werk beoordeel moet word. Dit is noodsaaklik dat objektiwiteit by 'n resensent teenwoordig moet wees, meen Van der Walt (1986:52) en hiermee "bedoel ek *in casu* dat die resensent elke werk in eie reg beoordeel, maar dan ook volgens waardes van literatuur en lewensbeskouing".

Viljoen (1992:115) is ook van mening, 'n ideale kritikus behoort "volkome bevry (te) wees van enige vooroordeel of belang, d.w.s. van enige basis waarop waarde berus". Die ontspanningsroman is 'n subgenre van die roman, maar dit op sigself veronderstel dat dit net so verantwoordelik ten opsigte van die

skeppingselemente geskryf moet word. Dit beteken ook dat wanneer daar geresenseer word, die resensent in ag moet neem dat dit moontlik vir 'n ander leser bedoel is. "Die besondere taak van die kritiek lê daarin dat dit die boek aan die man bring. Dit is 'n diens aan die leser." (Cloete, 1992c:271).

Na aanleiding van die konsep dat genre nie as 'n konstante beskou kan word nie (Hambidge, 1992a:150), is dit ook moontlik dat 'n ontspanningsroman as sulks geklassifiseer kan word en ook heelwat elemente van die meer literêre werk kan bevat. Alhoewel 'n skrywer van byvoorbeeld die ontspanningsroman vir 'n leser skryf wat sekere verwagtings van die genre koester, is die konvensies in dié verhaalvorm nie altyd ewe vas nie. Al verwag die leser dat sekere karakters in die roman sal voorkom en op 'n bepaalde manier sal optree, is dit nie 'n gegewe dat hierdie konvensies so prominent sal figureer nie (Greyling & Du Plessis, 2000:152). 'n Skrywer van 'n ontspanningsroman kan ook, nes in enige ander subgenre of selfs genre, "doelbewus kies om 'n bepaalde werklikheidsbeskouing of abstrakte lewensinsig in die teks oor te dra" (Greyling & Du Plessis, 2000:155). Bogenoemde, saam met noukeurige en artistieke uitbeelding van karakter, ruimte, tyd en handeling, kan die verhaal op 'n effe hoër vlak lig as wat die verwagting van die betrokke subgenre is. Die graad van sensitiwiteit tydens die hantering van die skeppingselemente, bepaal of die ontspanningsroman meer gewig kan dra as wat gewoonlik van die subgenre verwag word.

2.4.4 *Goeie gewilde prosa*

In die tagtigerjare was daar heelwat debatte oor letterkunde versus populêre prosa. Die term goeie gewilde prosa het waarskynlik sy ontstaan aan Charles Malan te danke, en die gebruik daarvan het outomaties 'n geringe verskil tussen goeie gewilde prosa en letterkunde geïmpliseer. Waar daar vroeër na "middelmootliteratuur" (Malan, 1986:4) verwys is, het die term goeie gewilde prosa geredelik posgevat. Die term het myns insiens effens in onbruik verval. Volgens Malan (1986:4), is benaming tog "'n belangrike kanoniseringsmerker,

dus 'n aanduiding van die wyse waarop werke tot die literêre kanon of korpus van erkende literatuur toegelaat word".

Gouws (1992:84) meen dat daar net een kriterium vir goeie gewilde prosa is, en dit is gebaseer op Aristoteles se waarneming dat geskrewe woordkuns in drie hoofgenres elk met 'n eie wesensaard manifesteer — en hierdie wesensaard van die epiek of die prosa is dat dit in die narratiewe gegrondves moet wees. "Uiterste leesbaarheid" (Gouws1992:85) is vir goeie gewilde prosa die voorvereiste. Dit kan en dit moet 'n storie vertel.

Daar kan binne goeie gewilde prosa ook van subgenres sprake wees, want goed geskrewe ontspanningsverhale, speurverhale, liefdesverhale, ens. word hieronder ingesluit. Goeie gewilde prosa is inderdaad 'n genre wat, soos wat die naam impliseer, prosa is wat nie minderwaardig is teenoor die letterkunde nie. Dit is in eie reg 'n genre wat meer op vermaak ingestel is. Van Coller (1990:102) meen dat daar "oorgange, ooreenkomste en raakpunte" is tussen letterkunde en populêre literatuur of te wel goeie gewilde prosa. In 'n goeie, stewige roman of goeie gewilde prosa "streef die skrywer na groter geloof-waardigheid, ronder karakters en beter motivering sonder om die pakket so swaar te laai dat die leser vervreemd word" (Baker, 1990:97).

Dit is egter soms moeilik om tussen "Goeie Gewilde Prosa en letterkunde te onderskei" (Baker, 1990:97,98). Van der Walt (1989:23) meen: "GGP goed beoefen is outentieke epiek, 'n rasegte afstammeling van die vroegste sages en sprokies, fabels en gelykenisse". Volgens Van Coller (1990:103) egter, is ontspanningsliteratuur, alhoewel sommige goed geskrewe is, bevestigend "van die heersende norme: eties, polities en moreel". Daarenteen meen Van Coller (1990:103) ook dat "letterkunde nooit die leser (sus) nie". Malan (1986:9) is weer oortuig dat "alle soorte prosa hul eie bestaansreg (het) en dit hou nie 'n bedreiging vir die ander in nie". Uit watter hoek goeie gewilde prosa ook al beskou word, dit bly 'n vereiste dat dit inderdaad goed geskryf moet wees. Dit

wil sê die skrywer van goeie gewilde prosa moet die leser kan vermaak en terselfdertyd 'n diepgang in sy/haar roman kan inweef, sonder om toeganklikheid in te boet.

'n Ontspanningsroman behoort altyd in die kategorie goeie gewilde prosa te val. 'n Goed geskrewe ontspanningsroman moet bepaald nie vervlak tot triviaallektuur nie. Triviaallektuur "is literatuur wat op die massa afgestem is" (Bisschoff, 1992a:542) en waar daar onder andere "die voortreflike gebruik van die medium self: die taal" (Aucamp, 1992:34) ontbreek. Dit gebeur wanneer die skrywer nie werklik betrokke is by sy verhaal nie, en as "sy belewenis oppervlakkig is sal sy prosa eentonig en spanningloos wees; sy sinsbou ongevarieerd en dus voorspelbaar" (Aucamp, 1992:35). Baker (1990:99) is van mening in "ligte ontspanningsverhale word die karakters oppervlakkig bekyk en bly hulle plat karakters".

Hierdie tipe vervlakking wat by triviaallektuur of verstrooiingsliteratuur voorkom sou dan nie by 'n goed geskrewe ontspanningsroman aanwesig wees nie, daarom sal die goed geskrewe roman ook raakpunte met die letterkunde hê. Die skryf van goeie gewilde prosa sou dus 'n skrywer se "sin vir skaal en proporsie betrek: vir patroon; vir tekstuur" (Aucamp, 1992:38). As daar nog vereistes bygevoeg kan word, dan is dit dat daar in 'n sogenaamde goed geskrewe boek 'n sin vir die sielkundige samestelling en ritme van karakters, 'n sin vir 'n goeie verhaallyn, woorde en sinsritme moet wees (Aucamp, 1992: 38).

Ander skrywers van letterkunde, soos Etienne van Heerden, het bepaald ook bogenoemde siening dat gewilde prosa 'n plek het. Van Heerden (1989:52) laat hom oor die goeie ontspanningsroman as volg uit: "Gewilde prosa hoef die stereotipes nie te bestendig nie; u kan verteerbaar maar terselfdertyd boeiend en oorspronklik skryf..." Dit moet dus verkieslik toeganklik wees maar kan ook diepgang hê en die leser aan die dink sit.

Strachan (1989:59) is ook van mening dat 'n goeie ontspanningsverhaal of dan goeie gewilde prosa, boeiend moet wees: "Enige verhaal bestaan uit twee aspekte: die verwikkeldheid en 'n storie, wat interessant moet wees". Die skeppingselemente op sigself (kyk 2.5.2) moet redelik verwikkeld en verkieslik ook inligtend van aard wees om hierdie mate van interessantheid te skep en te handhaaf.

Deurdagtheid behoort 'n wesenskenmerk van die ontspanningsroman te wees. Die skrywer van 'n goeie ontspanningsroman of dan, wat mens 'n goed geskrewe boek sou noem, het veel dinkwerk om te doen. Daarby kom dan die navorsing en noukeurige aandag aan detail soos helder en oortuigende beskrywings van ruimte en karakter. Daar moet geen twyfel wees oor die skrywer se kennis van sy onderwerp nie. Binne goeie gewilde prosa "(staan) die werklikheid van die verhaal juis in diens van die illusie, of van die inligtende" (Van der Walt, 1989:28).

Daar behoort dan verder in die goeie ontspanningsroman aandag geskenk te word aan helder karakterisering, goeie navorsing en deurdagte, helder uitbeelding wat betref ruimte, handeling en karakter asook tema. Die skeppingselemente, naamlik karakter, ruimte, tyd en handeling (kyk 2.5.2) moet deur die skrywer van ontspanningsverhale met net soveel omsigtigheid hanteer word as wat 'n literêre skrywer dit sou doen.

In die subgenre van die ontspanningsroman, moet daar kortliks 'n onderskeid getref word tussen 'n romanse en 'n liefdesverhaal. 'n Romanse ignoreer die werklikheid, alhoewel dit nie die werklikheid ontken nie (Paul, 2000:103). In die romanse gaan dit bloot om die liefdesverhouding wat tussen 'n man en 'n vrou ontwikkel (Paul, 2000:100). In die liefdesroman word die werklikheid, soos "die onregverdigheid van die lewe, menslike wreedheid, die struikelblokke wat oor die mens se pad kom"(Paul, 2000:102) wel deeglik betrek.

2.4.5 *Die Roman*

"As literatuurvorm het die roman waarskynlik sy oorsprong in die Middeleeuse hoofse epiek" (Scholtz, 1992a:437). Volgens Scholtz (1992a:437) lê die verskil tussen die epos en die roman in die verskil in wêreldbeeld. In die epos is daar nog geen vervreemding tussen die mens en die wêreld om hom nie, terwyl daar in die roman gepoog word om die emansipasie van die enkeling uit te beeld. Tydens die Renaissance word die lotgevalle van die mens en sy stryd met die wêreld om hom die sentrale tema van die roman (Scholtz, 1992a:437).

Die roman as kunsvorm het juis ontwikkel tydens die agtiende eeu toe prosa belangrik begin word het. Die mens het toenemend begin om prosa te gebruik om homself ten opsigte van die wêreld en sy omgewing te oriënteer, deur verhale in prosavorm te gebruik. 'n Roman het altyd 'n storie of 'n verhaal en is "'n reeks van vertelde gebeurtenisse en situasies" (Du Plooy, 1986:246). Dit is, met ander woorde, "'n lang verhaal in prosavorm waarin die avonture of innerlike belewenisse van karakters aan die individuele leser vertel word" (Roos, 1992b:98). In 'n goed geskrewe, voltooide roman kan die verhaal egter volgens Henry James (in Du Plooy, 1986:18,19), nie as 'n isoleerbare onderdeel gesien word nie maar as 'n draer van die kerngedagtes, die tema en die karakterisering asook ander aspekte van 'n roman.

Om 'n klinkklare definisie van 'n roman te gee, is nie maklik nie. "Romandefinisies is gewoonlik te algemeen van aard om werklik informatief te wees en onderskei nie die *roman* doeltreffend van ander epiese subgenres nie" (Scholtz, 1992a:438). Die roman word egter gesien as 'n voortsetting van die epos (Scholtz,1992a:438).

Romans vertoon weens hul hibridiese aard kenmerke wat hulle tot verskillende tipes romans kan laat behoort (Scholtz, 1992a:439). Omdat die roman hibridies van aard is, is dit moeilik om die roman as bloot 'n roman te definieer. Dit is so

weens die feit dat 'n roman feitlik altyd dominante kenmerke vertoon wat dit binne 'n ordeningskriteria plaas (Scholtz, 1992a:439). Die roman word dan tereg ook beskou as die mees vormlose van alle genres (Van Gorp *et al.*, 1984:270).

Volgens Van Gorp *et al.* (1984:270) kan die roman ingedeel word op grond van tematies-strukturele en vormlik-strukturele gronde. By eersgenoemde het ons te maak met al die storie-elemente soos karakter, tyd, ruimte en handeling. Hieronder val onder andere die stadsroman wat 'n tydbeeld oproep, en 'n historiese roman wat 'n tydbeeld uit die verlede oproep. Die streekroman, die plaasroman en die stadsroman en ander onderafdelings van die roman kan as genre geklassifiseer word. Laasgenoemde romansoorte het as gemene deler die probleme waarmee die mens gekonfronteer word, asook sy vrese en drome en hunkering (Scholtz,1992a:442). By die vormlik-strukturele indeling is die vertelinstansie, die perspektief, die voorstelling van tyd en ruimte van belang (Van Gorp *et al.*, 1984:270). Die eerstepersoonsroman asook derdepersoonsverhale ressorteer hierby.

Nes enige ander literêre kunsvorm, stel die roman sekere spesifieke eise aan die skrywer. Aangesien die roman na aan die werklikheid beweeg (Du Plooy, 1986:47) en die skrywer dus 'n duidelike konsep van die werklikheid moet hê, moet hy/sy dit ook helder kan uitbeeld.

Die roman bevat gewoonlik 'n massa inligting wat deur die skrywer op 'n sensitiewe en kunssinnige wyse geprosesseer moet word, op so 'n manier dat die inhoud sin maak vir die leser. Soos wat Forster (1966:27) dit stel: "(T)he novel's success lies in its own sensitiveness, not in the success of its subject matter". Forster (1966:31) is van mening dat die roman sewe aspekte het: die storie, die mense (karakters), die plot; fantasie en profesie; patroon en ritme. Daar moet ook nooit vergeet word van die menslike aspek van die roman nie. Die roman is inderdaad deurweek van menslikheid (Forster, 1966:31) en is ook

soms 'n spieëlbeeld van die werklikheid. "Die noue verband tussen die roman en die werklikheid, as die bron van die materiaal waaruit die verbeelde wêreld van die roman herskep word en die invloed van die uiteenlopendheid van romantekste op die romanteorie, moet nie buite rekening gelaat word nie" (Du Plooy, 1986:47).

Vir die doel van hierdie studie is die tydroman, waaronder die historiese sowel as die vaderlandse of plaasroman val, van belang aangesien die praktiese deel van hierdie studie die skryf van 'n lywige historiese roman behels. Hierdie genoemde roman is tegelyk ook 'n plaasroman. Die titel daarvan is *Dieper water*. Daarom word spesifiek die historiese roman en die plaasroman binne hierdie tradisie van die roman bespreek.

2.4.5.1 *Die historiese roman*

Die historiese roman is 'n roman waarin die werklikheidsbeeld van 'n tydperk helder uitgebeeld kan word. In hierdie tipe roman kan 'n skrywer die geskiedenis gebruik om 'n sekere werklikheidsbeeld te skep. In 'n geskiedkundige roman plaas die skrywer denkbeeldige karakters in 'n tydperk of moontlik 'n plek wat feitelik gekontroleer kan word maar dit bly nog steeds fiksie omdat dit teenoor "gedokumenteerde geskiedskrywing" (Du Plooy, 1992b:129) staan. Die historiese roman word soos die plaasroman, ook 'n tydroman genoem. "De term tijdroman word ook gebruikt als algemene benaming voor romans die hoe dan ook een tijdsbeeld oproepen, weze dit uit het verleden, het heden... of de toekomst" (Van Gorp *et al.*, 1984:313). Volgens Edwin Muir (in Du Plooy 1986:30), is die historiese roman "gemoeid met mense op 'n bepaalde moment in die tyd in soverre as wat hulle verteenwoordigend van hulle gemeenskap in die bepaalde tydperk is".

Daar is egter veel meer te sê oor die historiese roman as bloot dat dit 'n refleksie van 'n sekere tydgees bevat. Die geskiedenis word fiktief en in woorde opgeroep en is juis daarom nie objektief nie maar 'n vertolking van die

skrywer se siening daarvan. Dit bring 'n "krisis in representasie" (Du Plooy & Pilon, 2006:119) mee. Die feit dat 'n historiese roman deur woorde en taal geskep word, ondermyn die objektiwiteit daarvan. Bogenoemde word juis veroorsaak deur die "onvastheid van die betekenis van woorde, die emotiewe en ideologiese assosiasie van woorde, die hantering van narratiewe tegnieke soos die fokalisasie... die verteltempo... herhalings, invul van karakters... die weergawe van herinneringe en verslae wat inligting tweede- en selfs derderangs maak" (Burger, Ricoeur, White, Jenkins, Foucault, Gadamer en Ankersmit, aangehaal deur Du Plooy & Pilon, 2006:119).

Narratiewe identiteit staan vir Ricoeur (1991a:73) ook integrerend sentraal in beide die geskiedenis (verlede) asook in fiksie wanneer hy sê: "I formed a hypothesis that the constitution of narrative identity, whether of an individual or a historical community, was the place to search for this fusion between history and fiction". Die uitbeelding van identiteit of lewensgeskiedenisse word meer verstaanbaar binne die plot van 'n roman of drama, voel Ricoeur (1991a:73).

Die historiese roman se outentisiteit bly vervolgens meestal oop vir verskeie interpretasies. Daar is 'n liminale ruimte tussen geskiedenis en fiksie wat meebring dat die geskiedenis en fiksie nie maklik geskei word nie. In die historiese roman is daar 'n verlange na dit wat verby is en "wat geïdealiseer word as 'n bron van outentisiteit" (Scholtz, 1992a:442). Die historiese roman beweeg juis daarom tussen die geskiedenis en fiksie.

Dit is egter ook so dat die historiese roman wat bloot 'n boeiende verhaal wil vertel, moontlik na aan die waarheid kan beweeg. "Op 'n aweregse manier kan 'n fiksionele historiese roman meer waar wees as die geskiedenis of die historiese waarheid omdat dit die essensie van 'n bepaalde belewenis raakvat sonder dat dit feitelik en bewysbaar wáár is..." (Du Plooy & Pilon, 2006:120).

Bogenoemde siening het implikasies, soos byvoorbeeld dat "kennis van en begrip van die verlede nie dieselfde (is) nie; dat die manier waarop die verlede weergegee word bepalend (is) en weerspieël 'n interpretasie daarvan; die maak van stories is 'n belangrike ordenende aktiwiteit om die verlede te begryp" (Van Coller, aangehaal deur Du Plooy & Pilon, 2006:120). Die historiese roman kan dus moontlik begrip vir die geskiedenis kweek.

Die skrywer van 'n historiese roman maak gebruik van werklike gebeure in die verlede en klee dit dan in met fiktiewe karakters en selfs denkbeeldige ruimtes. In die plaasroman wat boonop 'n historiese roman is, moet die skrywer egter deeglik kennis dra van boerderymetodes van die verlede sodat die metafoor wat gebruik word, 'n skakeling tussen die hede en die verlede vir die leser kan wees (Peabody, 1989:29-39). Peabody (1989:29-39) meen ook dat 'n universele tema soos liefde en trou in die huwelik, 'n belangrike skakel is wat hede en verlede aan mekaar bind. Daar is ook 'n liminale terrein tussen fiksie en die werklikheid en dit is waar die historiese roman hom bevind. Dit is dus, soos alle fiksie, deels waar en deels onwaar.

'n Historiese roman, goed geskryf, kan ook bestempel word as "die kroniek van 'n periode, die beeld van 'n tydperk" (Du Toit, 1989:77). "Kommentaar op en soms verset teen die tydgees" (Du Toit, 1989:81) kom ook dikwels in historiese romans voor alhoewel die skrywer nie noodwendig betrokke hoef te skryf nie. Historiese stof verleen aan die skrywer 'n groot skat van inligting wat oortuigend in 'n storie ingeweef kan word om dit stewiger, digter en interessant te maak. Daarby kan 'n historiese roman as metafoor vir die verlede dien (Peabody, 1989:29-39). Peabody (1989:29-39) meen ook dat 'n historiese roman die verlede as 'n visuele toneel oproep, sodat die leser die verlede kan verstaan. Dus word die verlede as't ware deur die fiktiewe weergawe daarvan verlewendig.

2.4.5.2 *Die plaasroman*

Die plaasroman, ook genoem vaderlandse roman, is 'n roman waar die ruimtelike plasing hoofsaaklik of geheel en al 'n plaas is. Die plaasroman "handel oor die liefde vir die vaderland en die eie bodem" (Scholtz, 1992a:442). Tipies in 'n plaasroman is ook "die uitbeelding van die vrese, sorge en drome van die mens wat naby aan die natuur lewe" (Scholtz, 1992a:442). Die hunkering van die verstedelikte mens na die idille van landelikheid kenmerk die plaasroman. Die ontwikkeling van industriële gebiede, die "onpersoonlikheid van die bestaan aldaar... die verlies aan individualiteit ...die vervreemding van die natuur" (Scholtz, 1992a:442) dra by tot baie lesers se verlange na daardie bestaan naby die natuur.

Die plaasroman kan kwalik slaag indien die skrywer nie daarin slaag om die leefwyse op 'n plaas duidelik uit te beeld nie. Dis ook belangrik met betrekking tot die uitbeelding van die psigologie van die karakters in 'n plaasroman, want Novakovich (1998:27) sê "(the) exterior and the interior go together". Die ruimte waarbinne karakters optree is dus van kardinale belang vir die uitbeelding van die karakters self. Brink (1989:86) meen "die leser se persepsie van 'n karakter kan bepaal word deur die ruimte waarbinne daardie karakter voorgestel word". Hoe die plaas en landelikheid as ruimte uitgebeeld word, het dus 'n vormgewende invloed op karakter.

In ouer plaasromans is die plaas volgens Van Coller (1995:25) 'n singewende sowel as idilliese en hiërargiese ruimte. Die plaas is dan gestruktureer rondom klas en ras en die bewoners kan ook aanspraak op die bodem verwerf. Dit is volgens Van Coller (1995:25) ook gesien as 'n onvervreembare asook mitiese en historiese ruimte. Binne hierdie tradisie van die plaasroman staan geskiedenis en tradisie sentraal. Religie het ook sentraal in die ouer plaas-roman gestaan. "Uit al die studies blyk ook dat die Afrikaanse plaasroman in sy oorspronklike gedaante 'n ideologiese werktuig was en Afrikanernasionalisme as't ware verkonkretiseer het" (Van Coller, 2006:99).

Daar word egter in feitlik alle tradisionele plaasromans uitgebeeld dat die lewe op 'n plaas nie idillies is nie, aangesien daar droogtes, hael, sprinkane en swak boerderymetodes asook luiheid figureer (Van Coller, 2006:98). Die moderne plaasroman behou egter steeds sy relevansie. "Omdat grondbesit (gepaard met weiplek vir vee) van oudsher af aanleiding was tot bloedige skermutselings en oorloë in Suider-Afrika, is die plaas (en die narratiewe wat daarmee verband hou) steeds aktueel in die eietydse (politieke) diskoerse" (Van Coller, 2006:99).

Die plasing van 'n verhaal op 'n spesifieke plek is altyd betekenisvol (Du Plooy, 1992:101). Hierdie 'plek' wat deel is van die basiese narratiewe elemente waaruit 'n verhaal gekonstrueer word, verg van die skrywer 'n deeglike, diepgaande kennis daarvan (Du Plooy, 1992a:101). Dit geld dus onvoorwaardelik ook vir die plaasroman wat die plaas as plek het. Die betekenis van die plek vir karakter is ook baie relevant (Du Plooy, 1992a:103), om hierdie rede moet die plaas as plek baie goed deur 'n skrywer geken en uitgebeeld word. Dit is belangrik dat die skrywer van 'n plaasroman kennis dra van plaaslewe en boerderymetodes, asook kennis van oesseisoene en agronomie of akkerbou.

2.5. Teoretiese raamwerk van die Skryfkuns: Skryfkunsbegrippe

2.5.1 *Die skryfproses*

Die skryfproses is 'n proses van interaksie tussen 'n skrywer en al die skeppingselemente (kyk 2.5.2), soos onder andere die skrywer se karakters en dit wat die skrywer met die uitgedinkte karakters wil doen. Die hele skepping of kreasie van 'n storie is organies, want die narratief (verhaal) ontplooi vanuit die interaksie tussen die outeur, karakter en teks (Tomlinson, 1986:441). Dit is bepaald moeilik om hierdie interaksie geheel en al apart te bespreek, aangesien dit nie net 'n interaksie tussen skrywer en karakter is nie, maar 'n volledig geïntegreerde interaksie tussen skrywer en ál die skeppingselemente naamlik karakter, ruimte, tyd en handeling.

In 'n roman moet die romansier 'n spesifieke vorm gee aan hierdie interaksie en dit word gedoen deur die werklikheid woord vir woord in 'n kunsvorm te giet. Binne die roman met prosa as medium, moet die skrywer dus die wêreld, soos wat hy/sy dit sien, aanbied. Dit doen die skrywer deur die gebruik van die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling en hy/sy doen dit in fases wat meestal oorvleuel. Die hele skryfproses is 'n geïntegreerde geheel, maar ter wille van hierdie studie, moet dit in afsonderlike fases ingedeel word.

Die skryfproses se verskillende fases kan as volg ingedeel word: die stimulusfase of "impetus", die beplanningsfase of "rowwe beplanning", die skryffase, redigering en laastens publikasie (Greyling, 1999:108). Weideman (2000:41) sê egter die skryfproses vind by hom "dikwels so irrasioneel plaas dat (hy) dit onmoontlik vind om presies agterna te vertel wat gebeur het".

Dit is ter wille van klaarheid nodig om die skryfproses, asook die vier skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en plot, teoreties in fases te verdeel. Sodoende word groter helderheid daaroor verkry. Hier moet bykomend ook genoem word dat die eerste drie fases van die skryfproses, naamlik die stimulusfase, die beplanningsfase en die werklike skryffase, kreatief van aard is. Die laaste twee fases, naamlik die redigeringsfase en die publikasiefase is meer intellektueel van aard.

2.5.1.1 *Die stimulusfase*

Die stimulus, of die idee wat in 'n kunstenaar se bewussyn opkom, is 'n konsep wat neuro- sowel as taalwetenskaplikes al lank fassineer (Burger, 2005:2). Volgens Burger (2005:2) sit Breyten Breytenbach in sy werk *Boek*, sy beskouing omtrent dié saak uiteen. "Een van die verskeie fasette wat hy in hierdie komplekse werk aanroer, is dat daar in die kunswerk, op 'n sekere moment, 'n 'ander betekenis' tot stand kom wat nie vooraf reeds iewers bestaan en wag op ontdekking nie. Hierdie betekenis kom tot stand in die moment waarop die bekende vervorm word." (Burger, 2005:2). Die stimulus

word beskou as die kreatiewe moment waarop die voorheen onbekende uit die bekende losgemaak word, maar dit kan nie op 'n resepmatige wyse voortgebring word nie (Burger, 2005:2). Alhoewel hier streng gesproke van poësie sprake is, kan hierdie siening seker ook ten opsigte van die prosa toegepas word.

Tydens die stimulusfase ontstaan daar dus by die skrywer 'n idee uit 'n kreatiewe moment. Dit kan geïnisieer word deur 'n blote gedagte, 'n visuele, ouditiewe of taktiele indruk, of enigiets wat die skrywer gelees het. Die stimulus kan werklik enigiets wees wat 'n indruk op die skrywer gemaak het; selfs iets wat die skrywer maar terloops waargeneem het. "Skrywers het al dikwels gesê dat dit iets kleins was wat aanleiding gegee het tot die skryf van 'n verhaal: 'n ervaring van die een of ander aard, 'n voorval, 'n karakter wat hulle geboei het" (Smuts, J.P. & R., 1982:201). Die stimulus hoef nie 'n aangename indruk te wees nie, maar kan letterlik enigiets wees wat die skrywer se gedagtes laat vassteek daarby en tot nadenke stem, selfs terloopse indrukke. Weideman (2000:41) stel dit so: "Dit is dus eers wanneer los indrukke geïntegreer word tesame met jou eie lewenswaarneming, ervaring en die wilde perd van verbeelding, dat die werklike skryfproses begin". So 'n stimulus of idee kan ook 'n sleutelmoment in die skryfproses van 'n verhaal word en tree dan dikwels onthullend en verrassend aan die einde van die verhaal op (Smuts, J.P. & R., 1982:201). Die stimulus word as vertrekpunt by die skryf van 'n verhaal gebruik, daarna begin die skrywer beplan hoe hy/sy die verhaal kan laat verloop sodat hierdie moment of idee 'n kernplek in die verhaal beklee (Smuts, J.P. & R., 1982:201).

Terloopse indrukke en waarnemings verdiep vanselfsprekend tot nadenke voordat dit in 'n idee vir 'n storie ontvou. Die hele verloop van stimulus tot die uiteindelike werklike skryffase is ook nie altyd voorspelbaar nie. 'n Idee meld nie maar net by 'n skrywer aan en dan ontwikkel of kiem dit vanself nie. Die oorspronklike idee of stimulus het soms nog 'n prikkel nodig om werklik te

ontvou, en 'n meer vrugbare idee te word wat dan nog later in 'n verhaal gestalte vind. 'n Skrywer kan kleintyd al 'n spesifieke indruk van iets kry, byvoorbeeld die begrafnis van 'n grootouer, maar die nadenke oor iets soos die dood van 'n geliefde vind dikwels eers plaas wanneer die skrywer volwasse is, dalk nog iemand aan die dood afstaan en dan besluit om byvoorbeeld 'n kortverhaal daaroor te skryf. Daarenteen kan 'n skrywer 'n vlugtige indruk kry van iets so gewoon soos 'n nagtelike straattoneel wat deur weerlig verlig word - en byna dadelik begin om 'n verhaal te skryf oor mense wat in dié straat woon en slegs nou en dan hul ware kleure wys. "Die 'groei' van ingewing tot 'teks' (gedig, roman, ens.) is dus nie altyd voorspelbaar nie" (Weideman, 2000:40).

Novakovich (1998:5) meen dat ervaring, (die skrywer se eie asook ander mense s'n wat waargeneem is) die grootste bron van fiksie is. Dit is bepaald so dat geen skrywer werklik met insig kan skryf sonder lewenservaring nie. Aucamp (1986:11) noem byvoorbeeld dat emosies eers opgevoed moet word en dat die lewe die kuns vooraf gaan. Dit impliseer immers dat daar eers geleef moet word om ervaring op te bou. Daarenteen kan mens nie alles ervaar nie. Dis dan wanneer die stimulus deur lees aangehelp word. 'n Skrywer kan nooit wyd genoeg lees nie. De Lange (2000:18) meen 'n skrywer "moet 'n stewige verwysingsraamwerk opbou deur soveel as moontlik te lees". Hierdie leeswerk verskaf dikwels 'n stimulus wat deur heel oorspronklike werk opgevolg word.

Fyn waarneming speel ook 'n besliste rol wat die stimulus, sowel as die nadenke oor die stimulus, betref. "Dit is baie belangrik dat 'n skrywer 'n goeie waarnemer moet wees" (Smuts, J.P. & R., 1982:202). Sonder hierdie waarnemingsvermoë sal 'n stuk skryfwerk bepaald sintuiglik en emosioneel armer wees. "Gebruik jou sintuie, hulle is nuttige werktuie" (De Lange, 2000:22). Maretha Maartens (2000:123) is ook van mening "om te skryf impliseer dat jy jou sintuie moet inspan". Hierdie siening is juis ook waar as 'n skrywer doelbewus op soek is na 'n stimulus vir 'n verhaal.

2.5.1.2 *Die beplanningsfase*

Tydens die beplanningsfase begin die stimulus in die skrywer se kop as't ware voelers uitsteek na gepaste karakters (kyk 2.5.2.1) en ruimte (kyk 2.5.2.2) in 'n beoogde roman. Binne hierdie fase word karakters gekies en geskep en toegerus vir hul rol in 'n verhaal (Greyling & Du Plessis, 2000:156). Die beplanningsfase hoef nie die tweede stap in die skryfproses te wees nie, maar kan soms gelyktydig met die eintlike skryffase plaasvind. Dit kan ook die vorm van 'n raamwerk aanneem waarbinne die skrywer die narratief wil plaas.

Andersyds kan die beplanning selfs dwarsdeur die werklike skryffase vorm aanneem namate die skrywer nuwe planne maak en daar karakterontwikkeling plaasvind. Daar kan selfs laat in die werklike skryffase nog beplan word om byvoorbeeld 'n nuwe newe karakter in die verhaal in te bring. Ander skrywers verkies weer om, so ver moontlik, klaar te beplan voordat hulle met die werklike skryffase begin. Werksmetodes verskil van skrywer tot skrywer.

Binne die beplanningsfase begin 'n skrywer ook dink aan aanbieding en dan "is hy in werklikheid besig om hom rekenskap te gee van die struktuur van sy verhaal" (Smuts, J.P. & R., 1982:203). Struktuur en verteltegnieke begin ook in dié fase aandag kry.

Daar kan hier genoem word dat die beplanningsfase soms 'n onordelike verloop het, omdat verskillende fasette van die skryfproses feitlik gelyktydig organies in die skrywer se gedagtes opgewek word. Dit is omdat daar dikwels gelyktydig aan die verskillende fasette van die skeppingsproses gedink word, want karakters kom meld hul aan, 'n ruimte vou in die skrywer se gedagtes oop, 'n plot begin tentatief vorm aanneem, ensovoorts. Tydens die beplanningsfase word daar voorlopig, of soms definitief, besluite geneem oor die raamwerk van die storie, die keuse van karakters en die plasing van die verhaal en die plot. Die hele omvang van die verhaal word bedink. "Dié fase

kan in verband gebring word met die storie of geskiedenis van die verhaalwêrelde" (Greyling & Du Plessis, 2000:156).

Die beplanningsfase bevat 'n vooraf-denkfase waarsonder 'n teks werklik nie tot stand kan kom nie. Hierdie vooraf-denkfase het wel 'n moeilik bepaalbare *begin en 'n nog moeiliker bepaalbare einde*. Hierdie denkfase bly dwarsdeur die skryfproses in die skrywer se agterkop, funksioneer selfs tydens die praktiese, werklike skryffase want skeppende gedagtes kom by of word weggewys namate die proses vorder. Die genoemde vooraf-denkfase kan myns insiens beskou word as die laaste fase van die stimulusfase. Dit kan ook beskou word as die eerste fase van die beplanningsfase wanneer alle idees met betrekking tot die roman nog georden moet word. Dié vooraf-denkfase kan byvoorbeeld die voorlopige konstruksie van die roman bevat, asook moontlike idees omtrent karakters en die ruimte waar die handeling gaan plaasvind.

Karakters word tydens hierdie denkfase gekies en geskep. Dis binne hierdie vooraf-denk- of beplanningsfase dat die skrywer belangrike besluite moet neem oor watter karakters geskik gaan wees vir sy/haar verhaal en oor watter eienskappe die karakters gaan beskik (Greyling & Du Plessis, 2000:156).

Hierdie keuse van karakters word nie net na willekeur gedoen nie want spesifieke karakters pas by 'n spesifieke verhaal. Die heldin van 'n historiese roman wat oor dekades heen moet terugkyk na 'n lewe vol wel en wee, sal byvoorbeeld iemand moet wees wat ingestem is tot nadenke en refleksie. In die beplanningsfase sal so 'n karakter deur die skrywer toegerus word met eienskappe wat by haar plek in die roman pas. Die keuse en opbou van karakters vind tydens hierdie fase plaas, want die skrywer moet 'n goeie idee hê van sy karakters voordat hy/sy hierdie karakters kan begin voorstel in die skryffase. "Die skrywer moet met ander woorde oordeel watter karakters nodig is vir die storie wat hy wil vertel en oor watter eienskappe hulle moet beskik, en beplan die karakter hiervolgens" (Greyling & Du Plessis, 2000:156).

Karakterskepping vind wel grootliks tydens hierdie fase plaas alhoewel daar steeds karakters tydens die skryffase kan 'opdaag'. Die werklike voorstelling van karakters vind egter tydens die skryffase plaas (Greyling, 1999:108). Hierdie voorstelling van karakters word onder die skryffase behandel wat, soos genoem, nie werklik te skei is van die beplanningsfase nie.

Wanneer daar tydens die beplanningsfase eienskappe aan karakters toegeken word, kan daar solank aan naamgewing gedink word en wel met groot omsigtigheid, want naamgewing is reeds deel van karakterbou. Name het konnotasies en moet versigtig gegee word (Paul, 2000:108). Die leser maak deur die skrywer se naamgewing van sy karakters klaar sekere assosiasies met daardie karakters en juis daarom moet die skrywer "elke karakter van binne af ervaar – nie bloot van buite af sien nie" (Paul, 2000:110).

Tydens die beplanningsfase word daar ernstig besin oor die fokalisasieaspek (kyk 2.6) van die roman. Wie die hooffokalisator(s) gaan wees, is vir die skrywer 'n belangrike vraag. Dis belangrik omdat die hooffokalisator die persoon gaan wees uit wie se waarneming en visie die leser die roman gaan ervaar. "Dit gaan hier allereers om die vraag: Deur *wie* se oë laat die skrywer die leser kyk?" (Van Zyl, 1992:95). Die skrywer moet dus tydens hierdie fase al ernstig besin oor die "effek wat met 'n verhaal bereik wil word" (Greyling & Du Plessis, 2000:154).

Gedurende hierdie beplanningsfase of vooraf-denkfase word daar redelik gou besluit oor die ruimte waarin die verhaal geplaas gaan word want, alle verhale vind tog iewers plaas. Dit is belangrik vir die skrywer om te besluit of hy/sy 'n werklike of fiktiewe plek as plasing van sy verhaal gaan gebruik. "Before beginning to write a piece of fiction, decide whether you want to use a real place for your setting or an imagined one" (Novakovich, 1998:27). Ruimte behels natuurlik veel meer as net plasing, soos byvoorbeeld die sosio-politieke

omgewing, kultuur, ensovoorts, maar die plasing van die verhaal op 'n spesifieke plek is van belang omdat 'n skrywer onder andere die leser daardeur kan interesseer. Die omgewing waarin 'n skrywer sy verhaal wil plaas, is juis ook belangrik omdat ruimte en plasing veel van die karakters se innerlike kan onthul. "Whatever happens psychologically can be expressed in the environment: Mark Twain's humor in *Huckleberry Finn* would not work without the Mississippi setting" (Novakovich, 1998:27). Veral in verhalende tekste waar die ruimte 'n groot rol speel, "vind ons gewoonlik dat die ruimte die karakters beïnvloed en dat figure dikwels sterk op die ruimte reageer" (Smuts, J.P. & R., 1982:152).

Dit is gedurende die beplanningsfase, insluitende die vooraf-denkfase, dat daar al navorsing gedoen word, sodat al die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling, tot hul reg kan kom tydens die skep van werklikheidsbeeld (kyk 2.7.1) in 'n roman. As sekere tydperke in 'n roman uitgebeeld word, is navorsing absoluut noodsaaklik omdat feite in verband met spesifieke vorme van werklikheidsbeeld, dan bestudeer moet word. Daar moet byvoorbeeld navorsing gedoen word in verband met die kleredrag, die voedsel, die politiek, die religie en die sosiale atmosfeer tydens die Anglo-Boereoorlog sodat die skrywer dit korrek en oortuigend kan uitbeeld.

Die beplanningsfase kan dus nie genoem word sonder dat navorsing daarmee saam genoem word nie. Dit is hoofsaaklik tydens hierdie fase dat navorsing plaasvind. Later kan daar ook tydens die skryffase navorsing gedoen word, soos spesifieke vrae wat byvoorbeeld in verband met die ruimte in die roman opduik. Daar kan onvoorsiene situasies in die storie ontstaan wat die skrywer noop om verder navorsing te doen. Navorsing is 'n omvattende proses wat die volgende kan behels: "...the simple checking of facts (dates, quotations, spellings, statistics) to the tracing of a contemporary account of some historical event, or the more complicated unravelling of someone's ancestry, or an authentic setting for a novel or play" (Hoffmann, 2003:4).

Navorsing tydens die beplanningsfase en ook daarna, is grootliks 'n kreatiewe proses. "Researching, like writing, is an individual, creative process" (Hoffmann, 2003:XIV). 'n Skrywer met 'n aanvoeling vir navorsing, delf diep in allerlei moontlikhede wat sy/haar teks kan verryk. So 'n skrywer voer onderhoude, lees na, praat byvoorbeeld met historici, sielkundiges, persone in die regswese en teoloë. Enigiets wat naastenby verband kan hou met die voorgenome stuk werk, word deeglik ondersoek. Omdat 'n skrywer onmoontlik nie alles kan weet van alle professies of plekke nie, is navorsing noodsaaklik vir alle skrywers (Hoffmann, 2003:1).

As 'n skrywer hom/haar byvoorbeeld sou voorneem om 'n historiese roman te skryf, sou hy/sy tydens hierdie beplanningsfase doelgerig te werk gaan om as't ware agtergrondmateriaal bymekaar te maak. Geografiese ondersoeke soos besoeke aan plekke sowel as onderhoude met persone wat verband hou of kennis het van die onderwerp ter sake, is van belang (Hoffmann, 2003:4). Die kreatiewe deel van navorsing kom na vore wanneer al die statistiese of feitelike korrektheid vasgestel is, want 'n geskiedkundige ondersoek kan baie kreatief asook verskillend ingeklee word deur verskillende skrywers. Een skrywer kan deur die hantering van karakters en ruimtes 'n heel ander aanskyn aan die geskiedenis gee as 'n ander skrywer.

2.5.1.3 *Die skryffase*

Die skryffase staan soos die ander fases nie suiwer op sigself nie. Dié fase is verweef met feitlik al die ander fases in die kreatiewe proses. Daar word steeds gedink, geskryf, dikwels nagevors, beplan, ensovoorts. Die skryffase is 'n ingewikkelde proses en 'n fase wat moeilik onder woorde gebring kan word. Die skryffase is en bly 'n misterieuse proses wat presiese definisies en veralgemenings systap, daarom is dit nie sommer 'n onderwerp wat aan reëls en regulasies nie toegee nie. "It breaks all the rules as fast as we can make them" (Garrett, 1999:2).

Die skryffase is baie dinamies. Tydens hierdie fase vind die praktiese skryfwerk plaas, alhoewel daar algaande steeds nog beplan word. "Die skrywer is nou besig met die vertelproses en die konkrete daarstelling van die verhaal" (Greyling & Du Plessis, 2000:156).

Verskeie outeurs, soos onder andere Pirandello, Oates, Findley en Pinter, is van mening dat hul karakters aktief aan die vorming van die teks deelneem en juis dit maak die voorstelling van karakters in die skryffase verwikkeld (Tomlinson, 1986:429). Tomlinson (1986:435) meen dat die konsep van karakters as medeskrywers die skryf van fiksie voorstel as 'n teenstrydige handeling, wat beide kontrolerend en chaoties van aard is. Skrywers soos Wilkinson en MacPherson, meen dat daar dus konflik tussen skrywer en karakter onstaan en ook dat hulle oor sekere karakters min of geen kontrole het nie (Tominson, 1986:430). "They intervene in the writing process by stimulating, suggesting, demanding, criticizing" (Tomlinson, 1986 : 425).

Ander skrywers soos John Barth en Nabokov is van mening dat kontrole nie aan karakters oorgegee moet word nie — "(O)ne *should not give in* to the importunings of one's characters" (Tomlinson, 1986:431). Hierdie konflik of selfs die vermyding daarvan tussen skrywer en karakter, bemoeilik die skryffase.

Volgens Tomlinson (1986:426) dra karakters by tot die ontwikkeling van die roman se struktuur, die rigting wat dit inslaan, die tema, gebeurtenisse en dialoog. Kempton (2004:5) is van mening dat "(t)he most effective way to reveal your characters' motives is through their own mouths".

Dit is uit die voorafgaande duidelik dat die fisiese totstandkoming van die karakters en die konkrete daarstelling van die verhaal tydens die skryffase plaasvind (Greyling & Du Plessis, 2000:156). "Die voorstelling van karakters

behels dat die uitgedinkte karakter in die teks gestalte kry" (Greyling & Du Plessis, 2000:158). Hierdie gestaltegewing aan karakters is ingewikkeld want die "skrywer moet hulle opbou en openbaar en tot draers van sy verhaal maak [...] 'n proses wat hom, waar dit gaan oor die hooffigure, oor die grootste deel van die teks voltrek." (Smuts, 1998:63).

Die voorstelling van karakters binne hierdie fase bied baie moontlikhede vir 'n skrywer. Afhangende van die aard of genre van die teks wat beoog word, kan die karakters deur 'n kombinasie van tegnieke voorgestel word. Van hierdie tegnieke is byvoorbeeld voorkoms, handeling en spraak — en die aard van 'n roman bepaal watter tegnieke die geskikste is (Greyling & Du Plessis, 2000:159). Alhoewel die uitbeelding van voorkoms nie alles is nie, is dit tog belangrik (Novakovich, 1998:59). Dit is egter beter om 'n karakter binne sy ruimte en handelend voor te stel, omdat dié metode toelaat dat handeling, voorkoms en dialoog gekombineer word om karakter uit te beeld (Novakovich, 1998:62). Ander metodes kan moontlik beter pas by 'n teks wat op die ontwikkeling van 'n karakter staatmaak. 'n Verhalende teks wat karaktergedrewe is, sal staatmaak op die uitbeelding van die karakters se emosies en intellek deur middel van innerlike monoloog en bewussynstroomtegniek (Greyling & Du Plessis, 2000:159).

Bewussynstroomtegniek berus op die mentale ervaring van 'n karakter, byvoorbeeld intuïsies, herinneringe, sensasies en denkbeelde, dit wil sê die 'wat' van die mentale en geestelike ervaring; terwyl die 'hoe' van dié ervaring weer neerkom op simboliseringswyses asook die aard van assosiatiewe prosesse en ervarings (Scholtz, 1992b:41). In die verhaal waar die bewussyn-stroomtegniek gebruik word, "word die *innerlike monoloog* gebruik om die illusie te skep dat die leser [...] die ervarings van die belewende ek wat dinge in 'n dramatiese hier-en-nou beleef" deel (Scholtz, 1992c:183). Beide hierdie tegnieke kom handig te pas wanneer daar van sterk karakterisering sprake is.

Daar kan ook deur herhaling en akkumulasie van eienskappe en kenmerke karakter gebou word.

Verskillende bronne van informasie kan die leser omtrent karakters inlig. Bal (1980:96-98) maak 'n onderskeid tussen eksplisiete en implisiete informasiebronne. Eksplisiete informasie is informasie wat deur die verteller of deur ander karakters of deur die karakter self gegee word. "Implisiete informasie word, in Bal se model, uitsluitlik verskaf deur die optrede van die karakter" (Brink, 1989:78) en dit sluit spraakhandelinge ook in. Omdat die voorstelling van karakter deel is van die hele skryfproses, "val die klem op *proses*, dus op die verskynsel van 'n akkumulasie van disparate maar herkenbare en klassifiseerbare informasie" (Brink, 1989:73). Hierdie opbouproses berus op die ideologie van identiteit, en dus kan mens dit saamvat deur te sê agter elke karakter staan 'n idee of 'n konsep, waarvan daardie karakter 'n verteenwoordiger is (Brink, 1989:74,75).

Die ruimte word tydens die skryffase deur die skrywer vergestalt, asook die handeling. Ruimte "is altyd 'n faktor" (Smuts, J.P. en R. 1982:152), want dit dien as karakteriseringsmiddel en kan atmosfeer en stemming skep asook 'n simboliese waarde verkry wat die verhaal kan verdiep (Smuts, J.P.en R. 1982:154).

Die algehele konstruksie van die ruimte (kyk 2.5.2.2) gebeur aan die hand van prosesse wat inligting oordra, byvoorbeeld die herhaling van relevante gegewens, die akkumulasie van besonderhede wat as sintuiglike waarneming aangebied word, beweging in die ruimte asook die waarneem van verhoudinge in die ruimte (Brink, 1989:113-121). "Uit die interaksie van die ruimte met ander aspekte van die storie kan die ruimte ook nader belig word" (Brink:1989:117).

Hierdie vergestalting van al die skeppingselemente kan vanselfsprekend nie geïsoleerd plaasvind nie. Sodra daar karakters voorgestel word, word hulle

binne hul ruimte geplaas en begin hulle optree of handel binne tyd. "Gebeure hou dus in dat 'n tydsverloop plaasvind" (Keuris, 1992a:544). Tyd en ruimte word eintlik nie as "skeibare entiteite gesien nie, maar as 'n eenheid" (Smuts, 1998:49).

Die handeling van die karakters binne hul ruimte word deur die skrywer in die skryffase uitgebeeld. Die handeling in 'n verhaal begin nie noodwendig aan die begin van 'n sekere tydstip en beweeg chronologies aan nie; daar word dikwels iewers deur die verteller (kyk 2.6) na die verlede teruggegaan om gebeure in 'n sinvolle samehang te toon (Botha & Snyman, 1988:7). Die heen en weer beweging van handeling of verhaalgebeure is ook "'n middel waarvan die bewussynstroomtegniek gebruik maak" (Botha & Snyman, 1988:7).

In 'n verhaal word daar verwagtings geskep deur die optrede van die karakters en ook omtrent die ontwikkeling van die intrige (Smuts, J.P. & R., 1982:18). Die algemene aard van karakters word saam met die ontwikkeling van die intrige onthul "en dit skep 'n spektrum waarbinne sy optrede en taalgebruik kan ontplooi" (Smuts, J.P. & R., 1982:18).

Die handeling in 'n verhaal kan slegs plaasvind as daar karakters inbegrepe is en om "'n karakter en 'n handeling te verbind, is die eerste stap in die vorming van 'n verhaal" (Todorov, soos aangehaal deur Van der Merwe & Viljoen, 1998:105). Die storie of geskiedenis van 'n roman kristalliseer in die skryffase uit as verhaal. Die fabula moet sjuzet word (Kyk 2.5.2.3), met ander woorde daar moet nou daadwerklik oorgegaan word tot die spesifieke estetiese aanbieding van die storie. Hierdie aanbieding is baie belangrik want nadat "'n skrywer 'n vertelsituasie en verteller gekies het, staan of val sy verhaal by die wyse waarop hy die moontlikhede van hierdie situasie ontgin en verwoord" (Steenberg, D.H., 1992c:125).

Die hantering van tyd (kyk 2.5.2.4) as skeppingselement is natuurlik ook inbegrepe in die skryffase. Alle verhale het 'n sekere duur of tyd wat verloop tussen die begin en die einde, wat al die ander skeppings- of struktuurelemente beïnvloed (Keuris, 1992a:544). "Die tyd is 'n struktuurelement van die literêre werk" (Keuris, 1992a:543). Wat betref die tydsaspek in die verhaalkuns, moet die skrywer tydens al die fases eerstens aan die duur en volgorde van die gebeure aandag skenk. In die hantering van tyd binne die skryffase kan daar ingrepe in die tyd ook wees in die vorm van terugflitse en vooruitskouings (Keuris,1992a:544).

Die skeppingselemente, karakter, ruimte en handeling kan nie funksioneer sonder tyd nie. 'n Mens is immers tydgebonde sowel as ruimtegebonde (Keuris, 1992a:544). Die skeppingselemente begin as gevolg hiervan in die groeiende teks saam funksioneer.

Die hele skryfproses is bepaald 'n wisselwerking tussen die skrywer en die skeppingselemente (kyk 2.5.2). Die skeppingselemente kom waarneembaar te voorskyn tydens hierdie fase van die skryfproses. Al die skeppingselemente vorm outomaties deel van hierdie fase want karakter, ruimte, tyd en handeling is geïntegreer. Herskryf by herhaling is sekerlik deel van die skryffase, alhoewel dit later ook in die finale redigering vanselfsprekend figureer. "Die noodsaaklikheid van die herskryfproses is onbetwisbaar" (Weideman, 2000:43).

2.5.1.4 *Redigering*

"Om te skryf, is om oor te skryf" (Du Plessis, 1993:47). Dit is bepaald so dat 'n skrywer eers sien wat hy of sy bedoel het wanneer dit op skrif staan, en daaroor nagedink kan word. "Die rekursiewe aard van skryf is nie slegs deur navorsing bepaal nie [...] Murray sien skryf veral as ontdekking en sê dat die skrywer eers by die lees van sy eerste konsep agterkom waarheen die taal hom gelei het." (Smuts, 1992:76). Flower en Hayes het navorsing gedoen

omtrent die werking van die brein en hulle sien skryf as 'n vorm van probleem-oplossing (Smuts, 1992:76). Soos wat die skryffases feitlik gelyktydig ontvou, vind verskillende prosesse ook gelyktydig plaas. Tydens beplanning word idees vanuit die langtermyngeheue gegenereer en georganiseer, uit die teksgenerering kom daar weer sinne voort, waarna revisie of redigering word die teks verbeter (Smuts, 1992:76).

Redigering is dus net so volkome geïntegreerd met die skryffase as wat beplanning is. Die skrywer redigeer as't ware vanaf die skryf van die eerste paragraaf af en redigeer sover as wat die skryffase vorder. Gedurige besinning oor wat vooraf geskryf is, bring mee dat veranderings en verbeterings gedoen word. "(D)ie herskikkingsproses wat met die struktuur van 'n werk te make het" (Weideman, 2000: 43) is belangrik, want daar kan midde in die skryffase besef word dat die begin, slot of sekere hoofstukke herskryf moet word.

Tydens die redigeringsfase kan op 'n algehele herskryf van die manuskrip besluit word. Dit kan gedoen word om die prosa meer vloeiend te maak of om struktuurfoute uit te stryk. Sommige skrywers het nie noodwendig verskillende variasies van 'n roman nie omdat hulle van die eerste paragraaf af so noukeurig redigeer en herskryf dat 'n volledige herskryf van die hele verhaal nie nodig is nie. Hul redigering is deel van die hele kreatiewe proses. "Herskryf is net so 'n wesenlike deel van die kreatiewe proses as die aanvanklike konseptualisering van 'n idee, navorsing ter wille van die agtergrond of die 'verwoording' van 'n storie" (Greyling, 1999:107).

Voortdurende herskryf wat terselfdertyd as die werklike skryffase plaasvind, is inderwaarheid onontbeerlik vir die sukses van die roman. "Die verfyning van eie mededeling is onontsnapbaar deel van die skryfambag" (Aucamp, 1994:106).

In die wordingsproses van die manuskrip word dit dus ook tegelykertyd persklaar gemaak, want 'n roman "is net so goed as wat die redigering daarvan is" (Du Plessis, 1993:47). Alhoewel daar deurgaans, vanaf die eerste paragraaf redigering en herskrywing plaasvind is finale redigering onvermydelik en absoluut noodsaaklik. Dit gebeur wanneer die manuskrip finaal herlees word. "Die skrywer ontdek by die herlees moontlikhede wat vra om ontgin te word" (Smuts, 1992:82). Dit is dan wat daar 'n oorsigtelike, holistiese beeld van die roman gekry word en daar nog taalkundige sowel as ander foute reggestel kan word. Daar word dus nie net op verhaalvlak geredigeer en nie maar "'n (m)ens moet ook met 'n kritiese oog na die medium kyk, en die medium is taal" (Du Plessis, 1993:49).

Wanneer die herskrywery tydens die skryffase voltooi is, vind makro- en mikrorevisie plaas. Dit is finale vorme van redigering. Makro- en mikrorevisie is verskillende style van redigering (Novakovich, 1998:229) wat hier genoem moet word. Selfs ná die eerste herskryf of die aanhoudende herskryf, waartydens daar na faktore soos te veel of te min karakters en struktuur gekyk word, is daar 'n volledige revisie nodig. Na die manuskrip voltooi is, is daar die eerste rowwe revisie of makrorevisie, waartydens seker gemaak word dat alle aspekte van die verhaal wel werk; daarna vind die mikrorevisie plaas waar doodseker gemaak word dat elke woord reg en op sy plek is (Novakovich, 1998:228).

Vrae wat 'n skrywer hom-/haarself kan vra tydens makrorevisie hou verband met die skeppingselemente. Novakovich (1998:229-240), vra byvoorbeeld die volgende vrae: Gebeur daar genoeg in jou verhaal? Is daar genoeg konflik en word die spanning volgehou? Is al die hoofkarakters deeglik genoeg ontwikkel en voorgestel? Is daar dalk plat karakters? Is daar verandering en groei in die hoofkarakter(s) te bespeur? Pas die verhaal in die ruimte? Is die ruimte genoegsaam ontgin en verweef met die ander elemente, karakter tyd en handeling? Begin en eindig jou verhaal op die regte moment? Is daar iewers

perspektiefbreuk of hou jy deurgaans by die regte vertelhoek? Is die dialoog natuurlik en is dit kompleks genoeg vir die situasies?

Mikrorevisie verg dat die skrywer die manuskrip as't ware blink vryf (Novakovich, 1998:236). Elke oortollige woord moet uit, spelling moet nagegaan word en die lengte van sinne en paragrawe moet opnuut noukeurig bekyk word. Vervang clichés met vars uitdrukkings en verwyder onnodige bywoorde of byvoeglike naamwoorde (Novakovich, 1998:238).

Daar is egter 'n punt waar revisie gestaak moet word. Elke skrywer moet self hierdie punt bereik. "Avoid getting stuck in the revision mode beyond the point of diminishing returns" (Novakovich, 1998:239). 'n Skrywer kan die lewe uit 'n stuk skryfwerk pers bloot deur aan te hou redigeer. "Hy kan skaaf en boen en poleer tot sy teks onder hom begin padgee" (Aucamp, 1994:129).

Dat redigering vormend is vir 'n skrywer se stuk kommunikasie, kan egter nie betwis word nie – en 'n stuk skryfwerk moet bowenal reg kommunikeer. Dit moet sê wat dit wil sê. "Writing is communication – and the burden of communication is on you" (Novakovich, 1998:240). Dit mag 'n goeie tyd wees om op te hou as die skrywer met 'n laaste, oorkoepelende lees besef dat die storie inderdaad sê wat dit moet sê. Dit is moontlik dat 'n skrywer dit intuïtief kan aanvoel.

2.5.1.5 *Publikasie*

Publikasie is noodwendig in 'n skrywer se gedagtes wanneer hy/sy begin skryf, maar 'n skrywer skryf in die eerste plek om uitdrukking te gee aan 'n idee of 'n emosie of 'n ervaring. Dit is "een van die basiese feite van skryf wat dikwels deur die skrywers self uit die oog verloor word" (Du Plessis, 1992a:21). Bogenoemde feit is naamlik dat 'n skrywer skryf omdat hy iets het om te sê. Woorde word gebruik om hierdie idee, hierdie 'iets wat gesê moet word', hetsy 'n emosie of 'n ervaring, te vergestalt.

Volgens Dorrestein (2001:88), is daar drie dryfkragte agter skrywerskap: "het plezier in de scheppen, de behoefte een visie uit te dragen, en de persoonlike noodzaak om iets te boekstaven". Dorrestein (2001:87) meen verder dat 'n skrywer skryf omdat hy/sy deur 'n verhaal te vertel, iets wil deurgee en insig verskaf in menslike prosesse.

Joubert (1986:135) meen dat verskillende mense om verskillende redes skryf, maar vir haar is skryf 'n manier van lewe. Elsabe Steenberg (1992a:9) sê weer 'n skrywer "moet dit mos doen omdat hy moet". Vir 'n skrywer is skryf inderdaad noodsaaklik, "maar skryf is 'n werk, nie 'n tydverdryf nie" (Du Plessis, 1992a:22). Gevolglik moet 'n skrywer se benadering professioneel wees, ook wat publikasie betref.

Ander skrywers skryf moontlik hoofsaaklik ter wille van die genot daarvan, selfs al sou hulle in die agterkop tog maar publikasie in gedagte hê. Terugskouend oor 30 jaar se skryfwerk sê Brink (2004): "Dis nog altyd net so moeilik en veeleisend (indien nie méér nie); maar die plesier daaraan verbonde is nog net so groot. Elke keer as ek voor 'n nuwe boek inskuif, is dit asof ek vir die eerste keer skryf".

Volgens 'n skrywer soos Paul Coelho (2004) is 'n skrywer altyd geïnspireerd en daarom skryf hy maar "(p)artykeer wil jy nie skryf nie omdat jy nie jouself wil herken in jou skryfwerk nie". Coelho (2004) verwoord sy ingesteldheid ten opsigte van skryf so: "Die tipe boek wat mens skryf, hang af van jou persepsie van die wêreld op daardie gegewe oomblik". Coelho (2004) meen ook dat 'n skrywer onophoudelik en jare lank, aan verskillende deure moet klop as hy/sy gepubliseer wil word.

Daar is dus subtiele verskille in sienswyse tussen skrywers omtrent die sin en doel van skryf en kreatiewe kuns. Marlene van Niekerk (2006) reken "(a)lle skrywery, alle skilderwerk, alle komponeerdery is maar seker maniere van

troos, 'n vorm van bestendiging in hierdie slopende vloed van tyd waarin 'n menselewe gelewe word". Joan Hambidge (2007) het in gesprek met I.L. de Villiers gesê dat haar persoonlikheid op die Umwelt reageer, dié dat sy 'n roman geskryf het wat op die 'onmiddellike' reageer. Hambidge (2007) meen ook: "Skryf kan 'n mens altyd; dit is die publiseer wat moeilik is".

Dit bly nietemin vir enige skrywer belangrik wat uiteindelik van sy skryfwerk word (Steenberg, D.H., 1992c:133). 'n Skrywer skryf dus met 'n besliste doel voor oë, en dit is om die skryfwerk gepubliseer te kry want hy/sy wil immers gelees word. "Alles begin by die self, maar dis die ander wat moet ontvang en evalueer" (Steenberg, E., 1992:8). Sonder publikasie as 'n einddoel voor oë, sou skryfwerk eintlik doelloos wees, baie soos 'n skildery in 'n kas. Steytler (1986:134) stel dit onomwonde "dat dit vir die voornemende skrywer absoluut noodsaaklik is om te debuteer. Sy/haar skryfwerk moet gesien word om gestalte te kry".

Na die voltooiing en behoorlike redigering deur die skrywer self, word 'n uitgewer genader. In Suid-Afrika behels dit dat die volledige manuskrip voorgelê moet word. Daar word vereis dat 'n netjies getikte drukstuk sowel as die volledige roman op laserskyf of disket aangebied word. Dit sou wys wees om 'n erkende uitgewery te nader wanneer daar aan publikasie gedink word. Die eerste keuring word dikwels deur die uitgewer self gedoen en dan kan die manuskrip weer aan buitekeurders gestuur word (Du Plessis, 1993:50,51).

Dit is egter nie die einde van die proses nie. Sou die manuskrip aanvaar word, lê daar nog heelwat werk voor. Daar kan selfs tydens die publikasieproses nog herskrywery of redigering plaasvind. Genoemde herskrywery of redigering kan drasties verminder word as die skrywer self voor inhandiging van die manuskrip behoorlik herskryf en redigeer. Sou dit nie die geval wees nie, is dit dikwels dan eers wanneer die harde werk van oorskryf en skaaf begin (Steenberg & Du Plessis, 1992: viii).

2.5.2 *Skeppingselemente*

Omdat daar baie klem op die skeppingselemente in hierdie studie gelê word, is dit nodig om soms herhalend daarna te verwys. Die term narratiewe elemente of vertelkategorieë staan in die skryfkuns bekend as skeppingselemente. Die skeppingselemente word gebruik om 'n verhaal tot stand te bring en is onontbeerlik in die kreatiewe proses. "Die basiese narratiewe elemente waarmee 'n verhaal opgebou word, is karakters, gebeurtenisse, tyd en plek" (Du Plooy, 1992a:101). Alhoewel die skeppingselemente apart bespreek word, is ál die skeppingselemente reeds by die skryf van 'n verhaal so onlosmaaklik soos liggaam en siel verweef. "(G)een narratiewe aspek (bestaan) as 'n gegewe op sigself nie maar (kan) net herken, nagespoor en vertolk word via verhoudinge met die geheel" (Brink, 1989:83).

"Stories handel oor mense. *Karakter* is so verweef met die verhaal as geheel dat 'n poging om dit te isoleer en afsonderlik te beskou tot oorvereenvoudiging van 'n verwikkelde verhouding kan lei" (Greyling, 1999:154). 'n Skrywer kan dus glad nie 'n verhaal skep sonder dat die skeppingselemente teenwoordig is nie. 'n Karakter móét optree en 'n karakter móét 'n plek hê om op te tree. Dié handeling vind ook plaas binne die tyd. Vanselfsprekend is daar dan sprake van 'n tydsverloop ook, aangesien die tipe (die karakter) net so gebonde aan tyd is as die antitipe (die mens). Daar is dus 'n "funksionele integrasie en ko-kommunikasie" (Du Plooy, 1986:24) tussen al hierdie elemente. Die skeppings-elemente word vervolgens kortliks bespreek.

2.5.2.1 *Karakter*

Karakter is die papiermens "met algemeen-menslike eienskappe" (Johl, 1992a:199), wat die skrywer skep om gestalte te gee aan sy verhaal. Die skepping van hierdie papiermens is egter 'n komplekse proses, wat karakterisering genoem word. "*Karakter* is die figuratiewe motief in die storiegedeelte van die vertelteks wat deur die karakterisering kontoere verkry"

(Johl, 1992a:199). Karakterisering is weer die skryfproses waardeur die karakters in 'n verhaal tot stand gebring word deur middel van die wisselspel tussen die storie, die vertelteks en die vertelproses — en andersyds word dit deur taal- en leesprosesse asook taalkonvensies voortgebring (Johl, 1992a:199).

Hennie Aucamp (1988:28) meen dat "'n boekkarakter altyd, en onvermydelik, saamgestel is – 'n komplekse versmelting van 'n skrywer se ervaring van baie mense met sy *eie menswees*." Dit wil sê die karakter is 'n 'persoon' wat deur die skrywer deur verskillende prosesse gevorm word om in sy/haar verhaal te pas.

Novakovich (1998:51-55) is van mening dat daar verskillende maniere van karakterbou is waarvan die verbeelde karakter, "a purely intellectual creation" as ideaal beskou word. Novakovich (1998:51-55) noem ander metodes waardeur karakters opgebou kan word. Hierdie metodes behels die outobiografiese metode, die biografiese metode wat baie populêr is, en allerlei bronne soos handboeke en ander leeswerk.

Die prosesse van karakterisering sluit naamgewing, skepping van eienskappe en kenmerke, maniërismes, ensovoorts in. Volgens Brink (1989:74) begin 'n karakter "as 'n 'oop ruimte' in die teks, benoem deur 'n naam; daarvandaan word daar algaande[...] eienskappe, attribute, ens. in- en aangevul waarvolgens die leser 'n geheelbeeld opbou". Algaande word so 'n karakter dan hopelik volrond en driedimensioneel. Newekarakters hoef nie so volrond te wees nie. Hulle kan selfs eendimensioneel wees maar moet wel hul funksie in die verhaal suksesvol vervul. Volgens Brink (1989:76) bepaal 'n karakter se graad van betrokkenheid by die hele verhaal of die beduidenis van die karakter se rol, die sukses van die karakter.

Karakter word, soos deur Greyling (1999:108) genoem, hoofsaaklik in die beplanningsfase geskep en dan in die skryffase voorgestel of gestalte gegee. Die skep en voorstelling van karakters is egter 'n kontinue proses wat die skrywer voortdurend op sy tone hou. Dit mag nooit 'n meganiese proses word nie, want "(e)ffective characterization requires careful attention at every stage in the writing of fiction" (Card, 1999:2).

Boekkarakters word deur Aucamp (1988:28) as "'n ekstrak [...] van menslikheid" beskou, en daarby is hulle altyd 'n samestelling. Karakters word deur skrywers gebou en saamgestel deur die boustene van sy/haar eie menswees en sy/haar ervaring van baie ander mense se menswees (Aucamp, 1988:28). Kompleks soos wat die skep en voorstelling van karakters is, is die proses ook nie te skei van die invloed wat die ander skeppingselemente daarop het nie. Waar die karakters geplaas word en wat met hulle gebeur, hulle handeling, ensovoorts, bepaal ook hulle eienskappe. Karakters kan nooit geskep en voorgestel word "anders as in samehang met die gebeure van 'n verhaal nie" (Brink, 1989:84). Dit volg vanselfsprekend dat karakter dan ook nooit los staan van die ruimte waarin hy/sy beweeg nie, en ook dat dit binne die verloop van tyd gebeur.

2.5.2.2. *Ruimte*

Ruimte word allerweë beskou "as 'n term wat sowel konkrete as abstrakte aspekte van die verhaalwêreld kan akkommodeer" (Smuts, 1998:39). Die term ruimte, kan dus aanduidend wees van die abstrakte sfeer asook van die konkrete plek waar die geskepte karakter figureer. Sonder ruimte kan die karakter nie bestaan nie, want 'n verhaal vind iewers plaas. Dis onmoontlik om 'n storie te skryf wat nêrens plaasvind nie en selfs dán is dié nêrens 'n êrens, (Du Plooy, 1992a:100) dit wil sê 'n onsigbare of ontasbare ruimte. "(S)owel tyd as ruimte (is) onlosmaaklik verbonde aan die verhaalverloop in die roman" (Du Plooy, 1986:23).

Aangesien ruimte 'n veelvoudige konsep is wat alle ander ruimtelike faktore soos byvoorbeeld die religieuse klimaat, die sosio-politieke klimaat, ensovoorts ook insluit, moet die skrywer wat 'n roman beplan, van meet af aan aan al hierdie aspekte aandag skenk. Die konkrete aspek van ruimte is egter baie belangrik want 'n verhaal vind altyd iewers plaas. Hierdie plasing en die uitbeelding daarvan is net so belangrik vir die totale sukses van die verhaal as wat karakterisering of enige ander skeppingselement is, want dit kan 'n norm wees om verhale mee te tipeer, byvoorbeeld 'n plaasroman (Du Plooy, 1992a:101). Ruimte is dus van net soveel belang as die ander skeppingselemente, want dit is verweef met karakter, handeling en tyd, wat gesamentlik die verhaal skep en laat groei. Daar bestaan 'n "interaksie van die ruimte met ander aspekte van die storie" (Brink, 1989:117). Die genoemde interaksie kan baie beduidend en "selfs wedersyds bepalend en versterkend wees" (Brink,1989:117).

Ruimte se veelvlakkigheid kan ook só verduidelik word: Volgens Venter (1992c:453) kan ruimte drie verskillende betekenisse in die epiek hê. In die eerste plek kan ruimte, in 'n mimetiese sin, dui op die plek (ruimtelikheid) in die verhaal waar die handeling plaasvind. Dit is byvoorbeeld volgens Alexandrov in Lotman (in Venter, 1992:453), objekte soos figure, toestande, verskynsels, ensovoorts. Tweedens kan ruimte dui op die "ordening en rangskikking van tekselemente in patrone wat ruimtelik voorstelbaar is" (Venter, 1992c:453), en die derde vorm van ruimtelikheid is die ruimte wat deur die taal van die vertelhandeling geskep word. Die drie vorme van ruimtelikheid in die epiek kan die "mimetiese storieruimte, die verhaalruimte en die diskursiewe vertellersruimte" (Venter, 1992c:453) genoem word. Baie inligting in 'n verhaal kan deur die uitbeelding van die ruimte ontsluit word, ás "ruimtebeelding daarin uit die oogpunt van die verhaal en die diskoers gelees word" (Venter, 1992c:454).

Ruimte is gevolglik nie net die sogenaamde 'agtergrond' nie, maar 'n "volledig kommunikatiewe epiese kategorie" (Venter, 1992c:455), wat op verskeie vlakke meewerk om die roman se kommunikatiewe en vormlike sukses te bepaal. Wat dit behels, is dat ruimte allesomvattend van aard is en ook die leser op verskeie maniere beïnvloed. Dit is 'n totale ervaring wat die karakters sintuiglik en intuïtief dermate omvou dat niks daardeur uitgesluit word nie (Du Plooy, 1992a:100).

Net soos bogenoemde literatore, meen Brink ook dat (1989:118) ruimte "nie net *plek* of *omgewing* beteken nie, maar 'n groot verskeidenheid van vorme, kringe of dimensies in die storie aanneem". Daar is egter 'n verskil wat nuanse betref tussen ruimte en plasing. Die plasing of "konkrete ruimte" (Brink, 1989:118) van 'n verhaal is die plek of omgewing waar dit afspeel, terwyl die volledige konsep van ruimte veel meer insluit. (Die abstrakte begrip werklikheidsbeeld (kyk 2.7.1) vorm byvoorbeeld ook deel van die volledige ruimte van 'n verhaal. Bogenoemde stelling word verskeie male in die studie vollediger bespreek.) Plasing is meer konkreet en gebonde aan die plek waar die verhaal hom afspeel, byvoorbeeld 'n plaas. Plasing is dus "die blote plek" (Du Plooy, 1992a:101). Plek is egter ook belangrik, aangesien plekke ook abstrakte waardes dra "binne kulturele en sosiologiese kodes, want binne sekere denksisteme het 'n mens sielkundige en ideologiese en selfs morele assosiasies met plekke" (Du Plooy, 1992a:102). 'n Skrywer behoort dus fyn te let op elke woord wat gebruik word om die plasing of konkrete ruimte van sy verhaal te beskryf, want dit skep onvermydelik allerlei assosiasies by die leser. Hierdie assosiasies kan bydraend wees tot die sukses of mislukking van die verhaal.

Die karakters (en by implikasie dan ook die leser) se sintuiglike waarnemings, sowel as hul kulturele, religieuse, sosiale en politieke ervarings en sieninge, word deel van die ruimte waarbinne die karakters hul bevind en waarby hul die leser betrek (Du Plooy, 1992a:100). Die kulturele ruimte waarin karakters

figureer, sluit in die gewoontes, wette, sosiale rolle en openbare verwagtings wat alles wat 'n karakters sê, voel en doen, enersyds beperk en andersyds verhelder (Card, 1999:49). Dit is dus ook bepalend wat die karakter se identiteit betref. Die abstrakte ruimte sluit onder andere ook "die *ekonomiese klimaat*, die hele *sosio-politiek* van 'n era" in (Brink, 1989:119). Die sosio-ekonomiese, politieke en kulturele faktore is meewerkend tot die bepaling van werklikheidsbeeld en identiteit (kyk 2.7.1 en 2.7.4).

Die ruimte waarin 'n verhaal afspeel kan, indien deeglik deur die skrywer ontgin en geïntegreer in die verhaal, 'n dieper kwaliteit daaraan verleen. Daar bestaan "die moontlikheid dat die ruimte die verhaal kan verdig, met ander woorde, dat dit grootliks draer word van die wyer implikasies van die werk" (Smuts, 1998:43). Ruimte vorm "'n onmisbare faset van die samespel tussen karakters, gebeure, tyd, fokalisasie en vertelinstansie" (Du Plooy, 1992a:100). Nie alleen is ruimte as't ware die gom wat alles laat kleef nie, maar dit is "durend of duratief van aard in 'n verhaal" (Du Plooy, 1992a:101) Dit is as skeppingselement dwarsdeur die hele verhaal teenwoordig.

Dit is belangrik vir 'n skrywer om te weet dat goeie skryfwerk nooit net op die ruimte van 'n verhaal kan berus nie — maar dat 'n verhaal sonder helder uitbeelding van ruimte, 'n goeie kans het om te misluk (Rozelle, 2005:196). Dit is ook van belang dat daar 'n sekere ewewig tussen die verhaal en die ruimte waarin dit afspeel, moet wees. "Your fiction should have a setting rich enough to match the story you intend to tell" (Rozelle, 2005:196).

2.5.2.3 *Handeling of plot*

Die plot of intrige van 'n verhaal is soos karakter, tyd en ruimte geensins 'n simplistiese element van die roman nie. "Die term *plot* word algemeen gebruik om die artistieke verhalende struktuur van 'n verhalende teks mee aan te dui" (Du Plooy, 1992d:384).

Heelwat menings bestaan omtrent die konsep van plot. Dibell (1988:5) meen plot word geskep deur betekenisvolle gebeurtenisse in 'n storie, wat betekenisvol is omdat hulle belangrike gevolge het. Wellek en Warren (1973:217) beskou plot weer as 'n narratiewe struktuur wat uit klein strukture of episodes of insidente bestaan. Du Plooy (1986:47) stel dit dat daar verskillende definisies van die term plot bestaan, en dat dit beter is om vir elke nuwe roman in hierdie verband 'n nuwe definisie te skep aangesien elke roman uniek is.

Forster (1978:53) maak 'n onderskeid tussen plot en storie: Storie mag die basis van 'n plot vorm maar plot is 'n organisme van 'n hoër tipe. 'n Storie is volgens Forster (1978:40) 'n eenvoudige en fundamentele aspek van die roman, 'n narratief van gebeurtenisse in hul tydsekwens gerangskik, terwyl Forster (1978:42) plot soos volg definieer: "A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality". Oorsaak en gevolg is hier van groot belang.

Wanneer daar van plot gepraat word, kom die begrippe storie en geskiedenis ter sprake. Du Plooy (1992h:151) tref die volgende onderskeid tussen geskiedenis en storie: "Die reeks narratiewe elemente, georden volgens die beginsels van chronologie, logika en kousaliteit, kan die *storie* genoem word. Die term *geskiedenis* word dan gesien as 'n omvattender begrip". Die geskiedenis is dus 'n oorkoepelende term wat impliseer "dat alle verhoudinge tussen die narratiewe elemente op die vlak van die geskiedenis realiseer en ondersoek kan word" (Bremond, aangehaal deur Du Plooy, 1992h:151).

Ten einde dié verwikkelde narratiewe element te begryp, maak teoretici gebruik van terme soos die onderskeid tussen plot en storie, storie en geskiedenis, fabula en sjuzet. Hierdie terme verkry ons van die Russiese Formaliste soos byvoorbeeld Tomasevskij. 'n Mens kan die fabula definieer as synde die "versameling gebeurtenisse soos wat hulle wedersyds inhoudelik in 'n chronologiese en kousale verband tot mekaar staan" (Du Plooy, 1992g:120). Die fabula kan gesien word as die faset van 'n verhaal wat buite die teks op 'n

logies opeenvolgende manier oorvertel of herhaal kan word. Dit is met ander woorde die storie en hierdie storie "is gebonde aan tyd en kousaliteit. Dit is die *fabula* in 'n teks wat aanduiding gee van oorsaak en gevolg" (Du Plooy, 1986:105).

Die fabula bevat die gebeurtenisse in 'n verhaal en dit is nie van belang waar in 'n teks dit verskyn nie. Die sjuzet orden weer die gebeurtenisse in 'n verhaal op 'n artistieke wyse. "Die weergawe van 'n bepaalde *fabula* in 'n bepaalde verhalende teks wat 'n eiesoortige ordening en aanbiedingswyse insluit, is die *sjuzet*" (Du Plooy, 1992g:120). Die fabula is dus die gegewe waarmee die skrywer sy verhaal begin en die sjuzet is weer die fabula soos wat dit in die teks deur die skrywer vervorm word, byvoorbeeld met 'n rangorde in die voorstelling van karakters of gebeurtenisse en 'n gewysigde volgorde van episodes (Brink, 1989:15).

Die fabula sowel as sjuzet bestaan uit motiewe wat in 'n teks aangetref word. (Du Plooy, 1992g:120). 'n Motief is "'n element wat herhaaldelik in literêre werke voorkom" (Du Plooy, 1992c:326). Oorbekende motiewe, soos byvoorbeeld rooi rose, simboliseer liefde, en geel rose vergestalt jaloesie. 'n Bekende situasie kan 'n sekere simboliese of gewone betekenis dra, ensovoorts. Daar is 'n onderskeid tussen motief en tema.

'n Motief word weens sy herhaaldelike aard die draer van die tema. Motief is dus 'n konkrete tekselement en die tema is die abstrakte betekenis van die teks as 'n eenheid (Du Plooy, 1992c:326). Die verwantskap van die woord 'motief' met 'motion', beteken dat daar in 'n *fabula* motiewe in hul chronologiese, logiese, kousale rangskikking gevind word, en in 'n *sjuzet* dieselfde motiewe, dan omgevorm tot wat Forster as 'n patroon met ritmiese geledinge bestempel het (Brink, 1989:15).

Fabula, sjuzet en plot lê as begrippe as't ware op dieselfde vlak (Du Plooy, 1992g:121). Die Formaliste se fabula lê op dieselfde vlak as die geskiedenis (storie) en Lämmert se plot weer op dieselfde vlak as die sjuzet (Du Plooy, 1992g:121). Plot kan gevolglik beskou word as die spesifieke, artistieke samestelling van die verhaalelemente. Veel meer kan oor fabula en sjuzet gesê word, maar vir die doel van hierdie studie word hiermee volstaan.

Volgens Novakovich (1998:28) is daar 'n onlosmaaklike verband tussen karakter, ruimte en plot, want vanuit 'n karakter se verhouding met sy ruimte asook die konflik met sy ruimte, volg 'n plot of dan 'n deel van of agtergrond vir 'n plot. Vir Novakovich (1998:71) is plot die senustelsel van die roman wat al die elemente konnekteer en laat verlewendig. Plot maak staat op konflik. Sonder konflik kan daar kwalik enige intrige wees.

Plot bly egter 'n literêre begrip wat 'n finale definisie ontwyk. Dit is so omdat die "mens homself en sy wêreld, en dus ook die roman, op verskillende maniere ervaar en lewensbeskoulik beoordeel onder die invloed van die tydsgees waaraan die mens blootgestel is" (Du Plooy, 1986:46). Sieninge omtrent die plot is dus op 'n gegewe tyd onderworpe aan die mens se lewensbeskouings en werklikheidsbeeld. "Om die *plot* van 'n roman te begryp, moet 'n mens die roman in sy totaliteit begryp en om die *plot* in 'n bepaalde roman te omskryf, moet 'n mens die hele roman beskryf" (Du Plooy, 1986 :47).

'n Verhaal gee primêr die ervaringswêreld of lotgevalle van karakters weer en dit impliseer immers dat daar iets gebeur. Hierdie gebeure is die handeling en dit bestaan uit 'n reeks of reekse noukeurig geselekteerde en georganiseerde gebeurtenisse (Smuts, 1998:80). Verskillende soorte intriges en baie moontlike variasies daarvan, bring mee dat bepaalde intriges bepaalde probleme skep (Smuts, 1998:97), maar vir die doel van hierdie studie, word hiermee volstaan.

Handeling is dus die reeks van gebeure of episodes wat in 'n roman veroorsaak word (Bal, soos aangehaal deur Du Plooy, 1992h:150). As skryfelement is dit onlosmaaklik verbonde aan tyd en aan karakter en ruimte. Gebeure vind immers plaas deur middel van karakter en dit vind binne 'n ruimte op 'n gegewe tyd plaas. Handeling of gebeurtenisse kan uiterlik of innerlik van aard wees. Dikwels is die innerlike handeling in 'n roman, dit wil sê die karakters se innerlike monoloë, hul stryd en worsteling, veel interessanter as dramatiese uiterlike optrede.

Die aanbieding van handeling is ook kompleks. Handeling is 'n "verwikkelde proses van seleksie en kombinasie" (Brink, 1989:47), waardeur elke gebeurtenis gelaai word met betekenis en die "hele gebeurevlak in 'n verhaal geaktiveer word om betekenisse los te laat, omdat daar in die proses van seleksie en kombinasie diskrepansies tussen storie en teks ontstaan" (Brink, 1989:47). Handeling op sigself prikkel weer die leser om te bly vrae vra en te fokus op dit wat belangrik is in die verhaal (Brink 1989:47).

Volgens Brink (1989:48) kan die narratiewe inligting in 'n verhaal in twee groot kategorieë ingedeel word. Eerstens is daar statiese en dinamiese informasie wat 'n toestand aandui en ook 'n verandering van toestand. Tweedens word die handelingskategorieë gevind waaronder (a) nie-verbale handeling (byvoorbeeld iemand wat wakker word en opstaan) en (b) verbale handeling, waarby die hele gegewe van die interaksie of kommunikasie en ook die gebrek daaraan, betrek word. Daar is ook (c) handeling van gedagtes wat waarneming, nadenke, en reaksie van denke insluit asook (d) gemoedsbeweging, waaronder emosionele en intellektuele aktiwiteit val.

Handeling hoef nie altyd geheel en al dramaties te wees nie, dit kan die geringste gebaar of selfs net 'n woord of gedagte van die karakter(s) insluit. Handeling (beide uiterlik en innerlik) kan beskou word as die mees beslissende manier om karakter uit te beeld, juis omdat daar geen handeling sonder

karakter kan wees nie. 'n Wisselwerking tussen gebeurtenisse en karakter is onvermydelik. Alle gebeurtenisse moet dus in konteks gelees word.

Afgesien van hierdie onderskeidinge word daar nog 'n hiërargie van gebeurtenisse gevind. Volgens Brink (1989:52) val bepalende gebeurtenisse "wat die keusemomente van 'n verhaal aandui" hieronder (Brink, 1989:52). Genoemde bepalende gebeurtenisse kan die loop van 'n verhaal 'n wending laat neem. Brink (1989:52) meen daar is verbindende gebeurtenisse wat die keusemomente aanvul, en onder andere brûe slaan tussen keerpunte in die verhaal.

Gebeure vind ook in reekse of groepe plaas wat ekstern verband hou met logika en ook chronologie en kousaliteit (Brink, 1989:59). Chronologie is egter nie genoeg of selfs nodig vir 'n verhaallyn nie. 'n Skrywer kan die chronologie van 'n verhaal wysig om die gebeurtenisse interessanter aan te bied. Die interne gronde vir reeksvorming of groepering van gebeurtenisse het te make met motivering of oortuigingskrag, asook spanning en verrassing (Brink, 1989:61).

Die gebeurtenisse of handeling in 'n verhaal "bestaan nooit net op sigself *as* gebeurtenisse of reekse of groepe gebeurtenisse nie, ewe min as wat enige ander narratiewe impuls sonder die res kan bestaan" (Brink, 1989:62). Die handeling in 'n roman is dus ten nouste verbonde aan die storie en die "storie is en bly die basis van die roman" (Du Plooy, 1986:27). Die storie is onvermydelik en noodsaaklik ook "omdat die noue verband met tyd en die logiese opeenvolging van gebeure aansluit by die werklikheid, en die band met die werklikheid verseker die verstaanbaarheid van die roman" (Du Plooy, 1986:27).

Die gebeurtenisse in 'n verhaal kom voortdurend in aanraking met alle ander skeppingselemente in 'n verhaal soos byvoorbeeld karakter en ruimte. Brooks

en Warren (1959:656) meen karakter is handeling, daarom is die mees betekenisvolle manier om karakter uit te beeld, deur gebeurtenisse.

2.5.2.4 *Tyd*

"Die tyd is 'n struktuurelement van die literêre werk" (Keuris, 1992a:543). Tyd is 'n baie belangrike en tegelyk 'n uiters verwikkelde skeppingselement (Smuts, 1998:16) wat al die ander struktuurelemente van die prosa ten nouste beïnvloed (Keuris,1992a:544). Handelinge vind byvoorbeeld in 'n bepaalde volgorde plaas, duur 'n bepaalde tyd en besit 'n duidelike tempo (Keuris, 1992a:544). Die karakter in die prosa is ook tydgebonde (sowel as ruimte-gebonde) en ontwikkel binne daardie bepaalde tyd (Keuris,1992a:545).

Volgens die Franse strukturalis Genette (in Smuts, 1998:16) is daar drie hoofaspekte van tyd naamlik duur, volgorde en frekwensie. 'n Literêre werk ontvou in tyd en is op grond van sy taalaard in staat om 'n opeenvolging van gebeure in die tyd te gee (Smuts, 1998:17). 'n Opvallende kenmerk van tyd is die durendheid daarvan. Die feit dat tyd durend is, is die mees kenmerkende aspek daarvan [...]. "Anders as die ruimte is die tyd 'n ewigdurende stroming en dit verander dus aanhoudend" (Keuris, 1992a :544).

Tyd in die prosa het ook 'n sekere tempo en dit word deur Genette (in Smuts, 1998:16) gesien as deel van sy durendheid. Daar kan 'n pouse wees wat die tempo van die tyd vertraag. 'n Versnelling van die tydsduur kan verkry word deur, in 'n paar woorde of sinne, 'n groot tydsduur te dek. In die prosa kan duur simbolies voorgestel word soos deur die see of 'n rivier. Die skrywer kan ook daarna streef om dit in sy tegniek weer te gee, soos byvoorbeeld in die bewussynstroomtegniek (Keuris, 1992a:544). Die genoemde bewussynstroomtegniek behels die uitbeelding van onmiddellike, assosiatiewe en direkte opeenvolging van gedagtes en beelde in 'n belewende karakter (Scholtz, 1992b:41). Die frekwensie-aspek van tyd word waargeneem as die

verhouding tussen die kere wat iets in 'n storie gebeur en die male wat dit in die verhaal aangebied word (Rimmon-Kennan in Brink, 1989:103).

Tyd in die werklikheid en tyd in die literatuur verskil egter. Alles in die literêre werk kom deur taal tot stand, byvoorbeeld karakter, ruimte, handeling, ensovoorts. Tyd in die literatuur kom dus ook deur taal tot stand. Daar is 'n basiese verskil tussen tyd in die literatuur (geskepte en voorgestelde tyd soos byvoorbeeld in die geval van geskepte en voorgestelde karakter) en tyd in die werklikheid. "Hiervan kan daar afgelei word dat die voorstelling van *die tyd in die literatuur* slegs analoog is aan dié van die werklikheid" (Keuris, 1992a:543). Hierdie verskil tussen tyd in die werklikheid en tyd in die literatuur kan veral opgemerk word in die manier waarop tyd in byvoorbeeld 'n roman uitgebeeld word, deur middel van verskillende perspektiewe, dinge wat gelyktydig gebeur, ensovoorts.

Tyd is onlosmaaklik verbonde aan die ander skeppingselemente; karakter, ruimte en handeling. Tyd beïnvloed vanselfsprekend die intrige of plot deurdat daar 'n begin en 'n einde is, en daar dus tyd tussen dié twee pole moes verloop het. Alles wat in die roman gebeur en ook die plekke waar handeling plaasvind, integreer met mekaar en met die tyd waarin dit verloop. "Beweging, afstand, aankoms, vertrek, ens. bind die epiese ruimte aan die kategorie tyd" (Venter, 1992c:455). Die handeling of gebeurtenisse in die roman moes dan 'n *sekere tydsduur* gehad het. "Die gebeure vind in 'n sekere volgorde plaas, duur 'n sekere tyd en besit 'n duidelike tempo. Volgorde kan hoofsaaklik chronologies of achronologies wees" (Keuris, 1992a:544). Oorsaak en gevolg is hier van belang.

Volgens Dolezel (soos aangehaal deur Brink, 1989:26) word daar vanuit die tyd in die werklikheid drie soorte tyd in die storie ingedra: Dit is "storietyd (die volgorde, die duur en die rigting waarin gewone gebeurtenisse beweeg); die tyd van die vertelhandeling, in die mate waarin die verhaal self aandui binne

watter tydsverloop hy ontstaan het; en die tekstyd, d.w.s. die lineêre tydsverloop van die verhaalelemente soos hulle in die teks aangebied word" (soos aangehaal deur Brink, 1989:26). Hierdie drie soorte tyd word dan in die teks omskep op maniere wat saamval met die vervorming van *fabula* tot *sjuzet* en hierdie drie soorte tyd kan dan saam as *sjuzettyd* gelees word (aangehaal deur Brink, 1989:26).

Dit is belangrik om 'n onderskeid tussen verteltyd en vertelde tyd te tref. "Verteltijd is de tijd die de lezer nodig heeft om een verhaal (fragment) te lezen... De vertelde tijd is het tijdsverloop van het geschiedenis die verteld word" (Van Gorp *et al.*, 1984:330). Die verteltyd en die vertelde tyd kan verskil of dieselfde wees. 'n Leser kan byvoorbeeld 'n verhaal wat oor tien jaar afspeel (vertelde tyd) in 'n dag lees (verteltyd) — of omgekeerd weer 'n dag lank lees (verteltyd) aan 'n episode wat binne tien minute (vertelde tyd) afspeel. Daar is ook 'n verband tussen die verteller en tyd in 'n roman. Die verteller oriënteer die leser ten opsigte van tyd in die verhaal (Keuris, 1992a :544).

Tyd staan, nes karakter, tyd, en ruimte in 'n komplekse verhouding tot die ander skeppingselemente. As dit gekoppel word met gebeure, kan dit die klem laat val op die proses van verandering en insgelyks kan die koppeling van tyd met 'n karakter weer boeiende narratiewe konsekwensies hê (Brink 1989:106). "'n Koppeling van die tyd met *ruimte* [...] skep die moontlikheid van 'n hoogs dinamiese wisselwerking tussen dié meervoudige narratiewe dimensie en die karakters en gebeurtenisse daarbinne" (Brink,1989:106).

2.6 Vertelinstansie, perspektief en fokalisasie

Dit is belangrik om vertelinstansie sowel as fokalisasie en perspektief te definieer. "*Perspektief* (Lat.: *perspicere*: om duidelik te sien, om innerlik waar te neem) is 'n term wat verband hou met die manier van waarneming en die weergawe van gebeurtenisse" (Roos, 1992a:377). Fokalisasie is soos perspektief, die blikhoek waaruit die verhaal vertel word. Dié term is aan die

fotografie ontleen omdat die fokus of brandpunt van 'n literêre werk sy organisatoriese sentrum is, of dan die sentrum waar al die elemente van die werk in verenig word (Van Gorp *et al.*, 1984:116).

Die verteller in 'n vertelhandeling is nie dieselfde as die outeur van die vertelhandeling nie. "As die subjek van 'n vertelhandeling is die *verteller* onderskeibaar van die outeur, dit is die instansie wat die teks op 'n bepaalde wyse orden en struktureer (bv. deur die hoofstukgeleding en -volgorde te bepaal, die teksduur van tonele vas te stel, die styl en vertelhouding te kies – maar nie self vertel nie" (Venter, 1992d:564).

Daar moet ook onderskei word tussen die terme fokalisasie en vertelinstansie. "Focalisatie geeft antwoord op de vraag 'wie ziet?' terwijl de courante termen vertelperspectief en point of view, hoewel eveneens visueel van aard, een antwoord geven op die vraag 'wie verteld?' (de vertelinstantie) en daardoor vaak dubbelzinnig zijn" (Van Gorp *et al.*, 1984:116).

By die fokaliseringsaspek sowel as die vertelinstansie is dit moontlik om twee hoofkategorieë te onderskei, nl. 'n interne (binne) en 'n eksterne (buite) *perspektief.* Daar is egter 'n allesoorskouende blik of "editorial point of view" (Van Gorp *et al.*, 1984:116) wat deur die skrywer of verteller gebruik kan word en wat nie aan 'n spesifieke gesigspunt geknoop word nie. Dit is die opsies waaroor 'n skrywer/verteller beskik (Roos, 1992a:378).

Perspektiefkeuse in 'n roman is tematies belangrik. "Veral die gebruik van multiperspektiewe — verskillende fokalisators, vertellers en subperspektiewe van karakters — dramatiseer die motief van die onkenbare mens en sy relatiewe werklikheidservarings" (Roos, 1992a:379).

"As die standpunt waaruit vertel word die denke en gevoelens van die fokalisator betrek, dan is die *fokalisasie* intern" (Venter, 1992b:134) maar as ons "nie

weet wat die gevoelens van die fokalisator is nie, is die fokalisasie ekstern" (Venter, 1992b:134).

Fokalisasie behels nie net die letterlike waarneming van die wêreld nie, maar die houding en mening wat daarmee gepaard gaan (Van Zyl, 1992:97). Die vraag is gewoonlik: Uit *wie* se blikhoek word die verhaal vertel? Soos wat Hennie Aucamp dit verwoord het: "...as die hoek juis is, en konsekwent gehandhaaf word, volg die juiste woord byna vanself..." (soos aangehaal deur Wybenga, 1989:93). 'n Skrywer moet verkieslik los staan van die perspektief, met ander woorde "hy moet sy verhaal met vertroue oorlewer aan die karakter, aan sy perspektief en sy sintuie, *sonder om in te meng* met sy eie stem" (Wybenga,1989:94).

Genette (in Van Zyl, 1992:96) lê klem daarop dat daar 'n groot variasie van perspektiewe in 'n gewone verhaal bestaan. Die algemeenste hiervan is die ek-verteller, die alwetende verteller en die derdepersoonsverteller. Vir die doel van hierdie studie sal daar net kortliks stilgestaan word by "die personale vertelwyse waar in die derde persoonsvorm vertel word maar die visie van 'n karakter geïsoleer word om d.m.v. daardie een bewussyn alle verhaalgebeure aan te bied" (Roos, 1992a:379).

Wanneer die derdepersoonsverteller in 'n verhaal gebruik word en die visie van slegs een karakter gebruik word, word alle gebeure en alle emosie, soos genoem, vanuit hierdie instansie se oogpunt gesien en beleef, en dit bring noodwendig mee dat die skrywer "in die psigiese sleutel" (Aucamp, 1992:37) van sy fokalisator moet dink. Dit is persoonsgebonde fokalisasie maar dit impliseer nie noodwendig dat slegs een persoon as karakterfokalisator gebruik hoef te word nie.

Dit kan vir 'n skrywer 'n netelige kwessie word om inligting deur middel van die derdepersoonsverteller oor te dra, want die gedagtegang wat uitgebeeld word,

moet outentiek die gedagtegang van die karakter bly (Aucamp, 1992:37). Vir Aucamp (1992:37) as skrywer lyk dit na die verstandigste beleid "om 'n gedagtegang as 'n dramatiese monoloog te benader". Dié dramatiese metode van karakterbeelding word deur Van der Elst (1992a:107) beskou as die mees dinamiese metode.

Personasie-gebonde fokalisasie is aan 'n karakter gekoppel. Dit vereis dat die skrywer konsekwent vanuit die gesigspunt van die karakter skryf. Die gebruik van watter perspektief ook al, vereis dat die skrywer daaraan getrou bly, want dit het 'n invloed op die perspektief van die leser. Die leser kan gemanipuleer word daardeur, maar ook daardeur in die steek gelaat word (Wybenga, 1989:93).

2.7 Begrippe onderliggend aan die roman *Dieper water*

2.7.1 *Werklikheidsbeeld*

Werklikheidsbeeld het per definisie te maak met die individu se aannames en sieninge van o.a. die mens, die geskiedenis, die wêreld, die politiek en die religie. Hierdie aannames word vergestalt in 'n verpersoonlikte siening wat handeling beïnvloed, en "só word 'n wêreldbeeld, watter een dit dan ook al is, in en deur taal (hoofsaaklik in die vorm van stories) oorgedra" (Burger, 2004:2).

Du Plessis en Greyling (2000:154) is van mening dat beide skrywer en leser binne 'n sekere tydperk, binne 'n bepaalde sosio-kulturele, religieuse en politieke omgewing leef, en dat die teks wat geskep word dus ook die resultaat is van die konteks waarin die skrywer werk. Hierdie voortbring van 'n teks binne 'n bepaalde ruimte is, myns insiens gekoppel aan die skrywer se werklikheidsbeeld wat hy/sy weer in sy/haar teks oordra.

Werklikheidsbeeld kan ook vergelyk word met die term *zeitgeist*, 'n Duitse woord wat al neerslag in heelwat tale soos byvoorbeeld Engels gevind het. Dit beteken die etos of lewensiening van 'n groep mense van verskillende

generasies, wat ten spyte van hul ouderdomsverskille en diverse sosio-politieke agtergronde 'n sekere siening van die lewe en die wêreld waarin hul leef, het (Wiktionary, 2006). Werklikheidsbeeld is dus die belewenis van 'n dominante kulturele klimaat wat op sigself 'n effek op die identiteit van 'n persoon of groep persone kan hê. Om 'n voorbeeld van werklikheidsbeeld te noem: Daar was 'n paradigmaskuif nodig ná die disintegrering van apartheid. "Van alle kante moes mense nuut besin in 'n radikaal veranderde samelewing" (Viljoen, 2006:ix). Hierdie besinning het noodwendig hul siening omtrent die werklikheid verander of beïnvloed.

Werklikheidsbeeld hou ten nouste verband met die skryfkuns omdat 'n skrywer homself/haarself uiteraard in 'n spesifieke sosiale, kulturele en politieke klimaat bevind. Die skrywer leef daarby ook binne 'n sekere tydperk of era wat saam met bogenoemde faktore sy werklikheidsbeeld beïnvloed. Hierdie werklikheidsbeeld van die skrywer vind onvermydelik neerslag in die teks wat hy/sy skep. Dit verskyn as't ware soos 'n spieëlbeeld in sy werk. "Die produk (teks) wat gelewer word, word binne dié konteks geskep, ontvang en geïnterpreteer" (Greyling & Du Plessis, 2000:154).

Daar is 'n intieme band tussen skrywers en werklikheidsbeeld want "sosio-betrokke literatuur het voortgekom uit die insig van skrywers in 'n veranderde en veranderende wêreld" (Viljoen & van der Merwe, 2006:xi). Hierdie sosio-betrokkenheid van skrywers soos byvoorbeeld Etienne van Heerden en Alexander Strachan (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xi), is myns insiens niks anders nie as hul reaksie op 'n beeld van die werklikheid wat hulle tydens die apartheidsjare gehad het. Hierdie reaksie op die beeld wat hulle van die werklikheid het, is in hul boeke onder andere deur die skeppingselemente vergestalt.

Wanneer 'n skrywer van al die skeppingselemente gebruik maak om 'n karakter uit te beeld, word daar uiteindelik 'n beeld geskep van die karakter se

lewensiening. Die handeling, uiterlik en innerlik, vergestalt ook karakters en juis hierdie dramatisering deur middel van dialoog en optrede en gedagtegang, skep die werklikheidsbeeld waarmee die karakter wroeg of identifiseer. Botha meen "(s)o kry 'n lewensbeskouing gestalte in gekonsentreerde lewensbeelde" (Botha & Snyman, 1988:40).

Dis belangrik om die konsep van werklikheidsbeeld te illustreer: Die afgelope eeu is gekenmerk deur radikale veranderinge. Hierdie veranderinge is waarneembaar in tegnologiese en wetenskaplike vooruitgang, sowel as in die verskillende vorme van 'n werklikheidsbeeld wat mekaar afgewissel het en ook gehibridiseer het.

'n Werklikheidsbeeld, wat ook as die kollektiewe onbewuste van 'n bepaalde generasie beskou kan word en wat manifesteer in individuele lewens-beskouings, raak 'n hele kulturele bestaan aan en dus ook individuele of kollektiewe identiteit. Generasies word nie net deur een enkele werklikheids-beeld of lewensiening beïnvloed nie, maar deur die hibridisasie of verbastering van vorme van werklikheidsbeeld.

Herinnering, dit wil sê die oproep van beelde en ervarings, hang ten nouste met werklikheidsbeeld saam. "Die vermoë om te kan onthou, hou ook verband met ons vermoë om die wêreld te kan konseptualiseer" (Burger, 2007:9). Die mens kan haas nie sonder sy herinneringe enige konsep hoegenaamd van die wêreld en dus die werklikheid rondom hom hê nie. "As ons nie kan onthou nie, kan ons nie enige konsepte vorm nie" (Burger, 2007:9).

Werklikheidsbeeld is dus grootliks gebaseer op die mens se geheue en dit wat hy/sy daaruit saamgestel het. Herinnering is egter ook onontbeerlik vir die mens se kognitiewe funksionering asook vir sy morele funksionering (Burger, 2007:9). Hierdie kognitiewe en morele funksionering hang weer ten nouste

saam met karakterontwikkeling en ontwikkeling van persoonlike identiteit, wat help vorm aan die werklikheidsbeeld wat 'n mens met hom saamdra.

Die begrip werklikheidsbeeld word in elke volgende hoofstuk verder uitgelig namate die skryfproses van, asook die gevolgtrekkings omtrent die roman, *Dieper water,* bespreek word.

2.7.2 *Hibriditeit*

In die landbou en biologie is hibriditeit 'n bekende term wat verwys na verbastering en/of kruisbestuiwing. "In biology, a hybrid is a new species that is the result of the crossbreeding between two species" (Viljoen & Van der Merwe, 2007:6). Hibriditeit kan ook omskryf word as die verbastering of samevoeging of ineensmelting van elemente uit verskillende herkomste (HAT, 2005:398). Hibriditeit is dus 'n eienskap wat beïnvloed of vermeng word deur eksterne faktore wat 'n soort verbastering meebring. Volgens Viljoen en Van der Merwe (2007:6) is hibriditeit as biologiese metafoor self oop vir ontwikkeling en verbreding. Hibriditeit kan dus gesien word as 'n soort intertekstualiteit, want daar kan gesê word dat tekste oorgeplant word in ander kontekste (Viljoen & Van der Merwe, 2007:6). Kruisbestuiwing kan ander kultivars voortbring wat meer droogtebestand is in die geval van byvoorbeeld mielies, en net so kan kruisbestuiwing dus in die geval van tekste meer insig en 'n dieper, ryker betekenis bewerkstellig. Tekste is juis inherent ontvanklik vir ander betekenisse. "Die teks as intertekstuele 'organisme' demonstreer die oneindige moontlikhede van betekenisse" (Hambidge, 1992b:532).

As voorbeeld kan hier genoem word dat die kultuurgoedere van die imperiale sentra, soos onder andere Brittanje, wel deur die kolonies aanvaar is maar dis "terselfdertyd ook uitgevee, herwerk, gekruis en gesintetiseer met dinge tipies van die (voormalige) kolonies. Angstige suiwerheid word vervang deur vrolike hibriditeit" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:168).

Die volgende voorbeeld kan die begrip hibridiese generasie toelig: Die generasie wat tydens die Tweede Wêreldoorlog gebore is, of selfs daarvoor en pas daarna, is 'n hibriede groep omdat hulle tydens die twintigste eeu soveel veranderings van kulturele, tegnologiese en politieke aard moes deurmaak, dat hierdie generasie nie geheel en al postkoloniaal van aard is nie, en ook nie geheel en al postmodernisties nie. Hierdie generasie is vanuit hul aard en wese hibried weens die sosiale, politieke en veral tegnologiese aanpassings wat hul moes maak.

Die hibriditeit waaraan die genoemde generasie onderworpe was en steeds is, het ook 'n invloed op die generasie se werklikheidsbeeld of lewensbeskouing. Skrywers, onder andere Karel Schoeman, verwoord hierdie hibriede toestand van die Suid-Afrikaanse, en by name die Afrikaanse gemeenskap, in hul werk. "Schoeman's work seems to be driven by the force of his hybrid Dutch-Afrikaans cultural heritage" (Viljoen & Van der Merwe, 2007:27).

Hierdie hibriditeit wat die Suid-Afrikaanse samelewing kenmerk, veroorsaak dat daar generasies is wat as gevolg van die snelle veranderings op globale gebied gewoond raak om grense oor te steek en in liminale ruimtes te beweeg (kyk 2.7.3). Die plooibare identiteit van byvoorbeeld die generasie wat tydens of net na die Tweede Wêreldoorlog gebore is, bring outomaties mee dat daar van hibriditeit en grense sprake is. Hulle steek kollektief en individueel gedurig grense oor. Hulle word as't ware genoop daartoe deur die veranderings wat polities, kultureel sowel as wetenskaplik en tegnologies van aard is. "Things are changing all the time [...] This whirlwind environment means that opportunities are rapidly being created..." (Kehoe, 1997:124). Hierdie druk van verandering neem mense mee en laat ander agter.

2.7.3 *Liminaliteit*

Die hibriede eienskap van 'n groep individue of van 'n enkele individu, bring noodwendig ook mee dat liminaliteit ter sprake kom. Die konsep van liminaliteit

is deur die antropoloog Arnold van Gennep in sy boek *Rites de passage* (1908) bekendgestel (Du Plooy, 2005:2).

Limen beteken letterlik "drumpel, drempel, grens" (A-E E-A.W, 2005:1122). Liminaliteit kan verduidelik word as 'n grens of 'n drumpel van 'n simboliese ruimte wat oorgesteek word. "Liminality... indicates that somebody or a situation falls between systems" (Du Plooy, 2005: 2).

Individue of groepe van individue in 'n liminale fase is 'n "kind of institutional capsule or pocket which contains the germ of future social developments, of societal change" (Turner, 1982:45). Viljoen en Van der Merwe (2006:xiii) haal Turner aan waar hy beklemtoon "dat die liminale halfpad tussen afsondering en integrasie lê – halfpad in die oorgang van een sosiale status na 'n ander".

Turner (1982:44) beskryf ook liminaliteit met die term "antistructure" en voeg dan by: "I meant by it not a structural reversal... but the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses".

Daar is ook sprake van liminale ruimte in literêre werk, dit wil sê ruimtes waar karakters wat aan die rand van die samelewing verkeer, of wat weens omstandighede soos oorlog of rampe gemarginaliseer word, kan transformeer en verander. "Some spaces, in particular secluded spaces of ambivalence and confusion at the margins of society where characters can be transformed, can be regarded as essentially liminal" (Viljoen & Van der Merwe, 2007:24). Hierdie liminale ruimtes is reeds in die literatuur deeglik bespreek. Heilna du Plooy, byvoorbeeld, "fokus, in haar studie oor liminale ruimtes en oorlewing in Ingrid Winterbach se roman *Niggie* (2002), op liminaliteit as die middelfase in 'n oorgangsproses, 'n drumpel tussen twee wêrelde" (Viljoen, H. & Van der Merwe,C., 2006:xv).

Na aanleiding van bogenoemde word identiteit (hetsy van 'n individu of 'n groep), en ook werklikheidsbeeld of lewensbeskouing direk deur liminaliteit beïnvloed. Randfigure en randgroepe word liminale figure soos minderheidsgroepe wat tussen ander kulture beweeg. Generasies wat oor tydperke verskillende vorme van werklikheidsbeeld beleef, beweeg voortdurend heen en weer tussen grense en drumpels wat daar gestel word deur verskillende omstandighede, soos byvoorbeeld die geskiedenis en kulturele taboes en wette.

Veral in Suid-Afrika met sy koloniale geskiedenis, geld maatskaplike en sosiale vloeibaarheid voortdurend. "In the colonial situation the liminal transformation is not completed and the community remains in a state of transition and transformation" (Du Plooy, 2005:1). Bogenoemde hibriede groep individue (of generasie) wat dus deur verskeie simboliese ruimtes (werklikheidsbeelde van verskillende tydperke) beweeg het, het dus onvermydelik met liminaliteit te maak wat hul identiteit vorm. "In breë trekke kan die huidige situasie in Suid-Afrika dus as liminaal beskryf word: daar het 'n groot en dramatiese sosio-politieke oorgang plaasgevind, maar die veranderingsproses is nog nie afgeloop nie en die situasie het nog steeds trekke van 'n interregnum" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:x).

Die belang van liminaliteit vir die letterkunde is die feit dat baie tekste liminale toestande beskryf en verteenwoordig, maar veral dat die ruimte van die teks self 'n simbolies afgebakende liminale sone is waar transformasies toegelaat word om te gebeur – verbeelde transformasies wat moontlik nuwe benaderings en sienswyses skep en modelleer (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xiii). "Dit kan aanleiding gee tot 'n nuwe gemeenskapsgevoel wat, op die ou end, tot veranderings in die samelewing kan lei" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xiii).

2.7.4 *Identiteit*

'n Mens se identiteit is tekenend van sy siening van die wêreld en die lewe en is ook tekenend van sy verhouding met ander mense. "Identiteit is 'n sosiale konstruk wat opgebou word uit 'n mens se interaksie met andere" (Nieman, 2003:18). Identiteit is ook 'n eienskap of deel van jou wese wat jou van ander onderskei of by hulle voeg as 'n "eenheid van wese" (HAT, 2005:437). Identiteit impliseer dat 'n mens iewers tuis voel, dit "behels onder meer 'n belewing van *om te behoort*" (Greyling, 2005d:138).

Persoonlike identiteit hang ten nouste saam met herinnering, want die mens se vermoë om te onthou stel hom in staat om sy eie bestaan en ook voortbestaan te ervaar as iets wat samehangend is en wat geheel en al behorende tot dié spesifieke mens is (Burger, 2007:9). "Daarom is herinnering noodsaaklik vir persoonlike identiteit" (Burger, 2007:9).

Daar kan ook na identiteit verwys word as "the qualities, beliefs and ideas that make a person/persons feel that he/she/they stand out from others" (Cloete, 2005:52). Identiteit, is wat hierdie studie betref, 'n kernwoord vir 'n persoonlike lewensiening en ook 'n persoonlike beskouing van die wêreld asook van die heersende werklikheidsbeeld. Identiteit "gee aan individue en aan groepe mense 'n plek. Dit verteenwoordig die skakel tussen 'ek' of 'ons' en die gemeenskap waarin 'n individu of groep leef" (Jansen, 2003:36).

In die postmoderne era word 'n intense preokkupasie met identiteit gevind (Nieman, 2003:18) — en hierdie preokkupasie noodsaak dat die konsep van identiteit van nader bekyk moet word. Morele identiteit word grootliks gekonstrueer deur faktore soos 'n mens se fisiese asook sosiale omgewing, jou opvoeding, en veral in die hedendaagse epog, die media (Nieman, 2003:19). 'n Mens het verskillende geïntegreerde identiteite – daaronder val individuele identiteit, taalidentiteit, sosiale identiteit en kultuuridentiteit.

Om kultuuridentiteit te begryp moet kultuur eers gedefinieer word. Kultuur-studies het wegbeweeg van die siening dat kultuur net in hoë waardes of tradisies, ensovoorts, verskans is (Malan, 1992:241). Kultuur kan gesien word as "'n dinamiese en veranderende sisteem van kennis en waardes wat geleë is in die ervarings-, interpretasie-, en skeppingsproses waardeur individue en selfomskrewe groepe sin aan die lewe gee, en waardeur hulle hulself uitdruk in verhoudings en tasbare of nie-tasbare uitings" (Malan, 1992:241).

Volgens Hofstede (1991:5) is kultuur altyd 'n gemeenskaplike, gesamentlike verskynsel. Dit het sy bestaan aan 'n mens se sosiale omgewing te danke. Wat mense doen of nié doen nie, het met hul kultuur te maak. Mense of groepe se kultuur (gewoontes, leefwyse en taal) onderskei hulle van ander mense en groepe. Kultuur is "the collective programming of the mind which distinguishes the members of one group or category of people from another" (Hofstede, 1991:5). Hofstede (1991:4) noem kultuur ook "the software of the mind".

Kultuur kan verder gedefinieer word as 'n relatief gespesialiseerde leefstyl van 'n groep individue en dit sluit hul geloof, waardes en manier van optrede in. "The cultural context is a set of beliefs, values and norms that are shared by a large group of people" (Lustig & Koester, 1993:41). Hierdie stel waardes en norme wat elke mens in hom/haar ronddra, bepaal dus sy/haar optrede en denke; en gevolglik het dit ook 'n invloed op identiteit. Om aan 'n sekere kultuurgroep te behoort beteken dat die individu se denkwyse volgens die groep s'n geskool is, wat ook myns insiens sterk verband met die individu se beeld van die werklikheid hou.

Kultuuridentiteit en individuele identiteit is geïntegreerd en taal- en kultuur-identiteit is ewe verweef. Netso dinamies en sosiaal as wat taal is, netso dinamies ontwikkel 'n mens se kultuuridentiteit. "Als de culturele identiteit een erfgoed in evolutie is, dan heeft ze dat met een levende taal gemeen" (Beheydt, 2002). Taal en kultuur kan dus nie geskei word nie. "Language,

having developed in the context of a certain culture, reflects of necessity that particular culture" (Giffon & Patton, 1971:119).

Kultuur, identiteit en werklikheidsbeeld as lewensbeskouing is onskeibaar. Roemer (1997:141) is van mening dat "... our identity is largely determined and guaranteed by our place in the community". Die individu se plek in die gemeenskap en maatskappy is vormend vir identiteit. Dit is so omdat kultuur uit 'n sisteem van sosiale organisasie bestaan wat menslike interaksie differensieer en integreer en riglyne daarstel, asook motiewe om te reformeer (Giffon & Patton, 1971:119).

Identiteit in die skryfkuns is hoofsaaklik in die hande van die skrywer, want die skrywer moet tydens die skep en opbou van 'n karakter se identiteit baie faktore soos kultuur, politiek, godsdiens, geografie, en taal in ag neem en by die verhaal inwerk. Dit alles speel 'n groot rol in die ontstaan van beide kollektiewe (kulturele) en individuele identiteit in 'n roman. Identiteit is ook dan nie staties van aard nie, omdat dit gedurig deur al hierdie faktore beïnvloed word. "We might call identity 'a moveable territory'... Our search for meaning is a search for place or connection" (Roemer, 1997:141).

Dit blyk dat herinnering ook 'n belangrike invloed op beide individuele sowel as kollektiewe identiteit het. Maghebbers het in die verlede al nasies se selfbeeld herprogrammeer deur herinneringe uit te wis en sodoende aan hulle 'n ander, miskien vreemde en afbrekende konsep van hulself te gee. "As mense se herinneringe verander word, verander hulle selfbeeld en identiteit" (Tzvetan Todorov soos aangehaal deur Du Plooy & Pilon, 2006:122). Dit is dus vir 'n mens belangrik om seker te wees van sy eie individuele herinneringe, asook van die kollektiewe herinneringe wat hom/haar aan 'n sekere groep of kultuur laat behoort. Dit bevestig 'n mens identiteit en jou werklikheidsbeeld.

Wat verder belangrik is, is dat daar 'n verband tussen kulturele identiteit en literêre identiteit is. "Cultural and literary identity is an area where philosophy, history, anthropology, sociology, psychology, political science and literary studies meet" (Segers, 1997:278). Literêre identiteit kan verdeel word in vyf kategorieë naamlik skrywers, instansies, lesers, sosiale kontekste en natuurlik ook die tekste self (Segers, 1997:279). Uit die letterkunde se vermoë om na te boots en te representeer kan 'n mens die basiese elemente van 'n kultuur se identiteit konstrueer (Segers, 1997:275).

Na aanleiding van bogenoemde, kan identiteit kwalik van taal en die letterkunde geskei word. 'n Goed-geskrewe literêre werk hou inherent verband met identiteit en met die werklikheidsbeeld wat daardie identiteit met hom saamdra. Daar is byvoorbeeld 'n direkte verband tussen die skeppingselement ruimte en identiteit. Greyling (2005:137) is van mening dat 'n persoon se identiteitsvorming neerslag vind in onder andere die ruimte, en voorbeelde hiervan is sosiale aktiwiteite en kulturele artefakte soos kleredrag, musiekstyl, koskultuur en literatuur asook die keuse van 'n woonplek. Bogenoemde aktiwiteite en kenmerke word in 'n roman deur die skeppingselemente vergestalt. Die skeppingselemente in 'n roman werk weer mee om 'n sekere werklikheidsbeeld in 'n roman te skep.

'n Stewige roman waarin die skeppingselemente duidelik en doelgerig figureer, is 'n weergawe van persoonlike en kulturele identiteit wat vorme van werklikheidsbeeld weerkaats. Rosslyn (aangehaal deur Wenzel, 2005:81), sê die volgende oor die direkte verband tussen literêre werk en die werklikheid soos wat mense dit ervaar: "Literature is, in a sense, a record of the human experience thus far, and it reassures us that whatever trials we find ourselves facing, they are known, and named. Many others have experienced what we are experiencing — and the world of human beings itself can be viewed as a 'therapeutic community' to which each of us, however unique, automatically belongs".

2.8 Oorhoofse samevatting

Hierdie verhandeling handel oor die skep van werklikheidsbeeld en dus ook oor die skep van identiteit in die roman *Dieper water*. Die doel van hierdie hoofstuk is om begrippe te verduidelik wat in die volgende hoofstuk, wat die hele skryfproses van die genoemde roman behels, gebruik gaan word. In hoofstuk 3 word die volledige, werklike skryfproses van die genoemde roman behandel.

Hoofstuk 3

Die skryfproses van die roman *Dieper water*

In hierdie hoofstuk word gepoog om die skryfproses van die roman, Dieper water so eksak moontlik te behandel. Die skryfproses, alhoewel dit sterk op skryfteoretiese beginsels steun, is egter nie 'n eksakte wetenskap nie en ek het hier gepoog om die skeppingsproses van die spesifieke roman, Dieper water, uit te beeld. Ander skrywers mag moontlik heel anders te werk gaan.

3.1 Inleiding

3.1.1 *'n Opsomming van die roman Dieper water*

'n Opsomming van die roman *Dieper water* is nodig om die weergawe van die skryfproses wat hieronder bespreek word, beter te volg. Hier volg nou 'n kort opsomming van die roman. Slegs die belangrikste hoofpunte word kortliks aangedui aangesien die roman 'n lywige familiesage is. Die roman speel af vanaf die Anglo-Boereoorlog tot net voor die koms van die nuwe millennium.

Rachel en Hektor Froneman is tegelyk eggenote, vriende en bitter vyande. Hulle is die mense van die plaas, Diepwater, suid van Harrismith. Hulle het saam grootgeword — Hektor op die buurplaas, Kransvlei, en Rachel op Diepwater. Hierdie twee karakters is sielsgenote en net so onlosmaaklik aan mekaar verbonde as aan die plaas, Diepwater. Dit is 'n plek van geskiedenis, maar ook van trauma. Rachel veral, beleef groot trauma tydens haar kindertyd toe sy uitvind dat haar boetie, 'n baba wat haar pa by Ada, die huishulp, het, in die familiekerkhof begrawe word sonder dat hy 'n grafsteen kry om die plek te merk. Sy dra hierdie geheim met haar saam vir baie jare lank.

Veranderende tye, van voor die Tweede Wêreldoorlog tot anderkant apartheid, golf deur die land, en die politiek dryf 'n wig tussen Rachel en Hektor in. Hul vervreemding duur dekades lank, dekades waarin hy wel op Diepwater kom om met die boerdery te help, maar nooit sy voet in die huis sit nie.

In hierdie tyd begin Rachel skryf. Eers jeugboeke waarmee sy groot sukses smaak, maar daarna, om klaarheid vir haarself te kry, skryf sy haar outobiografie. Sy gee die outobiografie die titel *Diepwater*. In hierdie outobiografie *Diepwater,* voeg sy haar ouma Ragie se briewe uit die Anglo-Boereoorlog in, sodat dit haar eie verhaal meer diepte en warmte kan gee. Hierdie briewe van haar ouma, rig en lei Rachel se begrip van die liefde en die huwelik. Maar met die skryf van die outobiografie, begin sy besef dat sy ver afgewyk het van hierdie ideaal. Dit is vir haar bitter swaar, want sy raak verward en sy ontdek dat geen mens vir altyd met 'n traumatiese geheim kan saamleef nie, dat die waarheid homself later uitdra buitetoe.

Wanneer Rachel en Hektor se vervreemde kleindogter, die jong predikant Nadia Froneman, uit die bloute opdaag, breek 'n nuwe era vir hulle aan. Saam met die nuwe demokrasie, moet hulle baie nuwe dinge aanvaar. Nadia is ook verward, want sy het maar onlangs eers van Rachel en Hektor se bestaan bewus geword, omdat haar ma die geskiedenis van haar herkoms van haar weerhou het. Dog, nou keer haar koms stelselmatig alles wat 'n gegewe op Diepwater geword het, op sy kop.

Dieper water is 'n familiesage oor die aard van liefde en vertroue en die weerloosheid van die mens as die tydgees oor hom spoel. Die roman is in 2007 deur Human & Rousseau Uitgewers Beperk uitgegee, en beslaan 509 bladsye.

3.1.2 *'n Inleidende besinning*

Die aanteken van die skryfproses van *Dieper water* word nou so sistematies moontlik gedoen na aanleiding van die definisies van begrippe wat in Hoofstuk 2 bespreek is. Alhoewel ek dit kompleks vind om hierdie proses neer te pen, is dit wel moontlik wanneer gepoog word om dit akademies en teoreties te benader, om sodoende so eksak moontlik die proses uit te stip.

Om enige skryfproses aan te teken is moeilik omdat geen aspek van die proses geheel en al geïsoleer kan word nie. Dit is noodsaaklik om in ag te neem dat "geen enkele aspek van 'n verhaal ooit werklik op sigself, in isolasie, bespreek kán word nie" (Brink, 1989:47). Die hele skryfproses met al sy fases is ook só geïntegreerd, dat ek dit moeilik vind om die skep en voorstelling van karakters, ruimte, handeling, tyd, asook die verskillende skryffases, spesifiek apart te boekstaaf omdat dit kwalik tydens die skryfproses geskei kan word.

Elke roman waarmee enige skrywer erns gemaak het, het "'n komplekse psigiese ritme" (Aucamp, 1986:12). Aucamp (1986:12) stel dit ook so: "Iets wat so ontglippend soos die lewe self is, laat hom nie sommer sistematiseer nie". Enige skrywer het probleme met die objektiewe verwoording van sy eie skryfproses, omdat dit so deel is van sy grein. Daar is egter gepoog om die skeppingselemente karakter, ruimte, tyd en plot afsonderlik te bespreek om sodoende hul effek op die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*, vas te stel. Die verskillende skryffases in hierdie roman is onvermydelik ook geïntegreerd omdat heelwat redigering ook tydens die skryf van die roman gedoen is. Daar is ook gepoog om dié skryffases van die genoemde roman apart te verduidelik.

Daar word gepoog om die skryfproses van die roman *Dieper water,* teoreties te hanteer as 'n proses van vyf fases, maar dit blyk sonder twyfel uit die praktyk dat die proses van skryf geensins 'n blote chronologiese opeenvolging van fases is nie. Dit is egter wel 'n voortdurende afwisselende en selfs geïntegreerde toepassing daarvan. Smuts (1992:76) noem die basiese prosesse van die skryfproses beplanning, teksgenerering en revisie; en sê dat hierdie prosesse geïntegreerd is. Daarby "bepaal en beperk elke woord van die groeiende teks die moontlikhede wat kan volg" (Smuts, 1992:76).

Daar word verder getrag om die skryfproses vas te vang binne die raamwerk van die hantering van die skeppingselemente in die roman *Dieper water.*

Sodoende kan 'n blik op daardie aspek van die skryfproses gegee word, waar die wisselwerking tussen die skrywer en die skeppingselemente as't ware die teks tot stand bring, want "(d)ie skryfkuns wil die kreatiewe teks *skep*" (Du Plessis, 2000:143).

Hier volg nou 'n bespreking van die vyf fases waardeur die roman *Dieper water* tot stand gebring is. Soos reeds genoem, het hierdie fases nie chronologies op mekaar gevolg nie maar het tot 'n groot mate geïntegreerd plaasgevind. Die geïntegreerdheid van die fases kan wel teoreties ontleed word. In dié hoofstuk word dus gepoog om "die vertelproses waardeur die teks ontstaan, en tegelyk die proses waardeur 'n storie in die teks vertel word" (Brink, 1989:10), te verduidelik.

Die skryffases word ten opsigte van die skeppingselemente toegepas om die skryfproses te illustreer. Spesifieke aandag word aan karakter, plot, ruimte en tyd en die wisselwerking daartussen, gegee. Hier volg dan die uiteensetting van die skryfproses van die roman, *Dieper Water*.

3.2 Die stimulusfase

Dit is nie altyd moontlik om die presiese idee of stimulus wat die begin of kiem van 'n roman is, agterna vas te pen nie. Die skryfproses is so 'n ontdekkingsreis dat die hele bedrywigheid tydens al die fases daarvan dalk stof oor die stimulus kan laat lê, want soos genoem, "writing is discovery" (Spark, 1999:23.)

Die stimulus kan later tydens die skryffase heeltemal verdoesel word deur die verhaal self en ook deur die artistieke ordening van die skeppingselemente. Dit is so dat dit wat aanvanklik die sneller was, wat die skrywer aan die dink gesit het, heeltemal verswelg kan word deur nuwer en helderder idees wat posvat. "(A) trigger can be buried in a story or so transformed that no one, save the author, could ever guess at a story's source" (Spark, 1999:23).

Ek wil by bogenoemde byvoeg dat dit selfs vir die skrywer moontlik is om te vergeet waar die stimulus sy oorsprong gehad het, omdat daar bloot te veel denkprosesse aan die gang gesit word na die oorspronklike idee posgevat het. Hierdie wisselwerking van idees wat op die oorspronklike stimulus volg, kan die stimulus suksesvol smoor en tog kan dit wat daaruit voortspruit 'n roman voortbring. Sommige skrywers, soos De Vries (2002) skryf skynbaar sonder moeite wanneer die stimulus ontkiem uit iets wat hy byvoorbeeld gehoor of gesien het.

Dit was wel in die geval van die roman *Dieper water* nié so dat die stimulus verdring is in die daaropvolgende denkprosesse nie. Ek onthou goed dat ek begin dink het oor my generasie se plek in die geskiedenis. Hiermee word bedoel die generasie wat tydens of net na die Tweede Wêreldoorlog gebore is. Ek glo ook nie dat ek die enigste persoon is wat baie hieroor wonder nie. Van der Merwe (1999) sê die volgende in sy bespreking oor twee boeke wat oor die Anglo-Boereoorlog verskyn het: "'n Stimulus vir hierdie historiese belangstelling is kennelik die feit dat Afrikaners in meer as een sin aan die einde van 'n tydperk gekom het: die einde van 'n eeu, die einde van 'n millennium, en die einde van die era van apartheid."

Dit het my opgeval dat ons generasie, wat midde in die Tweede Wêreldoorlog gebore is, moontlik die generasie is wat die vinnigste ontwikkeling in die geskiedenis op die gebied van die tegnologie en die wetenskap meegemaak het. Hierdie generasie is gebore nog voordat plastiek sy verskyning in Suid-Afrika gemaak het, en het die ontdekking van penisillien, die landing op die maan, die ontdekking van DNA, ensovoorts, meegemaak. Hierdie generasie het onder andere die nagevolge van die Tweede Wêreldoorlog, die effek van die Koue Oorlog, die val van die Berlynse Muur, die instelling én afskaffing van apartheid, en die suksesse en mislukkings van integrasie en 'n nuwe demokrasie beleef. Hierdie idee van 'n generasie wat aan soveel verandering onderworpe was en is, het die roman gegenereer. 'n Mens kan wel wonder of

hierdie generasie saam met die wetenskap en tegnologie; psigies, polities en sosiaal ontwikkel het, en of hulle gestagneer het. Op politieke gebied het die Afrikaner die keuse gehad om òf by die tyd toe apartheid gebotvier het, stil te staan, òf in die gees van die nuwe bedeling aan te beweeg. Die Afrikaner van die genoemde generasie (en die meeste van die karakters in die roman *Dieper water* is Afrikaners), het deur verskillende vorme van werklikheidsbeeld beweeg.

Die roman *Dieper water* speel af vanaf die Anglo-Boereoorlog tot en met die laat negentigerjare. "Daar is egter 'n kardinale verskil tussen die twee tye. Honderd jaar gelede is die Britse Ryk deur Afrikaners in die beskuldigdebank geplaas; vandag staan die Afrikaner self in die beskuldigdebank" (Van der Merwe, 1999). Dis hierdie skuldgevoelens en verlies aan identiteit wat ook in die genoemde roman aangeraak is.

Die vraag of my generasie as't ware kon byhou met die veranderende en nou geheel veranderde werklikheid om ons, het my denke gestimuleer sodat ek algaande 'n verhaal uitgedink het. Eers net vaagweg en sonder spesifieke karakters. Later het figure bygekom waaruit karakters en nog later hoof-karakters gekristalliseer het. Hierdie vroeë beginfase was egter nog heel ongeorden en verkleef aan 'n blote idee. Na my mening het die stimulus eers behoorlik ontwikkel nadat "die outobiografiese ingesteldheid" (Aucamp, 2000:4), soos teenwoordig by party skrywers, na sovele male vantevore, by my as skrywer posgevat het. Hierdie ingesteldheid put uit "persoonlike ervarings en persoonlike herinnerings" (Aucamp, 2000:4).

Visuele herinnerings uit my kindertyd en ook van my jeug, het 'n groot deel uitgemaak van die stimulus se onderbou. Om 'n voorbeeld te noem: My pa, 'n predikant, het op sy ernstige manier en in sy donker pak die huis binnegekom en aangekondig dat daar nou 'n nuwe ding op die mark is en hulle noem dit plastiek. Dit was die begin van die totale wonder van iets wat kan val en nie sommer kan breek nie. Die verwondering op sy gesig sal my altyd bybly.

Sedertdien het ek talle sulke oomblikke beleef wat vir my generasie as verwonderingsoomblikke kan deurgaan. Die blitssnelle en geweldige ontwikkeling van die wetenskap en die tegnologie, onder andere op die gebied van medikasie met die koms van antibiotika en meer onlangs sonarondersoeke. Die eerste satelliete wat saans met 'n verkyker of sommer met die blote oog in die hemelruim waargeneem is, was 'n bron van opwinding. In die sestigerjare was daar die verbysterende foto's van 'n mens wie se hart oorgeplant is, asook die onvergeetlike radio-uitsending van die landing op die maan.

Tydens my kleintyd en my jeug, asook dwarsdeur my volwasse lewe, was ek bevoorreg om uitgerekte plaasbesoeke aan familie wat in die Oos-Vrystaat woonagtig was en steeds is, te geniet. Hierdie besoeke het onvergeetlike ervarings in herinnering vasgelê. Klein diertjies wat gebore word en die dwingende eise wat oesseisoene aan boere en hul werkers stel, sal my altyd bybly. Ek het op die plaas geleer om fyn waar te neem. Aucamp (2000:7) stel dit so: "Werf- en veldgebeurtenisse bring jou van jongs af 'n kyk-dissipline by". Hierdie besoeke en later ook my eie verblyf in die landskap van die Oos-Vrystaat op Bethlehem, het my "'n sintuig vir beelde en metafore" (Aucamp, 2000:7) laat ontwikkel. Dit het hierdie stimulus vir die roman *Dieper water* aangehelp, want tydens die beplanningsfase het ek die verhaal in hierdie landskap (Harrismith en omgewing) geplaas (kyk 3.3.1 en 3.3.2).

Daar was ook mense wat ek leer ken het en wie se name ek verkieslik nie in hierdie studie wil noem nie, maar wat 'n "eksistensiële kwaliteit in hulle (het) wat dramatiseringsmoontlikhede bied" (Aucamp, 2000:11). Hierdie mense wat ek in daardie streek leer ken het, het ongetwyfeld bygedra tot die stimulus vir die roman *Dieper water*, want van hulle het werklik met die eise van die tyd saambeweeg, en self op intellektuele en persoonlike gebied ontwikkel terwyl ander verstar het.

Vóórdat enige werklike skryfwerk kon plaasvind, was dit absoluut noodsaaklik dat ek 'n kopruimte of gedagteplek betree waar daar tussen my en die beplande verhaal 'n intense wisselwerking kon plaasvind. Dit het ek oor 'n onbepaalbare tydperk gedoen. Dit geld waarskynlik vir alle skrywers. Dis werklik nie moontlik om te bepaal hoe lank so 'n wisselwerking duur nie, want dis die vae grens tussen die oorspronklike stimulus en die opvolg van die stimulus. Dis daar waar skrywers hul karakters vlugtig ontmoet en hulle meet en pas om te sien of hulle in hul ruimte sal inpas.

Eben Venter (2006:1) noem hierdie deel van die stimulus "die fase/toestand voor die génesis, d.w.s. die dinamiek van die skrywershand voordat die openingsparagraaf in die lewe geroep word". Die openingsparagraaf is baie belangrik omdat ander elemente van die roman ook hierin opgesluit kan lê (2006:1). Dis onder andere hierdie skeppingselemente wat tydens hierdie aanvangsfase goed deurdink moet word voordat die eerste woord geskryf word. Veral as daar, soos in die roman *Dieper water*, karakters in drie periodes (die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en die laaste dekade van die twintigste eeu) geplaas is, moes daar intensiewe dinkwerk vooraf gedoen word, selfs voordat die beplanningsfase ingetree het. Tydens dié aanvangsfase word daar natuurlik ook baie aandag gee aan tema, inhoud, beweegrede, ensovoorts, maar vir die doel van hierdie studie word daar baie op die skeppingselemente klem gelê omdat die skeppingselemente grootliks deel het aan die vorming van werklikheidsbeeld.

Hierdie vooraf-denkfase, wat soos genoem, myns insiens 'n laaste fase van die stimulusfase sowel as die beginfase van die beplanningsfase is, behels die raamwerk of konstruksie wat die skryf van 'n roman voorafgaan. In die vooraf-denkfase het die drie verskillende werklikheidsbeelde sowel as drie verskillende verhaallyne in die genoemde roman ter sprake gekom (kyk 1.2.2.3). Ek het tydens die stimulusfase al besef dat hierdie roman, *Dieper water*, oor minstens drie periodes behoort af te speel en dat daar verkieslik drie

verskillende verhaallyne moet wees (kyk 3.1.2.5). Alhoewel dit debatteerbaar is of hierdie nie reeds die beplanningsfase kon wees nie, is dit hoe ek die stimulusfase van die roman *Dieper water* ervaar het.

Ek het tydens hierdie vooraf-denkfase ook toenemend besef dat daar in die genoemde roman sprake sal wees van 'n soeke na identiteit, beide van die hoofkarakter en sommige van die newekarakters, asook van verskillende samelewings gedurende die drie tydperke. Daar sou dus sprake wees van 'n soektog na beide individuele en kollektiewe identiteit. Hierdie soeke na identiteit sou saamhang met die uitbeelding van vorme van werklikheidsbeeld soos vergestalt in die verskillende periodes.

Die verhaal in sy geheel sou hopelik afstuur op 'n soeke na sin in die lewe, of dan wat waarheid en werklikheid is. Dit moes ek in die vooraf denkfase besef: "Het verhaal moet een zoektocht inhouden naar een andere/nieuwe betekenis" (Steegman & Visser, 1993:88). Hierdie vooraf-denkfase plaas ek hier as deel van die stimulusfase omdat daar nog geen werklike beplanning plaasgevind het nie. Dit stimulus was as't ware besig om 'n metamorfose te ondergaan.

Ek het tydens die stimulusfase begin besef dat daar 'n sterk storie sou moes wees, of dan drie redelike sterk stories juis om hierdie sin waarna die karakters soek, te vergestalt. "Sonder 'n storie het jy nie 'n storie nie" (Du Plessis, 1989:127). Daarom het ek drie heel verskillende intriges uitgedink wat tog later inmekaarsmelt omdat die karakters se werklikheid en hul soeke na sin as't ware deur die verhaal verduidelik word. "Verhalen overbruggen de afstand die er is tussen de objecten uit de werkelijkheid en het subject dat zoekt naar zin. Ze helpen verbanden er tussen te zien en te ervaren" (Steegman & Visser, 1993:89).

Die vooraf-denkfase het dus gaandeweg oorgeloop na die beplanningsfase en daarin asook in die werklike skryffase op die agtergrond gefigureer. Dit gebeur

omdat daar 'n voortdurende heen en weer proses by die skrywer is tussen vooraf dink, beplan, werklik skryf en terugtree om na te dink (Smuts, 1992:75). 'n Belangrike ondersoek wat deur 'n Amerikaanse navorser en 'n Britse opvoedkundige, Janet Emig en James Britton, gedoen is, toon dat skryf geensins 'n lineêre of deurlopende proses is nie en dat dit terugwerkende sowel as vooruitwerkende eienskappe bevat sodat 'n skrywer nie slegs beplan nie maar elke keer opnuut besin oor wat geskryf is en waarheen hy mik (Smuts, 1992:75). Hierdie is prosesse wat selfs in die stimulusfase begin roer.

Hier kan genoem word dat daar aan die einde van die stimulusfase al sprake was dat ek hierdie studie sou aanpak, en ek het, na indringende gesprekke met dr. Franci Greyling en prof. Hans du Plessis, besluit om die verhandeling te skryf oor die skep van verskillende vorme van werklikheidsbeeld in 'n komplekse ontspanningsroman. Ek sou dus deurgaans, deur al die fases, let op die skep van werklikheidsbeeld in *Dieper Water*. Ek sou dit doen deur fyn te let op die skep van identiteit aangesien dit nou saamhang met 'n karakter se beeld van die werklikheid.

Tydens die stimulusfase al, maar veral tydens die beplanningsfase en die werklike skryffase moes ek fyn let op vele veranderings van allerlei aard in die samelewings waaroor daar in die roman *Dieper water* geskryf is. Die rede hiervoor is dat daar gedurende die loop van die vorige eeu veranderings op tegnologiese en wetenskaplike gebied en gevolglik ook op kulturele, politieke en sosiale gebied ontstaan het, wat verbysterend was. Letterlik alles in die mens se leefruimte het verander. "Never before in the history of civilization has there been an environment as rapidly changing as the one we live in today" (Kehoe, 1997:124). Hierdie snelle verandering wat letterlik alles van medisyne tot kommunikasiemiddele tot vervoer omvat het, het 'n hibriede atmosfeer geskep waarin liminale ruimtes oorgesteek is en mense genoop het om aan te pas en ook te verander of te verstar. "Things are changing all the time, and

what is new and revolutionary this week becomes outdated in six months" (Kehoe,1997:124).

Hierdie genoemde aspek van aanhoudende verandering en vernuwing oor 'n tydperk van ongeveer honderd jaar moes ek in gedagte hou, veral tydens die skep van karakters en die beplanning van die ruimte tydens die stimulusfase sowel as al die volgende fases van die skryfproses.

Baie skrywers skryf graag met 'n titel voorop in gedagte. "Your title is your very first offering to your reader" (Rozelle, 2005:79). Ek het ook deur jarelange ondervinding vasgestel dat ek moeilik skryf sonder 'n titel wat vooraf uitgedink word. Toe die idee van hierdie roman tydens die stimulusfase begin ontvou, het ek dadelik aan 'n plaas met die naam Diepwater gedink. Die naam het my bloot geval en aangesien daar 'n (uitgedinkte) spruit met diep poele op die plaas sou wees, het dit soos die gepaste naam vir die plek geklink waar ek 'n storie wat oor 'n lang tydperk strek, kon laat afspeel. Op dié denkbeeldige plaas, Diepwater, as basisruimte, sou daar dan drie verhale in die genoemde periodes afspeel.

Ek het gedink dat die titel, *Dieper water*, moontlik beelde en assosiasies by die leser kan oproep wat hom/haar kan prikkel om die boek te begin lees. Water is so 'n metafoor wat dus uit hierdie konteks kon ontwikkel — "growing out of the context, like something organic" (Bowie, 1985:11). Die titel kon hopelik dus reeds 'n beeld by die leser oproep. "Many titles evoke the primary setting in the reader's mind... or hint at the type of place" (Rozelle, 2005:167). Die titel *Dieper Water* bevat sensoriese beskrywing wat 'n aanspraak op die leser se sintuie mag maak, soos byvoorbeeld Mark Behr se titel van sy boek *Die reuk van appels*, of *Hard rain* deur Barry Eisler asook *Light on snow* deur Anita Shreve. Hierdie tipe titels wat aanspraak maak op die sintuiglike, word deur Rozelle (2005:79) "Titles of Sense and Sensibility" genoem.

Die titel vir hierdie roman was vir my dus byna van meet af aan, *Dieper water*. Nie alleen sou dit dui op die plek Diepwater met sy diep spruit nie, maar die '*Dieper*' in *Dieper water* sou hopelik ook assosiasies wek van simboliese graadverskille in lief en leed. Dit kan ook dui op verskillende tydperke wat dieper die verlede in lê. Ek het gevolglik gedink die titel *Dieper water* sou wel aanduidend wees van die inhoud van die genoemde roman. Die eerste vlak van kommunikasie tussen die skrywer en die leser is dikwels die titel van die werk, waardeur betekenisverwagtinge geskep word. "Die kommunikasieproses in 'n prosateks bestaan uit 'n uiting deur die spreker (skrywer) wat geïnterpreteer word deur 'n hoorder(leser)" (Anker, 2003:125). Ek sou dus hopelik reeds deur die titel iets soos water, wat 'n sintuiglike aanklank het en soms as simbool kan dien, met die leser kon deel.

Samevattend sou daar dan drie verhale (kyk 3.1.2.5) op dié plaas Diepwater as basisruimte, in verskillende periodes afspeel. Elke verhaal kan gesien word as synde bietjie meer kompleks as die ander. Dit hang dus af van die opinie van die leser watter verhaal 'dieper water' het as die ander. Ook die karakters, vernaamlik die hoofkarakter, ondergaan verdieping wat haar byvoorbeeld 'n 'dieper' mens maak. Dit het dus hopelik ook op dié manier 'n simboliese betekenis. Hierdie drie verhaallyne (kyk 3.4.1.3) het ook vir my die titel vir die roman, *Dieper water*, bevestig want dit kan ook as metafoor dien vir die diepte van menslike ervaring en selfs vir vorme van werklikheidsbeeld.

Hier moet ook genoem word dat *Dieper water* so bedink is tydens hierdie fase dat dit ook 'n element van romanse bevat (Kyk 2.4.3). Dit kon nie anders nie want Rachel en Hektor, die twee hoofkarakters, is romanties verbind. Daar is ook ten minste twee ander verhoudingsverhale in die genoemde roman waar liefde ter sprake kom.

3.3 Die beplanningsfase

Tydens die beplanningsfase vind daar ook gelyktydig verskillende prosesse plaas. Hierdie prosesse is egter meer gestruktureerd as dié in die stimulusfase. Soos Smuts (1992:76) dit stel: "Tydens beplanning genereer ek idees en organiseer hulle". Die stimulusfase word tydens die beplanningsfase ook weer gerevalueer.

Ek het die prosesse wat in die beplanningsfase plaasvind hier ook ingedeel in aspekte inherent aan die beplanningsfase, alhoewel hierdie prosesse steeds verweef plaasvind. Die keuse en skep van karakters vind byvoorbeeld tydens hierdie fase plaas (Greyling & Du Plessis, 2000:156), maar ook die navorsing, die lees van toepaslike bronne asook onderhoude met geskikte, uitgesoekte persone indien nodig. Dit is ook tydens hierdie fase waar daar oor die fokalisasie besluit word. Want "die keuse van 'n gesigspuntkarakter is baie belangrik aangesien die leser dié karakter se ervaringe en sieninge meemaak" (Greyling & Du Plessis, 2000:154).

3.3.1 *Navorsing*

Navorsing is inherent deel van skryf. "Reading, like writing is an individual, creative process" (Hoffmann, 2003:14). Wanneer 'n roman geskryf word waarin daar sprake van drie tydperke is, impliseer dit groter verantwoordelikheid van die skrywer om navorsing te doen.

Navorsing is deel van die beplanningsfase sowel as die skryffase omdat daar deurentyd, tydens beide genoemde fases, nuwe vrae opduik wat juisste antwoorde verg. Navorsing skep juis ook telkens nuwe moontlikhede vir onder andere die verhaallyn(e).

Alhoewel die roman *Dieper water* fiksie is, en daarby ontspanningsfiksie, is die vereiste altyd ook dat 'n fiksionele werk geloofwaardig moet wees. Daarom was dit noodsaaklik dat die verhaal deur goeie navorsing gerugsteun word.

"There is always a mixture of fact and invention in writing fiction" (Novakovich: 1998:8). Goeie navorsing kan die skep van vorme van werklikheidsbeeld baie vergemaklik omdat die skrywer dan 'n sekerder en vaster terrein betree en as't ware werktuie het.

Die skep van enige fiksie hou 'n sekere werklikheidsbeeld in, want die "feit bly dat die maak of skryf van fiksionele tekste 'n belangrike en gewilde vorm van kommunikasie is, waarin 'n siening van die werklikheid op konkrete wyse uiteengesit, weergegee en aangebied word" (Du Plooy, 1992b:129). Om seker te maak dat die heersende vorme van werklikheidsbeeld of 'zeitgeist' korrek in die roman weerspieël word, het ek goed gelet op die verskillende tydperke waarin die roman hom afspeel. Dit het ek gedoen deur middel van navorsing soos onderhoude en veral bronontleding.

Voor die werklike skryfwerk egter begin het, was daar dus die genoemde vooraf-besinning oor die raamwerk, die inhoud en die moontlikhede wat so 'n roman wat genoemde drie tydperke omarm, bied. Hierbenewens is gesprekke met die historikus dr. Dioné Prinsloo gevoer wat gepaste literatuur aanbeveel het. Dit het gelei tot navorsing in verband met die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna, asook die negentigerjare van die vorige eeu.

Ek beskik ook oor aantekeninge van ene Isabella Elizabeth Krause, gebore 10 Junie 1894, waaruit ek veel wys geword het omtrent die werklikheidsbeeld en soeke na identiteit tydens die Anglo-Boereoorlog en gedurende die dekade daarna. "Outobiografiese tekste soos dagboeke en lewensverhale is nie slegs ryk bronne vir historici nie, maar ook vir identiteitsondersoek" (Jansen, 2003:36).

Dat krisisse soos oorloë 'n geweldige invloed op identiteit het, het vir my uit die historiese bronne wat ek tydens die beplanningsfase geraadpleeg het, en ook uit hierdie dagboekaantekeninge van mevrou Krause duidelik geword. "In talle

teoretiese studies en gevallestudies oor die soeke na identiteit, die behoud en verlies daarvan op internasionale, nasionale en persoonlike vlak word dramatiese gebeure soos oorlog en migrasie, maar ook veranderinge op persoonliker vlak soos gesinsformasie en werkstatus aangedui as van invloed op 'n individu se gevoel van 'wie jy is'." (Jansen, 2003:36). Ek het tydens die beplanningsfase besef dat hierdie soeke na wie sy is, 'n invloed sou hê op die skep en voorstelling van die persoonlikheid van veral die hoofkarakter, Rachel Froneman. Die ander karakters se skep en voorstelling sou ook hierdie element van soeke na identiteit bevat.

Wat die skep en uitbeelding van die ruimte in die genoemde roman betref, het navorsing voor en tydens die skryffase ook behels dat ek dikwels na Harrismith en omgewing moes reis om my van die atmosfeer te vergewis, asook om met mense soos mevrou Rina Crawley, afgetrede bibliotekaresse op die dorp, te gesels. Verder het ek geput uit vorige besoeke aan holkranse in die omgewing suid van Bethlehem, aangesien ek gaandeweg tydens die beplanningsfase besef het dat dit 'n rol sou speel in die skep van ruimte in die roman, *Dieper water.*

Ek kon ook veel put uit navorsing vir vorige romans van my, soos byvoorbeeld *Ballade vir 'n bruid* (1986) en *Die herfsbelofte* (1985) wat albei deur Human & Rousseau Uitgewers uitgegee is. Beide hierdie romans speel ook tydens die Tweede Wêreldoorlog af. Ek het destyds deeglike onderhoude gevoer met mevrou Hanna de Wet, wat in haar jeug mevrou Kritzinger was, die eggenote van dokter Kritzinger wat tydens die Tweede Wêreldoorlog by Guy's Hospital in Londen gewerk het.

3.3.2 *Leeswerk*

Uitgebreide leeswerk het byvoorbeeld ingesluit Fransjohan Pretorius se *Kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog 1899-1902*, J.D. Kestell se *Met die Boerekommando's,* al vyf dele van Dr. J. Ploeger se *Die lotgevalle van die*

burgerlike bevolking gedurende die Anglo-Boereoorlog, 1899-1902 en T.R.H. Davenport se *South Africa – A modern history*. 'n Opmerking van Davenport het daartoe aanleiding gegee dat die hoofkarakter, Rachel Froneman, se siening oor politiek daarop geskoei is. Hierdie karakter het dus oor die algemeen die siening gehad dat "(t)here are too many lions and foxes in the political world, but not enough people of compassion" (Davenport, 1978:XV). Ek het twee boeke by die dorpsbiblioteek van Harrismith bekom wat oor die geskiedenis van Harrismith geskryf is, asook 'n boek oor die geskiedenis van die NG-Moedergemeente van dié dorp, wat deel van die ruimte van die verhaal is. Hierdie boeke, wat ek met die oog op die skryf van die roman *Dieper water* bestudeer het, is die volgende:

- HAWKINS, E.B.1982. *The story of Harrismith* (1849-1920). Ladysmith:Wescott Printing Co. (Pty.) Ltd.
- STEYTLER, F.A. 1932. *Die Geskiedenis van Harrismith*. Bloemfontein:Nasionale Pers Beperk.
- BASSON, A.P. 1949. *Onder die wolk van genade. Gedenkboek. Ned. Geref. Gemeente Harrismith. 1849 – 1949.* Nasionale Pers Beperk, Bloemfontein.
- Oorspronklike aantekeninge oor die tydperke 1989-1902 en die Tweede Wêreldoorlog deur Isabella Elizabeth Krause gebore 10 Junie, 1894.

Behalwe hierdie genoemde boeke wat op die spesifieke streek gemik is waarin die verhaal van *Dieper water* afspeel, moes ek redelik wyd lees in verband met die sosio-politieke, religieuse en kulturele toestande wat tydens die Anglo-Boereoorlog en die Tweede Wêreldoorlog geheers het.

Uit al hierdie werke het ek baie kosbare stof versamel wat as informasie hopelik goed in die verhaal geïntegreer is.

Daar moet egter weer genoem word dat, alhoewel ek gepoog het om noukeurig navorsing te doen, ek nie te diep op verskillende tydperke ingegaan het nie omdat die navorsingsproses naderhand dreig om die skryfproses en selfs die beplanningsfase te inhibeer. Ek het slegs gekonsentreer op aspekte van die geskiedenis wat nodig was vir die beplande drie verhaallyne van die genoemde roman. Die "broodnodige skrywersinstink" (Matthee,1992:25), sorg gewoonlik dat die skrywer die regte feite bymekaar maak vir 'n beoogde stuk werk, om dit dan te sif totdat dit as't ware vorm kry in sy teks. Dit gebeur eers werklik in die skryffase, maar daar moet solank daaroor besin word in die beplanningsfase.

Die sifting van navorsing wat gedoen is vir die skryf van die roman, moes oordeelkundig gedoen word, omdat te veel inligting die leser kan vervreem en die verhaal kan strem. "Gebruik genoeg detail om dít waaroor jy skryf, geloofwaardig te maak, maar wees versigtig vir óórvolledigheid wat die tempo kan vertraag en die leser se geduld kan beproef. Detail moet funksioneel wees, nie bloot om die teks kunsmatig lyf te gee nie" (Bloemhof, 2007e). Daarom moes ek baie van wat ek tydens die beplanningsfase nagevors het, uitlaat ter wille van die gladde gang van die verhaal.

3.3.3 *Genre – ontspanningsroman; historiese roman; plaasroman*

Ek het tydens die stimulusfase reeds besluit dat die roman *Dieper water* 'n ontspanningsroman sal wees, en het gepoog om dit getrou aan die genre van goeie gewilde prosa te hou. Ek het ook gepoog om stereotipe denkpatrone te vermy, maar om tog baie toeganklik te skryf. Die rede hiervoor is dat ek, reeds oor 'n tydperk van meer as dertig jaar as Helene de Kock bekendheid verwerf het deur 'n lang lys van romans te skrywe wat vir my 'n leeskring in hierdie genre opgebou het. Verskeie redakteurs van onder andere Human & Rousseau en Tafelberg Uitgewers, soos Alida Potgieter en Etienne Bloemhof, het my ook gemaan om nie met hierdie roman, *Dieper water*, té ver buite bekende grense te beweeg nie, aangesien die mark nie daarvoor te vinde sal

wees nie. 'n Skrywer moet per slot van sake in gedagte hou dat die finansiële risiko die uitgewery s'n is (Du Plessis, 1993:50). Ekonomiese redes het dus hier ook 'n rol gespeel.

Ek is ook van mening dat genres nie teen mekaar afgespeel moet word nie. Van der Walt (1989:22) het gesê: "Dit is die norm van beoordeling: hoe getrou is die bepaalde genre, soos populêre prosa, aan sy eie wesensaard, hoe artistiek getrou is dit?" Van der Walt (1989:22) meen ook dat: "(A)lle verhaalkuns, wat ons ook kunsprosa of sommer prosa noem, op een vlak beweeg, op een fondament of bodem berus, en dié is vertelling, storie". Ek het gepoog om die roman *Dieper water* na die beste van my vermoë as goeie gewilde prosa te skryf, wat beteken dat daar aandag geskenk is aan behoorlike in diepte karakterisering, ruimteskepping, ontwikkeling van die plot, dialoog, ensovoorts.

Ek het byvoorbeeld gedurende die beplanningsfase besef dat dialoog 'n groot rol in die roman sou speel want daar sou dialoog uit verskillende eras moes wees. "Dialoog vorm 'n onderdeel van die dramatiese persoonstekening en verhale word vir 'n groot deel uit dialoë saamgestel" (Van der Elst, 1992a:112). Dialoog sou dus 'n groot rol speel in die karakterisering in die genoemde roman. Die karakters uit die Anglo-Boereoorlog, die karakters uit die era van die Tweede Wêreldoorlog en die karakters van die negentigerjare van die vorige eeu, sal die Afrikaanse taal ook verskillend praat. Karakters uit die Anglo-Boereoorlog sou 'n meer formele, gedrae Afrikaans moes besig. Al dié karakters moes 'n Afrikaans besig wat tegelyk formeel en tog baie toeganklik is vir die hedendaagse leser. Ook die karakters uit die Tweede Wêreldoorlog moes effe meer formeel praat as hedendaagse mense en minder Engelse woord tussenin gebruik, indien enige. Die karakters uit die laat negentigerjare kon 'n meer soepel Afrikaans praat.

"Dit is met dialoog waar die skrywersvernuf besonderlik op die proef gestel word" (Van der Elst, 1992a:112). Wat ek dus in gedagte moes hou is dat, watter soort Afrikaans ook al deur die karakters gebesig word, hul dialoog 'n groot deel van die roman sou uitmaak en tydens hierdie dialoog sou die taalgebruik vloeiend moes wees en "gevoelig die verhaal en karakters dra" (Steenberg, E, 1992b:156).

Ek sou egter dwarsdeur dié historiese plaasroman, *Dieper water,* in gedagte moes hou dat dit, alhoewel hopelik goeie gewilde prosa sou word, ook 'n ontspanningsroman moes bly en daarom toeganklik vir 'n groot aantal lesers. Nietemin hoef geen skrywer aan die estetiese in te boet omdat hy/sy toeganklik skryf nie. "Die kommersiële gerigtheid verskraal nie altyd 'n werk tot esteties swak nie en kan aan die leser die geleentheid bied om 'n groter verskeidenheid literatuur te waardeer" (Seyffert, 1992:47). 'n Ontspanningsroman kan soos 'n letterkundige roman "'n eiesoortige ontwikkelingsgang vertoon" (Van Coller, 1990:102) en steeds toeganklik bly en tegelyk vermaak. Dit was my doelwit vir die roman *Dieper water,* ook tydens die beplanningsfase toe ek hieroor moes besluite neem. Juis omdat *Dieper water* 'n historiese plaasroman sou moes wees om drie komplekse tydperke te akkommodeer, moes ek dit reeds tydens die beplanningsfase al ernstiger benader.

Daarby is die roman *Dieper water* inderwaarheid 'n historiese roman. Ek het doelbewus tydens die beplanningsfase (en in die vooraf-denkfase) so besluit. Die rede hiervoor is dat 'n hoofkarakter uit my eie generasie sou impliseer dat die roman oor 'n lang tydperk moes afspeel. Die idee het tydens die stimulusfase begin posvat dat daar dalk van meer as een tydperk sprake moes wees. Dit is belangrik om verskillende tydperke te vergestalt om sodoende die skep van werklikheidsbeeld te vergemaklik want "die verlede (bied) insigte en perspektiewe" (Du Toit, 1989:81) wat in verskillende eras geïnkorporeer kan word. Historiese, sowel as hedendaagse fiksie bied 'n oorsig oor die betrokke vorme van werklikheidsbeeld. "Kommentaar op en soms verset teen die

tydgees kom nie net tot uiting in politieke kommentaar nie..." (Du Toit, 1989:81); daarom is 'n historiese roman myns insiens baie geskik om kommentaar te lewer op verskillende vorme van tydgees of werklikheidsbeeld.

Dit het egter veel geverg om 'n historiese roman te skryf aangesien daar baie nagelees moes word en heelwat onderhoude gevoer moes word. Hierdie onderhoude was byvoorbeeld met persone wat redelik helder herinnerings van veral die Tweede Wêreldoorlog het. Genoemde navorsing het heelwat lig gewerp op die aard van die drie eras wat in die roman vergestalt word. "'n Historiese verhaal vereis deeglike insig in die tydsgewrig waarin gebeure afspeel" (Van der Elst, 1992a:110).

Dieper water was van meet af aan (selfs tydens die stimulusfase) 'n plaasroman (kyk 2.4.5.2), omdat ek die verhaal op die plaas Diepwater sou laat afspeel. Later tydens hierdie beplanningsfase is nog 'n plaas, die aangrensende Kransvlei, bygevoeg alhoewel ek toe al besef het die meeste handeling gaan op die plaas Diepwater plaasvind. Die plaas het vir my as 'n baie geskikte ruimte voorgekom om die verhaal van *Dieper water* te laat afspeel omdat die plaas byna onvervreembaar deel is van die Afrikanerpsige. J.M. Coetzee (soos aangehaal deur van Coller, 2006:97) impliseer dat die Afrikaner deur die plaas "as afgebakende ruimte" (Van Coller, 2006:98), beleef dat hy/sy 'n kleim het op die Afrika-bodem. *Dieper water* is uiteraard, omdat dit 'n ontspanningsroman is, 'n tradisionele plaasroman, waar die ruimte, alhoewel dit uitgebeeld word as taamlik idillies, ook hopelik uitgebeeld word as 'n bedreigde ruimte waar persoonlike veiligheid en sekuriteit ter sprake kom. Ek het tydens die beplanningsfase al besef dat hierdie plaas, Diepwater, realisties aangebied moet word. Dit wil sê, dit moet nie net as 'n Utopia nie, maar ook as 'n distopie in al drie verhaallyne (kyk 3.4.1.3) uitgebeeld word. Tydens die latere skryffase het dit dan ook so gerealiseer dat die plaas as distopie uitgebeeld móés word omdat die makrokosmos die kleiner leefwêreld van die karakters op die plaas, (die mikrokosmos), nadelig beïnvloed het.

3.3.4 *Idees vir karakters en die keuse van 'n fokalisator*

Die beplanningsfase is 'n opwindende fase waartydens die skeppingselemente karakter, ruimte, handeling en tyd goed deurdink moet word. Die beplanningsfase moet met net soveel erns en deurdagtheid benader word as die werklike skryffase. In hierdie fase word die karakters geskep en toegerus vir hul taak in die ruimte waarin hulle sou moes pas. Daar is binne dié fase ook aandag gegee aan wat die karakters sou doen, min of meer hóé hulle dit sou doen en hoe lank die handeling sou duur.

"Tydens die beplanningsfase moet daar eerstens besluit word oor die keuse van karakter; daarna word die karakter gevestig en toegerus vir sy rol" (Greyling & Du Plessis, 2000:156). Die feit dat die roman, *Dieper water* 'n historiese plaasroman is, het ook bepaal dat ek die skep van karakters op 'n bepaalde manier moes benader. "Die wesenskenmerke van 'n verhaalsoort verskaf reeds 'n aanduiding van waar die klem in die verhaal lê en hoe dit die karakter raak" (Greyling & Du Plessis, 2000:152). Die karakters in die roman *Dieper water* moes dus in hul geskiedkundige, sosiaal-politieke, religieuse en kulturele omgewing inpas.

Karakters word op verskillende vlakke opgebou, met ander woorde, dit gebeur só dat 'n karakter "eers omlyn en daarna verfyn word, of anders gestel, eers gevestig en daarna toegerus word" (Greyling & Du Plessis, 2000:157). Die verskillende vlakke waarop 'n karakter tydens die beplanningsfase geskep word, is "kern-, kenmerkende en uitgebreide besonderhede" (Greyling, 1999:132). Volgens Greyling en Du Plessis (2000:157) het die kernbesonderhede te make met fundamentele kenmerke soos ouderdom, beroep, geslag en aard, terwyl kenmerkende besonderhede wat toegeken word, soos onder andere naamgewing, voorkoms, maniërismes, vaardighede en vermoëns karakters van mekaar onderskei. Die uitgebreide besonderhede

laat weer die karakter as individu uitstaan en bou nuanse in die karakterskepping.

Daar is dus planmatig en doelgerig aan spesifieke karakters gedink, want hoe meer 'n skrywer se gedagtes met sy/haar karakters besig is, hoe gouer is daar klaarheid in verband met hulle, want "the more you get to know them, the better you will work with them" (Novakovich, 1998:54). Etienne van Heerden (2005) reken ook "(o)m te skep beteken dat jy psigies met jou karakters beweeg; jy word hulle, jy is elkeen van hulle." Myns insiens moet bogenoemde in beide die beplanningsfase en die skryffase vir die skrywer waar word, anders gaan sy/haar karakters nie oortuig nie.

Ek het tydens die beplanningsfase besef dat daar in hierdie spesifieke roman met sy vele geskepte karakters liefs net een hoofkarakter moet wees om sodoende die eenheid van die komplekse romanstruktuur met sy drie verhaallyne (kyk 3.4.1.3) te behou.

Daar is besluit dat Rachel Froneman die hoofkarakter moet wees. Die kernbesonderheid omtrent haar was dat sy 'n vrou van in die sestig moet wees wat nog jonk van gees is. Sy stel belang in die wêreld om haar en skryf steeds verhale. Sy het lief en sy worstel met hierdie liefde. Sy worstel met wat waarheid is en wat nié. Sy is op soek na 'n verlore identiteit. Dit was 'n komplekse proses om te besluit watter karakter(s) die hooffokalisator(s) sou wees want die keuse van die "juiste hoek" volgens Hennie Aucamp, (soos aangehaal deur Wybenga, 1989: 93) is bepalend vir die sukses van 'n roman. Du Plessis (1993:42) beklemtoon ook die belangrikheid daarvan om vooraf te besluit uit wie se perspektief daar geskryf gaan word, want daaruit vloei die hele toonaard van die roman.

Afgesien van die feit dat daar tydens dié fase besluit is dat Rachel Froneman die hoofkarakter sou wees, moes daar verder besluit word oor wie die

hooffokalisator sou wees. Daar moet dus tydens die beplanningsfase 'n baie belangrike besluit neem word in verband met fokalisasie, want fokalisasie kan deurslaggewend wees in die sukses van 'n verhaal. Die rol van fokalisasie word veelseggend as mens dink in terme van die instel van die fokus van 'n kamera (Van Zyl, 1992:95). Mieke Bal (1978:118) beskou fokalisasie byvoorbeeld as die belangrikste, subtielste en mees indringende manipulasiemiddel. Wium van Zyl (1992:98) meen ook dat fokalisasie 'n magtige middel tot lesersmanipulasie is, asook 'n instrument tot sowel tragiese as humoristiese effekte.

Na versigtige oorweging het ek op 'n enkele hoofkarakter, Rachel Froneman, as hooffokalisator besluit. Ek het ook gedink dat daar hoofsaaklik op interne fokalisasie staatgemaak sou word. Dit wil sê die standpunt waaruit vertel word, is die denke en gevoelens (Venter, 1992b:134) van Rachel Froneman. Die rede waarom ek Rachel as hooffokalisator in gedagte gehad het, is omdat die roman *Dieper water* hoofsaaklik oor Rachel se soeke na identiteit gaan. In die geval van die genoemde roman is daar toe besluit dat dit dwarsdeur die verhaal Rachel se gemoedstemming en haar wroegings sowel as haar vreugdes sou wees wat die toonaard van die roman bepaal.

Omdat dit in die roman *Dieper water* noodsaaklik is dat die leser met Rachel, as hoofkarakter wat vorme van werklikheidsbeeld oordra moet kan identifiseer, is dit ook verkieslik dat sy die hooffokalisator bly, want "(b)enewens die gekose perspektief, beïnvloed die konstantheid daarvan ook identifisering" (Greyling, 2005:115). Juis omdat Rachel as hoofkarakter eintlik die fokuspunt van die hele roman is (al is haar Ouma Ragie die fokalisator in die eerste verhaallyn), was dit gewens om Rachel die hooffokalisator te maak.

Daar is, soos reeds genoem, besluit om Rachel nie net as hoofkarakter te skep nie maar ook om vanuit haar perspektief te skryf. Ek het besluit op "dramatiese karakterbeelding – wat ook as die mees *dinamiese metode* beskou kan word"

(Van der Elst, 1992a:107). Volgens hierdie metode word 'n persoon of karakter se gedagtes en gemoedsgebeure sowel as sy uiterlike optrede en reaksies op gebeurtenisse uitgebeeld (Van der Elst, 1992a:107).

Ek het my voorgestel wat die hoofkarakter, Rachel, se fisiese, geestelike, intellektuele en emosionele aspekte kon wees. "Teken dus vir jou as skrywer die karakter in elke besonderheid, want die papiermens moet in jou hand 'n regte mens word" (Du Plessis, 1993:33). Ek moes my Rachel, as sterk vrou, se smagting na haar manlike gelyke voorstel, want omdat die roman *Dieper water* ook in al drie verhaallyne 'n element van romanse bevat, is dit belangrik om dit in gedagte te hou dat Rachel, (en ook die ander vrouekarakters soos Ouma Ragie en Nadia) hierdie verlange na 'n maat wat vereer kan word, sterk ervaar (Kyk 2.4.3). Snyman (2007:5) meen dat 'n opregte romanse vroue bevat wat sterk is en dan in die romanse self 'n manlike eweknie soek wat dié vroue in hul totaliteit as mens kan bevredig. Daarom moes ek as't ware in Rachel se kop klim, nie net as karakter nie, maar as vrouekarakter. Kennis van die vrou, nie net as vrou nie, maar as volronde méns was hier nodig. Daar is dus op eie intuïsie ook staatgemaak omdat ek self 'n vrou is.

Enige skrywer moet weet dat sy/haar karakters geskiedenisse het wat baie verder terug strek as die oomblik van die storie (Brooks & Warren, 1959:646). Dus moes ek Rachel se geskiedenis van haar geboorte af ken en karaktertrekke aan haar toedig sodat sy as karakter oortuigend kan funksioneer. Rachel se voorkoms, maniërismes en vermoëns, ensovoorts, is dus geheel en al deur my uitgedink. Sy sou aantreklik wees, silwer hare en skraal met blou oë, sy sou 'n skrywer wees, 'n belese mens en redelik intellektueel. Die uitgebreide besonderhede omtrent haar sou haar taamlik ongelukkige verlede en haar passievolle, stormagtige verhouding met haar man wees.

Tydens die beplanningsfase is hoofsaaklik aan drie aspekte aandag gegee naamlik a) wat die herkoms en aard van die karakters is, b) waarheen hul in hul gemoed op pad is, en c) wat hulle gaan doen om daardie gewenste plek in hul lewe te bereik. Hierdie proses van karakterskepping is met al die ander karakters ook gedoen. Daar is kernbesonderhede, kenmerkende besonderhede en uitgebreide besonderhede aan hulle toegeken (Greyling & Du Plessis, 2000: 157).

Daar is nagedink en neergeskryf oor die karakters se voorkoms, hul smake en voorkeure, hul gewoontes, talente en bekwaamhede. So byvoorbeeld, het ek gedink dat Rachel Froneman op die plaas Diepwater moet grootword, daar 'n skok as kind beleef wat haar gaan beïnvloed, sensitief moet wees en skryftalent moet hê.

Tydens die beplanningsfase, het ek soos genoem, reeds begin dink aan die hoofkarakter Rachel Froneman en haar ervaring van verskillende tydperke. Ek het besluit om haar die hooffokalisator te maak juis omdat ek die leser deur haar sieninge en gemoedstemminge hopelik subtiel en indringend sou kon manipuleer.

Bogenoemde het meegebring dat ek deeglik moes besin oor die begrip fokalisasie in die genoemde roman. "Die begrip *fokalisasie* wil verduidelik dat die instansie wat in die epiese teks vertel (die verteller) nie dieselfde hoef te wees as die instansie wat sien nie" (Venter, 1992b:133). Die keuse van die regte fokaliseerder is dus van die uiterste belang in 'n verhaal, want die doel is dat die leser die gebeure moet sien en beleef soos wat die fokaliseerder dit sien en beleef. "Dit is immers nie die verteller wat die register dikteer nie, maar tog die fokalisator" (Du Plessis, 2000:58). In hierdie spesifieke roman, *Dieper water*, sou daar fyn gedink moes word of daar meer as een fokalisator moet wees.

Ek moes tydens hierdie beplanningsfase besluit of Rachel as hoofkarakter wel ook die beste hooffokalisator sou wees. In die beplanningsfase was dit dus "reeds 'n kwessie van inklim in die karakter, lank voor die bestaan van die abstrakte outeur of die verteller" (Du Plessis, 2000:60). Sou ek die hoofkarakter die hooffokalisator maak, sou dit interne fokalisasie moes wees, want vanuit haar gemoedstemminge en gedagtes sou ek baie meer kon wys van die ruimte en ook van die ander karakters.

Watter karakters, en hoeveel van hulle in *Dieper water* sou figureer, het noukeurige nadenke geverg. Uiteraard was dit vir my maklik om op 'n hoofkarakter te besluit aangesien ek tydens die stimulusfase al gedink het dat dié persoon min of meer in die sestig moet wees (een uit my generasie), en verkieslik 'n vrou. Die abstrakte outeur het hier al begin optree, omdat die blote besluit in verband met die fokalisasie al die werk van die abstrakte outeur en die verteller is, want alhoewel ander faktore soos die verhaalelemente ook 'n rol speel, bepaal die outeur en die verteller se samewerking uiteindelik die keuse van 'n fokalisator (Du Plessis, 2000:61). Hier moet ook genoem word dat al "sou mens in die teorie die onderskeid tussen outeur, verteller en fokalisator kon maak, is dit in die skryfproses regtig interafhanklike dinge" (Du Plessis, 2000:60).

Die hoofkarakter Rachel, sou egter nie die hooffokalisator tydens die Anglo-Boereoorlog kon wees nie, omdat sy nie toe geleef het nie en daarom is besluit dié periode deur middel van briewe van haar Ouma Ragie voorgestel sou word. Hierdie briewe sou ook kon dien as deel van Ouma Ragie (die briefskrywer), sowel as Rachel (die leser wat daarop reageer) se karakteriseringsprosesse (Botha,1992b:49). Die enigste kere wat daar dus van Rachel se perspektief afgewyk word, is wanneer sy (en die leser) die briewe van haar grootmoeder, Ragie, lees.

'n Periode waarop ek in die vooraf-fase besluit het, is die Anglo-Boereoorlog en 'n paar jaar daarna. Genoemde periode sou dan aangebied en vergestalt word deur middel van briewe deur Ouma Ragie wat die hoofkarakter se ouma is. Rachel lees dan die briewe en reageer daarop deur interne monoloë en gesprekke met veral haar kleindogter. Haar reaksie op die briewe is belangrik in die roman want sy word daardeur beïnvloed.

Volgens bogenoemde metode waartydens Rachel Ouma Ragie se briewe lees en daarop reageer, word Rachel se "innerlike handeling, te wete gedagtes... en (haar) uiterlike optrede uitgebeeld, byvoorbeeld deur 'n beskrywing van (haar) reaksies op bepaalde gebeurtenisse en (haar) reaksies op persone en ruimtes" (Van der Elst, 1992a:107). Hierdie dramatiese, dinamiese metode van persoonsbeelding sou dan hopelik in dié roman meer lewenskrag en energie aan die verhaal gee (Van Der Elst, 1992a :108).

Ek het tydens die beplanningsfase ook besef dat hierdie spesifieke fokalisasie (Rachel as hooffokaliseerder) dit moontlik maak om die periode tydens en net na die Tweede Wêreldoorlog, en ook die jare daarna uit te lig uit die herinnering van hierdie karakter (Rachel Froneman) en wel in die vorm van 'n boek wat sy skryf. Daar is dus 'n boek (verhaal) binne die roman, *Dieper water.*

Die Postmoderne periode in die laat negentigerjare van die vorige eeu word ook deur Rachel ervaar en dit word ook deur haar perspektief gesien. Sy ervaar dié tydperk as verwarrend en ambivalent, en nes die ander karakters ervaar sy in die negentigerjare van die vorige eeu, dat daar meer vrae as antwoorde is wat betref die tegnologiese, ekonomiese en politieke vooruitgang wat die era kenmerk. "Een ambivalentie, voortkomend uit economische en technologische ontwikkelingen, die velen opschepen met dikwijls moeilijk te beantwoorden vragen, economisch, politiek en ethisch" (Steegman & Visser, 1993:122).

Die skep van Ouma Ragie was ook 'n uitgeklaarde besluit tydens die beplanningsfase en taamlik maklik om te neem aangesien daar besluit is om die periode van die Anglo-Boereoorlog deur middel van haar briewe te weergee. Daar is besluit dat Rachel in besit sou kom van briewe wat deur haar Ouma Ragie geskryf is aan haar man, Nikolaas, wat op die slagveld was. Hierdie briewe sou 'n weerspieëling wees van die werklikheidsbeeld van Ouma Ragie en haar tydgenote. Deur middel van hierdie briewe sou Rachel haarself ook later beter leer ken en begryp.

Ouma Ragie se karakter het egter eers helder na vore getree tydens die werklike skryffase. Alhoewel ek tydens die beplanningsfase allerlei karaktertrekke aan haar toegeken het, byvoorbeeld dat sy intellektueel en dromerig van aard is, het sy eers verlewendig toe ek by die skryf van haar briewe tydens die skryffase gekom het.

Hektor Froneman, Rachel se man, het ten spyte van deeglike vooraf-beplanning tydens die skep van karakters, ook eers werklik gestalte gekry toe Rachel binne die eerste paar paragrawe (tydens die werklike skryffase) aan hom begin dink het. Haar aggressie teenoor hom het hom feitlik dadelik laat verlewendig tot 'n ietwat geslote, dwars persoonlikheid met 'n diep trots en tog 'n fyn begrip vir Rachel as sy vrou – aspekte wat ek nie tydens die beplanningsfase werklik kon bedink nie. Dit het eers vanuit Rachel se fokalisasie tydens die skryffase uitgekristalliseer. Dit was vir my opmerklik dat Hektor tydens die beplanningsfase vir my as skrywer net nie heeltemal voorstelbaar was nie. Tog het hy, waarskynlik as gevolg van die dinamiek van die werklike skryffase in die skryfproses, helder uit die verf gekom.

Die newekarakters is ook tydens die beplanningsfase geskep. Die funksie van newekarakters is om die leefwêreld van die hoofpersone te bevolk en om deur hul kommentaar op en gesprekke met die hoofkarakters die leser te help om die hoofkarakters beter te leer ken (Botha & Snyman, 1988:6). Die

newekarakters belig as't ware die hoofkarakters uit verskillende hoeke en skep 'n groter verskeidenheid gebeurtenisse waartydens juis dit kan geskied (Botha & Snyman, 1988:6).

Die newekarakters in die roman *Dieper water*, soos die hoofkarakters se vriende en die swart mense wat op die plaas Diepwater arbeidsaam was, het ook eers tydens die skryffase verhelder, al is hulle tydens die beplanningsfase geskep. Veral Maatje, 'n vriendin van Rachel, het eers tydens die werklike skryffase begin verlewendig en Jo-Anne het uit die bloute en ver in die tweede verhaallyn eers verskyn. So het 'n hele paar newekarakters, alhoewel daar vaagweg tydens die beplanningsfase aan hulle gedink is, eers gestalte gekry tydens die skryffase. Selfs al het ek hoe deeglik tydens die beplanningsfase probeer om die karakters as synde voltallig in die genoemde roman, te bedink, het daar steeds karakters bygekom. Die het moontlik gebeur omdat die storielyn daarna gevra het. "As you work on a story, it will suggest characters to you" (Card, 1999:34).

Daar is altyd 'n hiërargie onder die newekarakters want daar is (vir die storie) belangrike en minder belangrike karakters (Du Plessis, 1993:32). Die hiërargie wat betref die newekarakters in die roman *Dieper water,* het eers werklik vorm aangeneem tydens die skryffase, alhoewel dit tot 'n mate tydens die beplanningsfase bedink is.

Tydens die beplanningsfase het ek egter besef dat Hektor en Ouma Ragie asook Nadia, die kleindogter van Rachel Froneman, leiersposisies onder die newekarakters sou beklee en dit het ook so gerealiseer tydens die voorstelling van die newekarakters in die skryffase. Die ander newekarakters soos Maatje, Jo-Anne, Jan Basson, Oupa en Rachel se skoonouers asook die arbeiders op die twee plase Diepwater en Kransvlei, sou egter hul plek eers behoorlik tydens die werklike skryffase vind.

3.3.5 *Idees vir verskillende stories en verhaallyne*

Om die genoemde drie periodes, naamlik die era van die Anglo-Boereoorlog, die tydperk van die Tweede Wêreldoorlog en daarna sowel as die postmodernistiese periode van die negentigerjare te skep, moes ek vanselfsprekend van al die skeppingselemente gebruik maak, naamlik karakterisering, ruimte tyd, handeling en plot. Ek moes hierdie skeppingselemente ook tydens die navorsing in verband met die roman, *Dieper water,* in gedagte hou.

Tydens die dinamiese vooraf-denkfase het ek besluit op drie verhaallyne. Dit is nodig om eers hierdie drie verhaallyne te bespreek voordat ek op die verdere skryfproses uitbrei. In die roman, *Dieper water,* is daar een verhaallyn in die negentigerjare van die vorige eeu en twee verhaallyne in die verre verlede, naamlik een in die Anglo-Boereoorlog en een tydens en na die Tweede Wêreldoorlog. Ek het toe tydens die beplanningsfase finaal besluit dat al drie hierdie verhaallyne die soeke na identiteit sou moes uitbeeld en daardeur ook die werklikheidsbeeld van al die karakters in al drie die verhaallyne sou moes vestig.

Die geskiedenis (verlede) bepaal persoonlike sowel as kollektiewe identiteit. Burger (2003) meen die skrywer Karel Schoeman lê in sy boek, *Die laaste Afrikaanse boek*, "uitdruklik 'n verband tussen geheue, of dan die geskiedenis, en identiteit. Identiteit, persoonlik sowel as kollektief, is dus vir Schoeman ten nouste gemoeid met ons vermoë om te onthou, om die verlede te ken. Individue en groepe se huidige bestaan word grootliks bepaal en gevorm deur herinneringe aan die verlede en deur toekomsverwagtings". Gevolglik het ek gedink dat hierdie drie verhaallyne wat eintlik al drie histories van aard is, ook die karakters se identiteit sou vaslê.

Veral Rachel Froneman, die hoofkarakter in die roman *Dieper water*, skryf uit die herinnering van haar verlede en leef tot 'n groot mate ook uit herinnering.

Hier moet begryp word dat die drie verhale hoegenaamd nie volledig tydens die beplanningsfase uitgedink is nie. Daar is bloot sketsmatig daaraan gedink, sodat my oorspronklike idee (stimulus), meer vorm kon kry en ek as skrywer daaraan vatplek kon kry.

Daar is besluit om die verhale wat hul afspeel tydens die drie periodes wat ter sprake is, naamlik die Anglo-Boereoorlog, die tydperk tydens en na die Tweede Wêreldoorlog asook die Postmodernistiese era van die negentigerjare, apart te skryf. Dit wil sê ek sou die drie verhale chronologies skryf soos wat die eras in die werklikheid op mekaar gevolg het, alhoewel die drie periodes nié chronologies in die roman aangebied word nie, maar wel met mekaar vervleg is.

Die rede vir dié manier van doen, is dat ek van mening is dat die atmosfeer, of dan die aura van die tydperk waaroor geskryf word, beter beheer kan word as die verhaal deurlopend en sonder onderbreking tot op die einde van daardie betrokke era geskryf word. Later kon die drie eras dan op 'n spesifieke, tegniese manier verweef word en as geheel aangebied word. "Wegbeweeg van die chronologiese aanbieding kan verreikende invloed op intrige hê" (Smuts, 1998:95). Dit kan ook verrykend inwerk op die intrige want die sukses van 'n verhaal hang nie af van die chronologiese orde van die narratiewe vertelling nie. Dikwels het 'n meer kreatiewe aanbieding van die gebeure 'n groter en selfs meer blywende effek op die leser. "Dramatic effect, not linear chronology, is the regnant principle in the selection and arrangement of a story's action" (Barth, 1999:130).

3.4 Die Skryffase

Alhoewel die voorafgaande beplanningsfase werklik baie noodsaaklik is, moet dit nie oordoen word nie. Alles kan nie in die kop van die skrywer plaasvind nie. Skryf is ook uiters prakties van aard. Dit vind enige skrywer gou uit wanneer die eintlike skryfwerk tydens die skryffase begin. Hierdie waarneming word

bevestig deur Braine (1974:17) waar hy sê: "You don't think before you write. Writing *is* thinking...". Braine (1974:19) stel dit ook dat as die skryfwerk eers begin, alle ander oorwegings vir eers uit die kop van 'n skrywer verdwyn. Dit was inderdaad ook my ondervinding tydens die skryf van die roman, *Dieper water.*

3.4.1 *Werkswyse*

Daar is selde twee skrywers wat dieselfde te werk gaan tydens die skryffase. "Ek hoef seker nie te sê dat geen twee skrywers eenders skryf nie. Onfeilbare resepte of voorskrifte bestaan dus ook nie." (Weideman, 2000:41). Ek reken ook nie dat my manier van skryf tydens die skep van die teks van *Dieper water*, enigsins uniek is nie. Tog is daar sekerlik dinge wat ek as skrywer doen wat eie is aan my, soos baie ander skrywers se werkswyse eie is aan hulle. My werkswyse tydens die skryffase van die genoemde roman word vervolgens uiteengesit.

Weer eens moet ek beklemtoon dat die voorstelling van skeppingselemente tydens hierdie skryffase absoluut geïntegreer is. Karakter, ruimte, handeling en tyd het gelyktydig begin figureer toe daar met die voorstelling van die karakters en die uitbeelding van handeling, tyd en ruimte begin is. Die skeppingselemente en fases word hier ook net teoreties van mekaar geskei.

3.4.1.1. *Die voorstelling van die hoofkarakters en newekarakters*

Alhoewel daar deeglik aandag gegee is aan die skep van die karakters tydens die beplanningsfase, is daar veel meer uitgebreid en durend aandag aan hulle geskenk tydens hul voorstelling in die skryffase. Die aard van 'n karakter se voorstelling is ook nie eenmalig nie, dit is 'n voortdurende proses van voorstelling tot en met die einde van die roman. "Effective characterization requires careful attention at every stage in the writing of fiction" (Card, 1999:2).

Daar is met groot omsigtigheid begin skryf want groot skrywers soos Etienne van Heerden (1992:68) het al gemaan: "Werk met deernis met daardie karakters wat uiteindelik u wêreld gaan bevolk... As u hulle met 'n vol gemoed benader, met teerheid en begrip, gaan u deur hulle 'n houvas kry op dinge wat andersins nie vir u naam of gesig sou hê nie". Dit is so dat 'n wêreld vir 'n skrywer, (ook vir my) oopgaan wanneer daar met opregte meelewing met karakters gewerk word. Ek het ook oor jare heen (deur skande en skade en verwerping van manuskripte) gevind dat dit noodsaaklik is om deernis vir 'n karakter te hê, want 'n karakter wil net nie begin lééf voordat 'n skrywer empatie met hom/haar het nie. "If you don't care about a character, you can't possibly write an interesting story about him" (Card, 1999:15).

Die voorstelling van Rachel Froneman was oor die algemeen kompleks omdat sy van 'n dertienjarige dogter tot 'n vrou in die sestig verouder. Daarby stel hierdie karakter ook eise as hoofkarakter "op wie ruimte, tyd en gebeure geheel en al afgestem is" (Van der Elst, 1992a:107), met ander woorde Rachel Froneman word voortdurend uitgebeeld. Dit was verwikkeld om nooit van haar gesigspunt af te wyk nie. Daarby moes sy 'n sekere herkenbaarheid hê. "Die belangrike is dat die *leser* die persoon moet kan herken vanuit sý werklikheid – daar moet dus raakpunte wees met die waarskynlike leser se werklikheidsbelewing" (Van der Elst, 1992a:109). Hierdie raakpunte met die werklikheidsbelewing van die waarskynlike leser is in die roman *Dieper water* van belang, omdat dit nie 'n fantasie is nie maar 'n verhaal wat op die werklikheid geskoei is.

Ek het tydens die skryf van die tweede verhaallyn (kyk 3.4.1.3.2) agtergekom dat ek wel baie deernis vir Rachel Froneman het. Ek het simpatie met haar gehad omdat sy 'n insident as dertienjarige beleef het wat haar so getraumatiseer het, dat sy inderwaarheid haar lewe lank daaronder gely het. Dit is heeltemal realisties dat so 'n ervaring in haar prille jeug haar as mens sou knou. "Dié tydperk is gewoonlik in enige kind se lewe een van groot

veranderings – tussen 'n kind en 'n jongmens is daar 'n lang pad van grootword en uitvind wie mens nou eintlik is: die soeke na 'n eie identiteit" (Greyling, 2005a:2).

Rachel is geknou juis in hierdie tydperk toe sy nog na 'n eie identiteit moes soek. Hierdie meelewing deur my was belangrik, aangesien die lesers ook van haar moet hou of ten minste empatie met haar moet hê. "Mense wil omgee vir die mense in die storie..." (Du Plessis, 1993:32). Ek het algaande ook van Hektor, Rachel se eggenoot gehou, weens sy betroubaarheid en lojaliteit, sowel as van haar kleindogter Nadia omdat sy vars en spontaan is. Die karakters het dus verlewendig en na my mening "los en onafhanklik (ge)word" (Van Heerden, 1992:68).

Om Rachel as hooffokalisator te kies, was nie moeilik nie omdat sy die hoofkarakter is en alles uit haar gesigspunt gesien en beleef moes word. Daarop is reeds in die rowwe beplanningsfase besluit. Rachel is dus "nie alleen die hoofpersoon in die roman nie, maar ook die sentrale bewussyn van die vertelling" (Venter, 1992c:454). Die kies van 'n hooffokalisator was dus baie belangrik want dit is "'n fundamentele beginpunt" (Wybenga: 1989:93).

Daar is, soos in Hoofstuk 2 genoem, verskillende vorme van fokalisasie, maar vir die doel van hierdie studie wil ek net weer fokus op interne fokalisasie. Dit geskied wanneer "die standpunt waaruit vertel word die denke en gevoelens van die fokalisator betref" (Venter, 1992b:134). Dit is dus met Rachel die geval. Alles word vanuit haar perspektief vertel en die leser weet ook wat sy voel en dink. Die leser beweeg dus hopelik saam met haar deur haar hele geskiedenis en ook haar belewing van haar ouma se briewe. Sy is inderdaad, en hopelik dan, "the lens through which the reader sees the story" (Card, 1999:2).

Verder is hierdie interne fokalisasie ook belangrik omdat Rachel die plaas Diepwater en die omgewing so intiem beleef en daardeur kan "ruimte nooit

losgemaak word van fokalisasie of die vertelinstansie nie: dit gaan primêr om die verhouding tussen die ruimte en diegene... wat in 'n bepaalde verhoudinge tot daardie ruimte staan" (Du Plooy, 1992a:103).

In 'n poging om die moeilike gebruik van perspektief te vergemaklik het ek besluit om net een fokalisator te hê. Dit sou makliker wees om dwarsdeur die roman met sy drie verhaallyne by hierdie instellingshoek te hou. "Ten opsigte van perspektief moet die verhaal binne die uitgekalkte strepe van sy eie baan bly" (Wybenga, 1889:93). Daarom het ek besluit om liefs die fokalisasie enkelvoudig te hou. "Waar slegs een karakter-fokaliseerder deur 'n werk heen gebruik word, is die fokalisasie enkelvoudig" (Venter, 1992b:134).

Nog 'n rede waarom ek slegs een karakter-fokaliseerder gekies het, is dat die roman reeds fragmentaries van aard is omdat die drie tydperke so vervleg is, daarom is dit noodsaaklik om een persoon se gesigspunt te gebruik om 'n sekere toeganklikheid eie aan die ontspanningsroman te behou.

In die roman *Dieper water* word slegs tot 'n mate afgewyk van die hooffokalisator se gesigspunt wanneer haar Ouma Ragie se briewe deur haar gelees word. Ouma Ragie is wel in die briewe uit die Anglo-Boereoorlog die hooffokalisator, maar dan is dit weer eens Rachel wat as hoofkarakter en hooffokalisator op hierdie briewe reageer.

Die hoofkarakter (Rachel Froneman) se Ouma Ragie, is soos genoem, gebruik om deur middel van briewe die leser bekend te stel aan die tydperk tydens die Anglo-Boereoorlog en net daarna. "A story can be told through letters or journals" (Wellek & Warren, 1973:221). Ouma Ragie het dus in die roman te voorskyn getree vanuit die briewe wat sy aan haar eggenoot, Nikolaas, op kommando geskryf het. Hierdie briewe is natuurlik in die eerste persoon geskryf en dit bring Ouma Ragie as't ware nader aan Rachel, asook aan die leser, want alhoewel haar briewe nie aan Rachel of die leser gerig is nie, maar

aan haar man Nikolaas, is daar 'n element van vertroulikheid en selfs behaagsug in. "Vertroulikheid en koketterie word deur Altman as die twee basiese stylsoorte in briefwisseling beskryf" (in Botha, 1992b:49). Dit is dan hopelik bogenoemde aspekte in Ouma Ragie se briewe waarmee Rachel dan identifiseer en hopelik ook so die leser. Hierdie briewe doen dan hopelik in die roman *Dieper water* wat Altman (in Botha, 1992:49) van 'n briefroman verwag, naamlik dat dit lei tot selfontdekking en openbaring wat belangrik is in die karakteriseringsproses.

Soos genoem, is Ouma Ragie se belewenis van die tydperk rondom die Anglo-Boereoorlog tekenend van haar streng Calvinistiese uitkyk op die lewe. Die Calvinis, soos wat die algemene persepsie dit weergee, is iemand wat van huis uit alle ander denkstrome bevraagteken en met sy eie vergelyk. Dit kom in haar briewe na vore. (Tot 'n mate is Rachel se lewensiening ook so en daar tree gou afstand in tussen haar en die breë siening soos deur die gemeenskap onderhou.)

Nadia, die jong proponent en Rachel Froneman se kleindogter, word in die roman tydens die skryffase 'n uitgesproke persoon wat die lewe impulsief en miskien oordadig geesdriftig aanpak, pleks van die voorstelling wat ek aanvanklik gehad het dat sy stil en bedaard moet wees.

Om hierdie jong, vroulike predikant, Nadia, te vergestalt, het ek my na vroulike predikante met wie ek goed bekend is, gewend.

Ds. Elsje Büchner, gewese lid van die Moderatuur van die NG-Kerk, kon tydens vele gesprekke nuttige insigte bied in die problematiek van vrouwees in die kerk. Proponent Wanda Marais het ook dikwels met my gesels oor die problematiek van die vrou in die kerk. Nietemin is die Nadia-karakter nie geskoei op enige kenmerke van Büchner of Marais nie, maar is ook 'n produk van die skrywer se verbeelding, met slegs hier en daar 'n siening wat

oorgeneem is. Nadia het ontplooi as 'n 'bedaarde' feminis en het as sulks 'n "onafhanklike, teoreties uitdagende en sosiaal vernuwende benadering" (De Jong, 1992:125).

Hektor Froneman, Rachel se eggenoot, is tydens die beplanningsfase geskep as iemand wat wel ter tale is en sterk akademies sou wees. Tydens die praktiese skryffase het Hektor egter as karakter anders begin optree. Hy was wel goed om sy woord te doen, maar was disleksies en dit het hom in die lewe akademies gekortwiek. Die feit dat hy nie kon lees nie het 'n effek gehad op sy hele lewe. Hy was egter wel, soos wat ek my dit voorgestel het, 'n man van sy woord en iemand op wie gereken kon word. Hy het 'n ander karaktertrek ook ontwikkel, en wel as iemand wat nes Rachel, baie trots is en nie maklik vergewe nie.

Hektor het tydens die skryffase ontvou as 'n tipiese buitestanderfiguur. Volgens (Bisschoff, 1992e:50) is 'n buitestander dikwels 'n sensitiewe figuur wat probleme ondervind om in die lewe self aan te pas, en is ook nie juis kommunikatief nie. 'n Buitestander is ook nie heeltemal uit eie keuse 'n buitestander nie (Bisschoff, 1992e:50). Hektor Froneman word in die roman *Dieper water* toenemend 'n hipersensitiewe, hardkoppige eenkant figuur weens sy disleksie wat hom sosiaal uitgesluit laat voel.

Die vooraf-karakterskepping tydens die beplanningsfase, van veral dié hoofkarakters, was telkens tydelik van aard; want die karakters het verlewendig en 'n eiesinnigheid verkry namate die verhaal gevorder het. Dit is so deur my ervaar dat die karakters hulself word. Sodra die skryfproses vorder, kom karaktertrekke na vore wat nie aanvanklik tydens die beplanningsfase bedink en geskep is nie. 'n Skrywer is selde voorbereid op die 'verlewendiging' van sy/haar karakters, want dit verg herbeplanning en ander benaderings ten opsigte van die teks. "All writers are faced with complex management

decisions during the act of writing..." (Tomlinson, 1986:432). Dit gebeur vir seker veral wanneer karakters 'hulself' begin word.

Hier kan net ook genoem word dat hierdie verlewendiging van karakters deur sommige skrywers gesien word as 'n tweegesprek met die self. Die 'self' synde die skrywer. "The self makes, the other self evaluates. The two selves collaborate..." (Murray, soos aangehaal deur Tomlinson, 1986:433). Ek is geneig om met Murray saam te stem. So tussen die 'selwe' se konflik en dialoog deur, ontstaan daar hopelik die uiteindelik volronde karakter. Hierdie worsteling om 'n volronde karakter te skep wat verlewendig maar tog beheerbaar bly, kan moontlik ook beskryf word as 'n konflik tussen die "outeur-verteller-fokalisator" (Du Plessis, 2000:60), want al sou 'n mens teoreties 'n onderskeid tussen outeur, verteller en fokalisator maak, is dit in die skryfproses heel interafhanklike dinge (Du Plessis, 2000: 60).

'n Roman word natuurlik nie net bevolk deur hoofkarakters nie, en die suksesvolle voorstelling van newekarakters kan ook baie bydra tot die suksesvolle voorstelling van die hoofkarakters. "Die kontrastering deur middel van newekarakters kan byvoorbeeld help om 'n bepaalde persoonsbeeld te voed" (Van der Elst, 1992a:108-109). Rachel se broosheid, sowel as haar beslistheid en trots; kon deeglik deur die newekarakters belig word. Haar leeslus en haar liefde vir woorde kon ook met die hulp van veral haar oupa en haar vriendinne uitgelig word.

Die newekarakters in *Dieper water* was ook onontbeerlik in die skep van vorme van werklikheidsbeeld. Trouens, in die roman *Dieper water* is hul bydrae om juis dit te doen, onmisbaar. Newekarakters in die genoemde roman moes dus 'n definitiewe funksie hê. Veral die karakters Mieta en Pulani wat as huishulpe funksioneer, behoort hopelik by te dra tot die skep van vorme van werklikheidsbeeld gedurende die verskillende eras, aangesien mense oor die algemeen verskillend teenoor swart mense opgetree het in die eras wat in die roman vervat word.

Die newekarakters het, soos genoem, ook hul oorsprong in die beplanningsfase gehad, maar het meermale eers werklik duidelik te voorskyn getree wanneer die intrige daarom gevra het. Hier is Rachel se vriendin Maatje 'n voorbeeld. Sy is die antitese van Rachel – ietwat onderduims, afhanklik van goedkeuring en nie te trots om alles na te jaag wat sy begeer nie. Hopelik het die "kontraswerking as beeldingsmiddel" (Van der Elst, 1992a:109) hier geslaag. Die ander newekarakters soos Rachel se oupa, haar pa en ma en suster, Lita, asook vriendinne soos Jo-Anne en ook die huishulpe Mieta en Pulani, het almal hopelik ook bygedra tot die verheldering van die hoofkarakter en haar eggenoot, Hektor Froneman, en hul stormagtige huweliksverhouding. Veral Rachel se oupa, is spesifiek geskep en voorgestel as klankbord vir Rachel se diepste gevoelens.

Die huishulp, Pulani veral, het uit die verf gekom as 'n individu, nie as 'n ouwêreldse swart vrou wat nie gewaag het om haar sê te sê nie. Sy spreek haar werkgewer (Rachel) op haar voornaam aan omdat hulle as kinders saam op die plaas Diepwater, grootgeword het. Dit is op sigself nie vreemd om so 'n swart karakter vir 'n Afrikaanse roman te skep nie. "Die politieke woelinge vanaf die sestigerjare, asook die sosiaal-ekonomiese situasie van die land het duidelike veranderinge aangebring aan die beeld van die swart karakter in Afrikaanse romans en verhale tot op dié datum. Die vroeëre beeld van die interessante etniese mens, wat gewortel is in 'n stamtradisie het vinnig begin vervaag. Hy het plek gemaak vir individue in eie reg" (Sema *et al.*, 2004:25).

Mieta is egter nog 'n karakter wat aanvanklik as gevolg van haar kleur effe op die agtergrond beweeg, soos wat dit kultureel deur blankes in die jare voor die sestigerjare ervaar is. Nietemin het ek gepoog om hierdie twee karakters minlik te maak. "Bou simpatie in die leser vir 'n goeie karakter" (Steenberg D.H., 1992a:149). Op sigself is deernisvolle hantering van karakters ook belangrik, aangesien dit moontlik dieselfde emosie by lesers kan wek en dit is noodsaaklik vir die skep van 'n goed geskrewe verhaal, selfs al is hierdie

genoemde karakters, soos ook die twee broers Van der Merwe wat die plaas Diepwater help bestuur, eintlik minder belangrike karakters.

Alhoewel die newekarakters soos die egpaar Rachel en Hektor se vriende, die swart werkers en die genoemde twee broers wat die plaas help bestuur, newekarakters is, moes ook hulle 'n belangrike funksie vertolk naamlik om hulself in die leser se geheue te vestig. "Daar is 'n hiërargie van onvergeetlikheid eenvoudig omdat daar belangrike en minder belangrike karakters is; hoofkarakters en newekarakters" (Du Plessis, 1993:31). Ek het veral gepoog om die karakter van Rachel se oupa 'n vormingsfiguur in haar lewe te maak, sodat hy daardeur moontlik onvergeetlik vir die leser kan word. Hy was haar primêre opvoeder — hy en die ouer huishulp, Mieta. Pulani, Mieta se dogter, was Rachel se speelmaat wat baie kinderavonture gedeel het en haar later ook help dra het deur moeilike tye.

Rachel Froneman, die hoofkarakter, se ouers was vasgevang in hul eie web van bedrog en intrige en belangeloosheid, daarom was hulle nie so betrokke by haar soos wat hulle moes wees nie. Veral Malie, Rachel se ma, is tydens die beplanningsfase geskep en toe ook in die skryffase voorgestel as 'n half-afwesige figuur in haar lewe. Iemand wat ver drome droom en die praktyk van die lewe vergeet, omdat dit nie in haar lewensdroom inpas nie. Tot 'n groot mate bly sy ook 'n buitestander figuur. Bisschoff, (1992e:50) bestempel onder andere 'n buitestander figuur as geslote, romanties en onprakties. In die roman *Dieper water* is Malie so 'n tipe buitestander. Juis hierdie tipe buitestanderskap, (Malie se geslotenheid en onpraktiese dromerigheid asook haar afwesigheid, letterlik en figuurlik), skep die teelaarde vir wat later met dié karakter se man en haar dogter in die verhaal gebeur. Sy het dus ook 'n definitiewe funksie.

So ook het Jo-Anne en Maatje, Rachel se vriendinne, definitiewe funksies. Hulle bring die jaloesie wat in Rachel skuil na vore, veral Maatje is die katalisator wat Rachel in wese laat oorhel na absolute wantroue in die huwelik en ook in die lewe self.

Rachel se jarelange vriendin, Maatje, is belangrik in beide die verhaallyn van die Tweede Wêreldoorlog, asook in die derde verhaallyn van die negentiger-jare van die vorige eeu. Sy het as karakter redelik onverwags opgeduik tydens die skryf van die tweede verhaallyn en uiteindelik vir 'n paar wendings in beide die tweede en derde verhaallyne gesorg. "When it comes to storytelling, invention is the mother of astonishment, delight and truth" (Card, 1999:46). Tydens die beplanningsfase het ek geweet daar behoort iewers in die roman so 'n karakter te wees, maar soos genoem, het sy eers later lyf gekry en uiteindelik met harde hande aan Rachel se swak plekke gevat om sodoende belangrike elemente in die verhaal te laat uitkristalliseer.

Sodoende hoop ek dat die newekarakters tog 'n plek in die geheue van die leser sal kry weens die feit dat hulle onmisbaar is in die verhaal. Dit was vir my uiters belangrik om hierdie newekarakters suksesvol in die roman te vergestalt, want die "belangrikste is seker dat elke persoon, ook dié wat 'n newerol vervul, 'n funksie moet vervul; 'n bydrae moet lewer tot die tekening van die hoofpersoon, deel van sy ruimte moet vorm en ook deur parallelle én kontraste dus iets van hom moet meedeel" (Van der Elst, 1992a:112).

Toe die werklike skryffase begin, het die voorgestelde raamwerk van die verhaal waarop tydens die beplanningsfase besluit is, tot 'n groot mate verval en dit namate die karakters verlewendig het. Laasgenoemde het slegs gebeur toe die praktiese skryfwerk aan die roman begin is. "...(D)an sal die karakters hul eie loop neem; dan sal hulle mettertyd hulself begin word" (Du Plessis, 1993:34).

Ek het dus die eerste hoofstukke, briewe en dele van die roman vele male herskryf totdat die karakters helderder na vore getree het. Daar is gevind dat, alhoewel voorkennis van karakters noodsaaklik is, die helderheid omtrent hul wese slegs kom wanneer daar prakties geskryf en herskryf word. Ek weet ook uit ondervinding oor baie jare dat dié beginsel die beste werk: "... the more you

get to know them, the better you will work with them" (Novakovich, 1995:54). Ook die skrywer Engela van Rooyen (1992:164) sê: "... karakterisering kóm nooit reg nie; jy wérk dit reg".

Tydens die voorstelling van al die karakters in die genoemde roman, het die temas van die roman tydens die skryffase ontvou as liefde en vertroue en ook as die fyn skeidslyn tussen vertroue en wantroue in 'n huwelik. Hierdie temas word hopelik hoofsaaklik en duidelik deur die hoofkarakter, Rachel Froneman, geformuleer. 'n Dieperliggende tema is ook 'n soeke na identiteit, wat hoofsaaklik bepaal is deur vorme van werklikheidsbeeld. Hierdie vorming van die werklikheidsbeeld tydens die voorstelling van karakters, asook die uitbeelding van die ruimte en die handeling en tyd, word in Hoofstuk 4 volledig bespreek.

Die uitbeelding van identiteit en werklikheidsbeeld het gou deel van die skryffase geword, want wanneer daar met karakters binne 'n ruimte en tyd gewerk word, vind daar noodwendig 'n vergestalting van identiteit en werklikheidsbeeld plaas. Dit wat die karakters doen en sê en ervaar, beeld hul werklikheid uit en bevestig hul identiteit. Die verskillende tydperke wat in die roman *Dieper water* vergestalt is, met hul oorloë en onstuimigheid en onsekerheid, het wat die karakters betref op sigself gesorg vir 'n verlies aan identiteit en 'n skerp besef van werklikheidsbeeld. Navorsing in verband met die drie tydperke het my gehelp om hierdie vorme van werklikheidsbeeld, soos deur die karakters ervaar, te vergestalt. Geskepte, uitgedinkte situasies binne die feitelikheid van die tydperke het gehelp in die proses van "blootlegging van algemene menslike waarhede, toepaslik op verskillende tye en plekke; die verbinding van die Anglo-Boereoorlog met die era van apartheid; en die soeke na die wese van goed en kwaad" (Van der Merwe, 1999).

Veral die hoofkarakter, en tot 'n mate haar eggenoot, Hektor Froneman en haar kleindogter Nadia Froneman, soek na hul individuele identiteit sowel as hul kollektiewe identiteit wat deur verskeie vorme van werklikheidsbeeld

geknou is. Verder is daar onder ál die karakters 'n soeke na hul kollektiewe identiteit, veral as Afrikaners. Dit is egter hoofsaaklik Rachel Froneman, die hoofkarakter, se identiteit en die soeke daarna, wat hier ter sprake is.

3.4.1.2 *Die voorstelling van ruimte*

Ruimteskepping is van die allergrootste belang in 'n roman. Dit moet nie net geïntegreerd wees in die verhaal nie, dit moet ook funksioneel wees. "The location and time frame of your story is more than just a stage for your characters to tromp around on. In some cases, the setting becomes a character in itself" (Rozelle, 2005:2). Die drie verhaallyne van die roman *Dieper water* het daarby genoodsaak dat ek 'n ruimte kies wat dié ywige storie sou kon dra. "Your fiction has to have a setting rich enough to match the story you intend to tell" (Rozelle, 2005: 2).

Die landelike ruimte waar die roman *Dieper water* hom in sy geheel afspeel, moes ook noukeurig deur my uitgebeeld word aangesien die karakters in die roman intens op hul ruimte reageer. "Ruimtebelewing kry jy wanneer 'n personasie op die ruimte reageer en hom openbaar deur sy reaksie daarop" (Smuts, 1998:53). Dit was dus van werklike belang om die ruimte in die roman *Dieper water* so waarheidsgetrou en helder aan te bied as moontlik. "As much effort must be expended in making the places in your novel real as in making the people real" (Braine, 1974:29).

Die blote beskrywing of uitbeelding van 'n plek is nie genoeg nie. Dis ook nie genoeg om dit net realisties uit te beeld nie. "Description of setting is not to be judged simply in terms of realistic accuracy; it is to be judged in terms of what it accomplishes for a story" (Brooks & Warren, 1959:648). Ook Venter (1992c:455) meen "(r)uimte is 'n volledig kommunikatiewe epiese kategorie wat op die vlak van die storie, die verhaal en die diskoers beduidend meewerk om die kommunikasie en die vorm van die werk te bepaal".

Daarom het ek gevoel dat 'n (uitgedinkte) plaas gesetel in 'n werklike vallei suidwes van Harrismith my uitgedinkte karakters die beste sou pas en hul innerlike sou kon help ontbloot. 'n Goedgeskrewe roman moet ook van so 'n aard wees dat dit die ruimte waarin dit afspeel as't ware transendeer. Dit beteken dat die karakters wat in die ruimte geplaas word aan daardie ruimte die kleur van die lewe moet gee. Die ruimte behoort ook weer kleur en 'n skynsel van die werklikheid aan die karakters te verleen. Daarom is dit so noodsaaklik dat 'n skrywer die ruimte waar hy/sy 'n verhaal plaas, grondig leer ken en helder uitbeeld. "'n Grondige bewussyn van plek aan die kant van die skrywer is egter nie net 'n voorwaarde nie, dit is ook 'n werktuig in die hand van die skrywer" (Du Plooy, 1992a:101).

Ek sou dus 'n groot fout gemaak het indien ek veral vooraf nie gedetailleerde aandag geskenk het aan die hoofsaaklik landelike ruimte waarin die verhaal afspeel nie. Wat dus altyd in 'n roman nodig is, is "a setting that has been meticulously crafted" (Rozelle, 2005:1). Dit was gevolglik ook vir my nodig om die Oos-Vrystaat herhaalde male te besoek, by name die dorp en omgewing van Harrismith. Sodoende kon ek sensories te werk gaan deur die plaas Diepwater ('n verbeelde plek) juis in sy (werklike) omgewing te plaas. Ek kon uitbeeld wat ek gesien, gehoor, geruik en oor nagelees het.

Weens die feit dat ek die Oos-Vrystaat buitendien goed ken omdat ek sedert my kinderjare dikwels daar gekom het ook jare lank daar gewoon het (1983-1991), kon ek die uitbeelding van dié spesifieke ruimte hopelik helder doen, want daar moes ook op die leser(s) se sintuie aanspraak gemaak word. Lesers moet hopelik die Oos-Vrystaat met sy grasvelde en sandsteenkranse, sy ooptes en berge, kan sien en ruik en voel. "When they can relate to the tangible nature of things and places and characters, then you, the writer have taken a giant step toward bringing them fully on board" (Rozelle, 2005:77).

Daar is dus noukeurig aandag geskenk daaraan om die basisruimte van die roman *Dieper water* so sintuiglik moontlik uit te beeld byvoorbeeld deur middel van die wind wat oor 'n ryp graanland waai en herinner aan warmgebakte hout, die gisgeur van die droogoond en die sonore gebrom van die trekkermotore wat dit aan die gang hou, ensovoorts. Daar is ook gebruik gemaak van die uitbeelding van die ryke verskeidenheid voëls wat in die streek voorkom, asook die stormagtigheid van die donderweer en die sjampanje-somers waarvan dikwels in die Oos-Vrystaat gepraat word. Kos figureer ook as belangrik daardie streek en daar word baie en redelik kleurryk oor kos gepraat in die genoemde roman. Hopelik reageer die leser dan ook met al sy sintuie op die werk (De Kock, 1992:119).

3.4.1.3 *Die uitvoering van die plot*

Die skryffase het wat die storielyn betref, in drie dele plaasgevind. Ek het dit reeds, soos genoem, in die stimulusfase bedink dat daar drie verhaallyne moet wees, maar dis eers tydens die beplanningsfase dat ek besef het dat ek hierdie drie verhaallyne, wat deel uitmaak van die plot van die roman *Dieper water*, apart wou skryf. Ek het ook besef dat die komplekse plot daarom vra, omdat dit nie maklik as 'n naatlose eenheid aangebied sou kon word, indien ek die gebeure bloot chronologies sou aanbied nie. Daarby sou dit moontlik vervelig kon wees indien die drie periodes in die teks chronologies op mekaar volg. "Occasionally, a story works best when the information is scrambled, or given out of sequence" (Chang, 1999:143).

Toe ek reeds tydens die beplanningsfase en selfs moontlik vroeër besef het dat daar sprake van drie verhaallyne in drie verskillende periodes van tyd in die genoemde roman sou wees, het ek feitlik tegelykertyd besef dat die chronologie ter wille van interessantheid en boeiendheid, versteur sou moes word. "Once the story time has been established, it is the writer's choice to linger, recall or move forward" (Chang, 1999:137).

Hierdie skryftegniek in verband met die hantering van gebeure is dus so beplan, omdat dit myns insiens beter is om die drie periodes se verhaallyne apart te skryf, om dit later op 'n spesifieke skryftegniese manier saam te voeg. Hierdie metode verskaf hopelik groter soepelheid aan die genoemde roman as geheel. "Manipulating sequence can greatly increase a writer's range, her flexibility and her authority" (Chang, 1999:136). 'n Interessante manipulering van gebeure kan die spanningslyn ook versterk en 'n roman boeiender maak. "A complex story may move back and forth in time, creating a spellbinding pattern" (Chang, 1999:136).

Hierdie tegniek om die drie verhaallyne in die roman *Dieper water,* apart te skryf en dan te heg, is nie soseer ter wille van 'n moontlike nuutjie op skryftegniese gebied gedoen nie. Dit is trouens so gedoen om des te beter die vorme van werklikheidsbeeld tydens die verskillende eras vas te vang, aangesien 'n skrywer juis tyd gebruik om karakters uit te beeld. Karakter en tyd kan buitendien nie geskei word nie (Keuris, 1992a:545).

Tyd is die element waarmee die skrywer speel. "Time is a fiction writer's medium" (Chang, 1999:146). Die handeling van die karakters veronderstel dat 'n tydsverloop plaasvind (Keuris, 1992a:545). Hoe 'n skrywer gebeure aanbied, is baie belangrik aangesien die manier waarop dit gedoen word, onder andere karaktervoorstelling en die voorstelling van identiteit kan beïnvloed. "At the heart of sequencing lies what is one of the writer's most important tasks: to show the passing of time and its effects on the lives of humans, on society, and the world" (Chang, 1999:146).

'n Sorgvuldig-beplande struktuur is dus deels tydens die beplanningsfase en veral algaande tydens die skryffase self, vir die roman *Dieper water* uitgedink. "You've got to do some careful calculations to arrive at a blueprint that makes possible mystery and beauty" (Gerard, 1999:151). Hierdie struktuur sou dan hopelik die verlangde effek bewerkstellig naamlik 'n sterk spanningslyn en

boeikrag. Daar het dus 'n verrassingselement aanwesig gebly (Van der Elst, 1992b:136) in die genoemde roman, omdat die periodieke onderbreking van die drie verhaallyne daarvoor gesorg het.

Hierdie beplande struktuur het egter ook tydens die skryffase van vorm verander omdat daar idees, karakters en onbeplande handeling opgeduik het. Nietemin het hierdie struktuur gesorg vir die belangrike hantering van 'n hopelik sterk spanningslyn omdat sekere inligting weerhou is om die leser te prikkel terwyl ander inligting op die regte tyd hopelik deurgegee is. "Suspense is made up of curiosity and delay" (Gerard, 1999:154).

Ek het ook tydens die skryf van die eerste verhaallyn (die briewe uit die Anglo-Boereoorlog), besef dat die aanbieding van die drie verhaallyne van mekaar sal moet verskil juis om die drie eras waarin dit afspeel, beter te vergestalt. Vorme van werklikheidsbeeld of wêreldbeskouing het baie verskil en daarom moes die manier wat ek gebruik om die inhoude te vergestalt ook verskil. Die manier van uitdrukking in die prosa kan net so 'n belangrike rol speel in die aanspraak wat op die aandag van die leser gemaak word as wat die inhoud dit hopelik sal doen (Du Plessis, 1992c:493).

Die struktuur van die roman *Dieper water,* het aan die einde van die skryffase toe die roman al voltooi was, heel anders daar uitgesien as die skryfstruktuur wat tydens die skryffase gevolg is. Met ander woorde, die metode van skryf wat gevolg is tydens die skryffase, verskil hemelsbreed van die uiteindelike vorm van die genoemde roman. Die werklike skryfproses is as volg gedoen: Die eerste verhaallyn wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, is eerste geskryf. Daarna het ek die verhaallyn wat tydens die Tweede Wêreldoorlog afspeel geskryf, terwyl ek die briewe van Ouma Ragie uit die Anglo-Boereoorlog daarin plaas as deel van die tweede verhaallyn. Die derde verhaallyn wat in die laat negentigerjare van die vorige eeu afspeel, is geskryf terwyl die eerste en tweede verhaallyne in gedagte gehou is, omdat hierdie

twee verhaallyne in die derde verhaallyn al skrywende ingepas moes word. Ná die eerste twee verhaallyne/verhale geskryf is, is dit gekombineer en vervleg met die derde verhaallyn.

Hierdie tegniek om die drie verhaallyne te vervleg sal op sigself nie boei nie, want 'n leser "lees agter 'n boeiende of spannende verhaal aan" (Van der Elst, 1992b:138). Daarom het elke verhaallyn 'n element van konflik bevat wat hopelik eers laat in die roman opgelos word. Tog het die vervlegting van die verhaallyne myns insiens gesorg vir "die onderbreking van 'n belangrike handelingsoomblik" (Van der Elst, 1992b:139), wat moontlik die leser se aandag sal hou.

Juis om die dramatiese effek van die plot te verhoog, wou ek graag ook tydens die skryf van *Dieper water* die chronologie van die gebeure meer kreatief aanbied. Dit wil sê, die komplikasies wat deur die konflik veroorsaak word, word ook meer kreatief aangebied. Hier loop 'n skrywer egter die gevaar om kunsmatig effek in die plot in te bou. Daarom moes ek tydens die skryfproses gedurig daarop let dat gebeure natuurlik uit mekaar vloei. Die chronologie moes nie maar net ter wille van blote effek deurmekaargekrap word nie. Die vervlegting van verhaallyne moes 'n "incremental perturbation" (Barth, 1999:132) veroorsaak, wat nietemin perfek verklaar kon word, asook natuurlik en esteties bevredigend moes wees. "In the most efficiently plotted stories, these perturbations follow not only upon one another but from one another, each paving the way for the next" (Barth, 1999:132).

Dit is ook belangrik om te noem dat dit my tydens die skryffase opgeval het dat die genoemde roman in sy geheel neig om 'n saga te word. 'n Saga is 'n Oud-Yslandse prosaverhaal wat gewoonlik oor familiegeskiedenisse gehandel het, maar tans word die term ook gebruik in verband met 'n roman wat die lewe van 'n familie oor verskillende geslagte uitbeeld (Roos, 1992b:99). Die roman *Dieper water* handel uiteindelik oor die familiegeskiedenis van die Fronemans

en die Rouxs van die plase Kransvlei en Diepwater en toon dus kenmerke van die saga. Daar is in die genoemde roman van drie geslagte se geskiedenis sprake.

3.4.1.3.1 *Die skryf van die eerste verhaallyn*

Alhoewel die genoemde vooraf-beplanningsfase nodig is, het ek ook deur ervaring geleer, dat dit nie te lank uitgerek moet word nie aangesien die roman, die verhaal self, slegs uitkristalliseer wanneer daar werklik geskryf en herskryf word. Die het dan ook tydens die werklike skryffase van die roman, *Dieper water*, gebeur. Die genoemde roman, is vele male herskryf. Veral die dele waar die verskillende verhaallyne geheg word, is oor en oor geskryf totdat dit hopelik glad geheg het. Dié gladde integrering van die drie periodes het dit genoodsaak, wat belangrik is in enige roman ter wille van die digtheid en afgerondheid van die prosa. Soos wat John Braine dit stel: "The narrative will have an organic unity, it won't be a bundle of loosely linked episodes (1974:23).

Die redelik ingewikkelde verhaalstruktuur van die roman *Dieper water*, waar hede en verlede op mekaar inspeel, maak die verhaal meer kompleks (kyk 3.4.1.3). Ek wil stilstaan by die skryf van die drie verhaallyne wat die plot vorm, alhoewel hierdie proses geheel en al geïntegreer is met die voorstelling van die karakters, die skep van die ruimte en tyd in die roman *Dieper water*.

Bogenoemde plan om die drie verhale apart te skryf, het inderdaad goed gewerk want daar was nie onderbrekings in die skryf van die briewe van Ouma Ragie (die hoofkarakter se ouma) se briewe nie. Ek kon my dus goed indink in die wel en wee van hierdie karakter, wat tydens die Anglo-Boereoorlog in 'n spelonk in die Oos-Vrystaat geskuil het, want ek ken daardie deel goed en het self dikwels so 'n spelonk op die plaas van mnr. Septimus de Klerk in die Slabberts distrik, besoek. Dit was ook 'n feit dat vroue en kinders tydens die Anglo-Boereoorlog veral in die Oos-Vrystaat in spelonke en klowe geskuil het.

(Pretorius, 1991:332). Daar in die spelonk op die plaas Diepwater het hierdie karakter, Ouma Ragie, die oorlog beleef en ten spyte van haar redelik veilige skuilplek, het die oorlog en die dood haar tog bereik.

Ouma Ragie se verhaal is kortliks dat sy lang briewe aan haar man, Nikolaas, wat op kommando is, skryf. Sy doen dit vanuit die grot waarheen sy en twee swart plaashulpe gevlug het. Sy is, vir die tyd waarin sy geleef het, 'n geleerde vrou wat haar geleerdheid by Meester van der Bijl gekry het. Hy was die meester van die plaasskool en het voor die Anglo-Boereoorlog by hulle aan huis ingewoon. Hy het haar onder andere geleer om Hebreeus te lees uit die Biblia Hebraica. Omdat sy romanties van aard is, haal sy dan in haar briewe stukke in Hebreeus uit Hooglied aan. Sy beskou dit as haar en Nikolaas se geheime taal want hy het voor die oorlog teologie gestudeer. Hierdie Hebreeuse verse uit Hooglied word later vir haar kleindogter, Rachel, 'n groot inspirasie. Daar is egter veel meer wat met Ouma Ragie tydens die oorlog gebeur. Dit word alles in haar briewe verwoord.

Ek kon my hopelik goed indink in die gedagtewêreld van Ouma Ragie, aangesien daar heelwat literatuur beskikbaar is omtrent die algemene werklikheidsbeeld van daardie tyd. Dit is onder andere bekend dat die Afrikaanse vrou van die tyd rondom die Anglo-Boereoorlog 'n taamlike ondergeskikte rol vervul het. "Het algemene idee over negentiende eeuwse Nederlands-Afrikaanse vrouwen is dat ze slechts een geringe rol speelden in het openbare leven, en zich om weinig meer dan hun gezin druk maakten" (Jansen, 2003).

Dit was dus vir my duidelik dat Ouma Ragie as teenstrydige figuur sou optree omdat sy haar stem wou laat hoor, al is dit dan nou net in 'n brief aan haar man wat op kommando was. Verder het sy wel net so hard soos die ander Boerevroue gewerk om 'n bestaan te maak. "In tegenstelling tot de Engels sprekende vrouwen waren de Boerenvrouwen blijkbaar gewend aan een

geïsoleerd, doch vrij zelfstandig en gevaarlijk leven waarin ze hard moesten werken, vaak zij aan zij met de mannen" (Jansen, 2003).

In die eerste verhaallyn in die roman *Dieper water*, skryf Ouma Ragie, soos genoem, briewe aan haar man, Nikolaas, waarin sy haar wedervaringe en gemoedstoestande weergee. Hierdie briewe het haar as karakter vergestalt en haar identiteit hopelik goed uitgebeeld. Dié eerste verhaallyn bestaan dus geheel en al uit briewe wat Ouma Ragie spontaan aan haar man gerig het. Haar persoonlikheid sowel as haar innerlike en uiterlike ervarings het uiting gevind in hierdie briewe. "Die brief (Lat. *breve scriptum*: kort geskrif) was oorspronklik 'n geskrewe mededeling wat van private of amptelike aard was. Dit het 'n tiperende styl gehad wat van welsprekendheid getuig het." (Bisschoff, 1992b:48). Hierdie briefstyl het hom dus by uitstek geleen vir die eerste verhaallyn van die roman *Dieper water.* Die geskepte karakter van Ouma Ragie kon gevolglik tydens die skryffase hopelik goed voorgestel word in hierdie briewe.

Hierdie eerste verhaallyn kon maklik as 'n selfstandige roman bestaan en neig daarom na die briefroman. "'n Briefroman is 'n roman wat geheel of gedeeltelik uit briewe bestaan" (Botha, 1992b:49). In 'n roman kan daar ook op struktuur-tegniese basis onderskei word tussen dagboekroman, briefromans, ensovoorts (Roos, 1992b:98), daarom kan hierdie briewe van Ouma Ragie op grond hiervan beskou word as 'n roman heel op sy eie. Die kuns was om hierdie briefroman naatloos te verweef met die ander twee verhaallyne in die roman *Dieper water*, sodat die drie verhaallyne saam 'n hegte, digverweefde roman vorm en inderdaad aan die vereiste van 'n roman beantwoord, naamlik dat 'n roman "'n lang verhaal in prosavorm (is) waarin die avonture of innerlike belewenisse van karakters aan die individuele leser vertel word" (Roos, 1992b:98).

Daar is in al hierdie briewe van Ouma Ragie sprake van die destydse werklikheidsbeeld in verband met die politiek asook die algemene houding ten opsigte van die religie. Ouma Ragie se siening van die godsdiens is hierop geskoei. Sy het deurentyd 'n gesindheid van absolute verootmoediging voor God. "In die Calvinistiese tradisie is lyding vir die Christen ook 'n bewys van God se guns, aangesien daar van die Christen verwag word om sy kruis in navolging van Christus te dra" (Pretorius, 1991:369).

Hierdie karakter, Ouma Ragie, kom egter plek-plek in opstand teen die heersende politieke klimaat van oorlog. Sy kon haar soms moeilik vereenselwig met haar lot tydens die Anglo-Boereoorlog, omdat sy in opstand was teen die besluitnemers, teenstrydig met die algemene gees van onderwerping aan 'n hoër gesag soos dit deur Kestell (1999:311) verwoord is: "Ek het steeds gevoel dat, solank my regering dit uithou, dit nie vir my was om te vra hoekom of waarom nie". Ook het die burgers ten spyte van intense verlange na geliefdes meestal God se hand in hul lot gesien. In 1899 skryf ene J.P. Bredell (aangehaal deur Pretorius, 2001:55) aan sy vriendin: "Onse liewe Heer weet wat die beste vir sy volk is en ons is tevrede". Ouma Ragie was egter wat lewensuitkyk en optrede betref, nie geheel en al deel van dié werklikheidsbeeld van haar tyd nie.

Ek het gepoog om hierdie karakter ietwat rebels te teken, alhoewel sy diep godsdienstig was. Sy was ook nie gelykvormig aan die beeld wat die samelewing van destyds gehad het oor die rol van die vrou nie. Sy was nie onderdanig van aard nie en was baie belese. Die somber Victoriaanse kleredrag het haar ook nie geval nie. Haar frustrasie met haar situasie kom tot uiting in haar briewe wat sy aan haar man, Nikolaas, wat op kommando is, geskryf het. Jansen (2003) skryf dat die onaktiewe waarnemersposisie van die meeste vroue gedurende die Anglo-Boereoorlog veral gekenmerk is deur onmag en frustrasie.

Dis belangrik om te noem dat Rachel se karakter in die tweede verhaallyn op dié briewe van die eerste verhaallyn reageer. "Die lees van briewe, kritiek op gelese briewe, herlees en dekodering van gelese briewe is deel van die geskiedenis van die *briefroman*; dit lei tot openbaring en self-ontdekking, wat weer belangrike momente in die karakteriseringsproses word" (Botha, 1992b:49).

Dié briewe van Ouma Ragie wat die eerste verhaallyn vorm, word egter deur Rachel Froneman in haar boek ingewerk. Dus is hierdie verhaallyn van Ouma Ragie, deel van die verhaallyn van Rachel se boek – met ander woorde die tweede verhaallyn wat afspeel tydens en na die Tweede Wêreldoorlog, waarin sy haar lewensverhaal in haar boek verwoord.

3.4.1.3.2 *Die skryf van die tweede verhaallyn*

Nadat die Ouma Ragie-briewe voltooi is, het ek die tydperk tydens en na die Tweede Wêreldoorlog gepak en die verhaal wat daaruit voortvloei, klaar geskryf. Dit is aangebied as 'n onklaar manuskrip wat die hoofkarakter, Rachel, oor haar eie lewe skryf. Dit word dan haar outobiografie waaroor sy kort-kort, (onder andere deur die loop van die derde verhaallyn ook) besin. As skrywer besin sy oor die skryfproses self ook. Soos genoem, inkorporeer sy dan haar ouma se briewe (die eerste verhaallyn) in haar boek.

Hierdie binne-roman kan beskou word as 'n soort raamvertelling of binne-vertelling. 'n Raamvertelling "is 'n epiese konvensie waarvolgens die verhalende geheel opgebou word deur die samespel van een of meer (soms selfstandige) 'binne'-vertelling(s)/portret(te) en 'n 'omramende' vertelling, op so 'n wyse dat die vertelsituasie van die raam die binne-vertelling(s), wat in tyd en ruimte onderskei is van die raam, oproep." (Johl, 1992b:414). Hierdie tweede verhaallyn, met die eerste daarin geïnkorporeer, kan dan beskou word as 'n geraamde enkelvertelling. In hierdie geraamde enkelvertelling tree 'n verteller

op wat dan hierdie manuskrip benut om outentisiteit te verleen aan 'n verhaal wat hy aan die hand daaraan gaan vertel (Johl, 1992b:414). Die derde verhaallyn wat in die postmoderne tyd afspeel kan beskou word as die raam self.

In hierdie lig gesien, kan Ouma Ragie se briewe (die eerste verhaallyn) ook moontlik gekategoriseer word as 'n raamvertelling binne die tweede verhaallyn. Dit word dan hopelik 'n verhaal binne 'n verhaal binne 'n verhaal, wat die oorspronklike bedoeling was. Dit is juis so gedoen om vorme van werklikheidsbeeld wat deur die skeppingselemente hopelik daargestel word, effektief met mekaar te kontrasteer.

Alhoewel die roman *Dieper water* nie in hoofstukke ingedeel is nie, is hierdie manuskrip of raamvertelling wat deur die hoofkarakter geskryf is, wel in hoofstukke ingedeel. Dit is gedoen ook met die oogmerk dat die leser bewus moet wees van die skryfproses van so 'n roman. Die leser lees as't ware saam met Rachel as skrywer, wat besig is om haar roman te redigeer en om oor die inhoud daarvan te besin. Die briewe wat deur Ouma Ragie geskryf is, word dan in hierdie boek (manuskrip) ingevoeg as geïntegreerde deel van die inhoud.

Hierdie boek binne die boek, of dan manuskrip, het die titel *'Diepwater'*. Rachel Froneman word in hierdie boek of raamvertelling, *'Diepwater'*, oor 'n tydperk van meer as 30 jaar vergestalt as kind van dertien, en ook as jong meisie en ouerwordende vrou. Ek moes hierdie karakter skep as synde deel van 'n aanvanklik polities baie onstuimige tyd (1943 en daarna). In Suid-Afrika was mense ook weens die Tweede Wêreldoorlog erg onder mekaar verdeel. "...(T)he world-wide ideological conflict cut deep into South African public opinion" (Davenport, 1978:234). Dit het ook 'n effek op Rachel gehad in die sin van dat sy haar vervreemd gevoel het van beide kante van die spektrum van

die oorlog. Die oorlog was vir haar daar ver en sy wou net haar lewe leef. Haar misnoeë met die politiek het ook in dié tydperk ontstaan.

Die woelinge en veranderings in die samelewings van die verskillende tye wat in die roman *Dieper water* geïnkorporeer word, het natuurlik ook vir die broodnodige konflik in die roman, *Dieper water*, sowel as die roman-binne-die-roman of raamvertelling, *'Diepwater'*, gesorg. Landswye konfliksituasies wat later deur ander interne politieke en rasse-onrus vervang is, het ook teelaarde vir konflik tussen Rachel en haar man geskep. Politieke konflik is die as waarom die intrige(s) in die roman *Dieper water* se tweede en derde verhaallyne grootliks draai, wat momentum aan die plot verskaf. Dit versterk ook die verlangde spanningslyn. "Alle intriges berus op 'n konflik van die een of ander aard wat spanning skep en uiteindelik lei tot 'n oplossing van die kragte wat aan die werk is, of anders 'n sekere insig in die stand van sake bring..." (Smuts, 1998:81).

In Rachel se manuskrip, *'Diepwater'*, wat die tweede verhaallyn vorm, tree die kwessie van rasseverhoudinge na vore, want sy beleef later ook die tyd van apartheid en die kloof wat dit gebring het tussen mense en mense. Daar was ook die merkbare toename in geweldpleging tydens die tagtiger- en ook die negentigerjare. Die politiek van die tagtiger- en negentigerjare het vir Rachel Froneman, nes vir die ander karakters, enersyds verwar en vervreem en andersyds hoop gegee in hul kollektiewe soektog na orde en sin in hul bestaan. Alles wat vir hulle bekend was, het begin verval en verander. Soos Versveld gesê het: "Die *corpus politicus* vergaan soos enige ander liggaam" (soos aangehaal deur Venter, 1988:59) en dit was vir al die karakters moeilik om te ervaar.

Ek het aanvanklik, tydens die beplanningsfase, gedink dat Rachel skugter en teëpraterig moet wees, maar tydens die werklike skryfproses het dit anders gerealiseer. Rachel was meer waarnemend as skugter van aard en sy kon

haarself daadkragtig handhaaf. Sy het uit die ink gekom as 'n sterk, dog sensitiewe persoon wat wantrouig is as gevolg van trauma in haar kinderjare. Sy het 'n karakter geword wat diep emosies ervaar en moeilik vergewe. Rachel het daarby 'n kundige, geletterde en belese persoon geword wat ten diepste geraak is deur die politieke kragte wat haar lewe raak.

Daar is ook gepoog om Rachel, al is sy in die dertigerjare gebore en aan die einde van die roman reeds in die sestig, so toeganklik moontlik uit te beeld. Sy moes een van dié generasie wees wat in haar leeftyd by geweldige ontwikkeling op alle gebiede moes aanpas, maar as mens tog oop en soepel bly. Dit was problematies, want Rachel het in haar lewe met 'n hele paar vorme van werklikheidsbeeld oor ten minste vyf dekades te doen gekry.

Eers was daar die tydperk tydens en net na die Tweede Wêreldoorlog, toe daar heelwat onmin onder onder andere die Afrikaners oor die oorlogspoging was. Rachel is ook as kind tot 'n mate geraak deur die invloed van die paramilitêre Ossewa-Brandwag. "Die regering het aangeneem dat die meeste Afrikaners teen die oorlog gekant is en het die nodige voorsorgmaatreëls getref, onder meer grootskaalse internering" (Giliomee, 2004:393). Die vrees vir internering was voelbaar in die gemeenskap waar Rachel geleef het.

Die bogenoemde atmosfeer van spanning en konflik in die gemeenskap waar sy woon, het 'n diep indruk op Rachel gemaak ook as gevolg van 'n voorval tydens haar kindertyd op hul plaas en wat verband hou met die rassekwessie. Daarom het apartheid en al sy implikasies haar (en almal om haar) ook ten seerste geraak. "Die grootste revolusie wat Verwoerd ingevoer het, was in die retoriek van apartheid" (Giliomee, 2004:471).

In Rachel se gemoed het daar ook 'n revolusie plaasgevind omdat die kwessie van ras haar skielik tydens haar kinderjare al betrek het en haar weerloos en ook kwaad gemaak het. Die karakter, Rachel, het egter ook die afskaffing van

apartheid en die begin van 'n Nuwe Suid-Afrika beleef. Al hierdie geskiedkundige periodes met hul politieke woelinge, asook die geweldige ontwikkeling op tegnologiese gebied, het haar beide verwonder en vervreem.

Daar is by monde van Rachel en haar mense gepoog om die leser hierdie genoemde geskiedkundige en politieke periodes te laat beleef, deur die oë van 'n goed gekwalifiseerde, ontwikkelde huisvrou wat later haar hand aan die pen slaan. Ten spyte van die groot veranderings in beide haar eie lewe en ook die groter wêreld om haar, moes Rachel tog getrou aan haarself bly al was sy gewillig om op baie gebiede aan te pas. Ek het gepoog om Rachel se wesenskern te behou ten spyte van haar blootstelling aan soveel verskillende vorme van werklikheidsbeeld. "Dit is opvallend hoe dikwels die tema (idee) dat die mens deur die eeue en in al die verskillende tydstrominge nie wesenlik verander het nie, uitgebeeld word" (Du Toit, 1989:79).

Hier het ek gepoog om die hoofkarakter, Rachel Froneman, ook te teken as 'n eenkantmens of 'n uitsonderingsfiguur wat die politiek verfoei, nes haar Ouma Ragie. Rachel het moontlik 'n sterker rede gehad om rebels te wees, want die politieke werklikheidsbeeld waaronder sy die grootste gedeelte van haar volwasse jare gely het, was dié van apartheid. Dit was, soos in 3.1.1 genoem, as gevolg van 'n gebeurtenis in haar kinderjare toe sy besef het dat sy 'n gekleurde boetie gehad het. Die skep en voorstelling van Rachel se karakter was gekompliseerd omdat sy binne die roman *Dieper water* verouder vanaf 'n dogter van dertien jaar tot 'n ouer vrou van in die sestig jaar. Mieke Bal (1978:90) stel dit so: "Ten slotte kunnen de personages veranderen". Dit is ook so dat die transformasie van 'n karakter 'n effek op ander karakters het, asook op die onderlinge verhoudinge (Bal, 1978:90). Dit het dan ook so gerealiseer tydens die skryf van die tweede verhaallyn waar Rachel van 'n onskuldige jong meisie na 'n verbitterde vrou verander en almal rondom haar deur hierdie transformasie geraak word.

Daar is ook in gedagte gehou dat Rachel juis plooibaar moes wees omdat sy aan hierdie hibriede generasie behoort (in hoofstukke 1 en 2 bespreek), wat van voor die ontdekking van plastiek tot en met die praktiese gebruik van rekenaars, geleef het en steeds leef. Rachel kon dus kies om agter te bly en te verstar of sy kon haar versoen met verandering wat snel plaasvind en daarby aanpas.

Ek het verkies dat die hoofkarakter, Rachel Froneman, op al die politieke, sosiale en religieuse prikkels reageer en nie verstok raak nie. Rachel is 'n skrywer en skryf haar outobiografie en leef meelewend, indien dan nie altyd instemmend en konformerend nie. Sy is denkend en analities bewus van die verskillende vorme van tydgees of werklikheidsbeeld waarmee sy in haar lewe te make gehad het. Sy raak ook intelligent en toenemend bewus van die invloed wat hierdie werklikheidsbeeld op haar en haar mense het.

Al hierdie aspekte van haar karakter kom hopelik na vore in die boek (raamvertelling), wat sy oor haar lewe skryf asook natuurlik in die derde verhaallyn wat in 'n postmoderne tyd in die laat negentigerjare van die vorige eeu afspeel.

3.4.1.3.3 *Die skryf van die derde verhaallyn*

Na die voltooiing van *'Diepwater'*, (dit wil sê die boek of raamvertelling binne die roman *Dieper water*), het die derde verhaal wat hom aan die einde van die negentigerjare afspeel, aan die beurt gekom — en terwyl hierdie verhaal geskryf is, is die ander twee periodes se verhale skryfmatig daarin geïntegreer. Skryftegniek het hier dus 'n rol gespeel.

Dit kon so geskied deurdat die hoofkarakter, Rachel Froneman, die genoemde outobiografie *'Diepwater'* oor haar verlede geskryf het (die raamvertelling tydens en na die Tweede Wêreldoorlog) waarin die reeks briewe uit die Anglo-Boereoorlog dan ook geïntegreer is. Hierdie verhaallyn in die postmoderne

periode van die laat-negentigerjare, betrek die koms van Rachel Froneman se kleindogter na die plaas, Diepwater. Rachel en haar kleinkind moet mekaar leer ken en Nadia, die predikant-kleindogter, moet ook die vreemde situasie van haar ouma se huwelik leer ken.

Nadia se oupa, Hektor Froneman, woon al meer as vyf en twintig jaar nie meer by haar ouma nie, maar op die buurplaas, Kransfontein. Die kleindogter, Nadia, se koms na Diepwater veroorsaak vanselfsprekend 'n opskudding onder almal wat betrokke is, ook op die dorp is dit groot nuus; want Hektor, wat al der jare nie meer in die kerk kom nie, se kleindogter is nou 'n predikant. Rachel en Nadia vind mekaar goed, en Rachel vra haar kleindogter om haar boek, die onklaar manuskrip getiteld *'Diepwater'*, te lees en kommentaar te lewer. Die boek *'Diepwater'* betrek hulle albei ten nouste, want dis immers hul voorgeskiedenis. Rachel hoop dat daar met die lesery vir Nadia en ook vir haarself klarigheid sal kom in verband met wat verkeerd geloop het tussen Rachel en haar man, Hektor. Meestal lees Rachel en Nadia saam aan die genoemde boek. Soms lees die een voor en dan weer die ander. Dit gee hulle geleentheid om kommentaar op Rachel se boek, *'Diepwater'*, te lewer.

Bogenoemde oor-en-weer-kommentaar van Rachel en Nadia het ook vir my as skrywer 'n goeie geleentheid geskep om hul karakters uit te bou. Die rede hiervoor, is dat hulle sodoende (deur Rachel se boek te bespreek) ook op mekaar kommentaar kon lewer. "Een personage kan ook over zichzelf spreken tegen anderen" (Bal, 1978:93). So het daar dan antwoorde uit wedersydse kommentaar te voorskyn gekom (Bal, 1978:93) en kon Nadia en Rachel hul gevoelens en oortuigings bevestig of ontken. Dit het dus aan die leser informasie oor hul karakters gebied.

In hierdie derde verhaallyn, kom Hektor Froneman steeds op die werf van die plaas Diepwater om 'n oog oor die boerdery te hou. Dit doen hy saam met die twee Van der Merwe-broers wat as plaasbestuurders optree, maar hy het sy

voet oor dekades nie in die huis gesit nie. Tog vind hy en Nadia mekaar ook baie goed. Sy word uiteindelik 'n sterk skakel tussen Rachel en Hektor Froneman. Daar is in hierdie verhaallyn ook nuwe karakters betrokke, byvoorbeeld dominee Deon Keyser en die Van der Merwe-broers. Dié nuwer karakters het noodwendig bygekom aangesien van die ouer karakters al afgesterf het, om dat die roman oor 'n tydperk van byna 'n eeu afspeel.

Deur Rachel en Nadia se talle gesprekke rondom die manuskrip van *'Diepwater'* en ook ander gesprekke oor hul verlede en herkoms, word die ander twee periodes, naamlik die periode rondom die Anglo-Boereoorlog asook die periode rondom die Tweede Wêreldoorlog en daarna, by die verhaallyn van die postmoderne periode geïntegreer. Op hierdie manier is al drie periodes uiteindelik vervleg tot 'n hopelik naatlose geheel.

Hierdie proses, waarop tydens die beplanningsfase besluit is, is presies net so gevolg en ek is van mening dat dit my gehelp het om die eie, unieke atmosfeer van elke periode hopelik te behou. Die drie verhaallyne kan ook gesien word as drie verskillende intriges wat verhelderend op mekaar inwerk. Die eerste twee verhaallyne kan ook verder gesien word as 'subplots', want die twee stories wat in vroeër tydperke afspeel, werp lig op die laaste storie wat in die postmoderne tyd afspeel. "At its most basic a subplot adds interest to a story as well as complexity" (Yeager, 2006:30).

3.4.2 *Skryf uit herinnering en ervaring*

Ek het ook, soos alle ander skrywers, uit herinnering en ondervinding geskryf. "Skrywers leef op onthou, op stukkies nostalgie en op pynlike brokstukke bestaan wat hulle saamdra om terloops hier en daar – in ander gedaantes – in stories weer... lewend te maak" (Du Plessis, 2006:5). "Een herinnering verleen toegang tot 'n ander, soms onbewustelik" (Aucamp, 2000:7) en later soos wat Aucamp (2000:7) dit ook stel word dit "'n netwerk van verskillende

herinnerings". Herinnering speel dus myns insiens 'n groot rol in die skryf van 'n verhaal. "To write a novel, is above all, to remember" (Braine, 1974:42).

Ervaring is natuurlik ook deurslaggewend in die skryf van 'n goeie roman. Novakovich (1998:5) meen: "The greatest source of fiction is experience". Ek het egter van die standpunt af uitgegaan dat "eie ervaring uitgebrei word deur navorsing en nalees" (Du Plessis, 1993:22). Dit wat ek nie self ervaar het nie moes tot eie ervaring verwerk word en dit doen 'n skrywer deur meer die waarnemer as die deelnemer te wees. Dis verkieslik vir 'n skrywer om eerder die waarnemer as 'n te bedrywige deelnemer te wees. Daar moet 'n sekere afstand wees tussen die skrywer en ervaring om sodoende 'n beter perspektief daarop te kan hê. Soos Braine (1974:39) dit stel: "(I)t's better to listen than to speak... to observe rather than be involved".

Daar is tydens die beplanningsfase en selfs gedurende die skryffase, onderhoude gevoer en navorsing gedoen om sodoende ervaring nader aan my eie leefwêreld te bring. Die skrywer se eie ervaring moet egter nooit onderskat word nie, want "(I)ewe gaan kuns vooraf... sonder lewenservaring, en 'n intense gevoel by dié ervaring, is 'n beduidende storie haas onmoontlik" (Aucamp, 1986:11). Etienne van Heerden (2005) deel ook die mening dat die skrywer se lewe en dit wat hy/sy skryf nou aan mekaar verbonde is: "Natuurlik het enige roman raakpunte met die skrywer se lewe en met sy navorsing vir daardie boek."

Synde min of meer dieselfde ouderdom as die hoofkarakter, Rachel Froneman, het ek wel heelwat lewenservaring. Ek het ook redelik helder herinneringe van die tydperk net ná die Tweede Wêreldoorlog, en alhoewel dit meer algemeen van aard is, het dit ook gehelp om die atmosfeer wat in daardie era geheers het, op te roep en dit deel van die hoofkarakter se ervaringsveld te maak.

Ervaring ondergaan egter 'n transformasie wanneer dit van skrywer na karakter oorhandig word. Dit muteer want dit kry kwaliteite, besonderhede en betekenisse by wat in die verhaal pas. "There is more to the use of personal experience than a simple transfer: fiction is more than reportage. The experience is transmuted when given to your character" (Braine, 1974:41).

Rachel beleef dus die tyd tydens die Tweede Wêreldoorlog met veel meer ervarings en avonture as wat ek of die persone met wie ek onderhoude gevoer het, ooit ervaar het. Rachel se ervarings kon egter die werklikheid gewees het. Dit is die maatstaf waaraan 'n verhaal gemeet moet word. Nie of dit werklik so was nie (al was die oorloë en politieke situasies ter sprake werklik), maar of dit werklik kón gewees het.

Volgens Niemann (soos aangehaal deur De Kock, 1992:118) moet fiksie immers "die werklikheid kon gewees het met slegs 'n skynsel van die vreemde". Ek het egter gepoog om die verhaal en die optrede van die karakters sowel as die uitbeelding van die ruimte so geloofwaardig moontlik te maak, want die illusie van 'n werklikheid is noodsaaklik. Die leser moet glo dat wat hy lees werklik moontlik kan wees, anders lees hy net nie verder nie (Meij *et al.*, 1969:18). Hierdie feit geld ook vir die skep van karakters. "Your job is not to create characters who exactly match reality. Your job is to create characters who seem real, who are plausible..." (Card, 1999:105). Ook Aucamp (1986:171) sê hy "glo nie 'n verhaal wat die waarheid as energiebron ontken, kan groot wees nie".

3.5 Redigering

3.5.1 *Werkwyse*

Die herhaalde herskryf van die roman is eerstens gedoen om die verhaal se struktuur en plot, asook die karakterisering te verfyn, maar ook ter wille van myself sodat ek as skrywer 'n stewige greep op die verhaal kon behou. Wat herskryf in dié konteks beteken, is dat daar voortdurend oorgeskryf word.

Sinne en paragrawe word op 'n gereelde basis hersien. Herskryf is myns insiens 'n onontbeerlike voorloper van redigering self omdat volledige redigering eers aan die einde, wanneer die manuskrip voltooi is, gedoen word.

Weideman (2000:41) meen "één saak staan vas: sonder *herskrywing* is skryf nie moontlik nie". Redigering begin by die begin – daar waar die eerste woord geskryf word. Die skryf- sowel as die redigeringsproses van die roman *Dieper water* het ongeveer drie en 'n half jaar geduur — vanaf Januarie 2003 tot die einde van Junie 2006. Ek het aanvanklik pogings aangewend om terwyl ek geskryf het, aantekeninge te maak van die skryfproses self — maar het inderdaad gevind dat dit stremmend en inhiberend inwerk op die spontaneïteit van die skeppingsproses.

In 'n poging om momentum te behou, het ek slegs op die skryfproses gekonsentreer en gevind dat die skryfdaad self meer sekerheid bring oor die roman en dus ook oor die besinning agterna. Dit het ek gedoen op aanbeveling van dr. Franci Greyling (2005c). Volgens haar (2005c) is dit 'n belangrike waarneming dat dit stremmend is om midde in die skryffase indringend oor die proses te besin en aantekeninge te maak. 'n Skrywer moet te veel ingestem wees op sy eie teks om nog tegelykertyd 'n ander teks tot stand te bring wat die proses vasvang. Dis myns insiens beter om heel eerste na jou eie teks te luister en die aanduidings wat dit jou gee, eers te volg. "(I)f we listen to our emerging text, it will teach us to write... The text will establish its directions, its voice, its own meaning" (Eudora Welty in Smuts, 1992:77).

3.5.2 *Verskillende variasies van die roman*

Alhoewel daar dikwels en aanhoudend geredigeer is dwarsdeur die skryffase, was daar nie werklik verskillende variasies wat betref die vorm en inhoud van die roman *Dieper water* nie. Vorm en inhoud word oor die algemeen beskryf as die komposisie (vorm) van 'n werk en ook die stof waaroor 'n werk handel (inhoud) (Johl, 1992b:576). Die vorm en inhoud van die drie verhaallyne in die

roman *Dieper water,* het gedurende die werklike skryffase nie veel verander nie. Dit is my ervaring van my eie skryfwerk dat ek so herhalend herskryf dat die manuskrip as't ware in wording as geheel geredigeer word en daar dus nie ander variasies ontstaan nie. Ek het dus die drie verhaallyne so deeglik moontlik probeer klaar skryf voordat dit met mekaar vervleg is om hopelik 'n naatlose geheel te vorm.

Dit is moontlik juis as gevolg van die feit dat ek daagliks terugskouend aan die manuskrip (eers die drie verhaallyne en toe die vervlegting daarvan), gewerk het, dat daar nie ander variasies van vorm en struktuur ontstaan het nie. Dit is ook moontlik dat ek die skryfproses tydens die skryffase doelbewus so streng probeer beheer het weens die kompleksiteit van die drie verskillende verhaallyne, dat die roman as geheel onder my hand gegroei het sonder enige noemenswaardige afwykings van die struktuur van die genoemde roman. "Die essensiële *vorm* van aksies word in en deur die deur die skeppingsproses ontdek" (Johl, 1992b:577).

Wat vorm en inhoud betref, het die roman *Dieper water* taamlik stabiel gebly dwarsdeur die werklike skryffase en wanneer daar 'n ander idee of karakter of insigte opgeduik het, is dit terstond aangebring of verander sonder om die drie verhaallyne in hul geheel te veel te beïnvloed.

3.5.3 *Makro- en mikroredigering*

Die uiteindelike, finale makro- en mikroredigering van die roman *Dieper water* het ongeveer ses weke geduur, want dit is 'n roman van ongeveer 175,000 woorde. Dit het nie beteken dat die roman bloot net verkort is toe dit persklaar gemaak is nie. "Redigering beteken ook vervanging: een woord met 'n ander een, wat die sfeer en bedoeling van jou stuk nou beter uitdruk as jou oorspronklike keuse, een leesteken met 'n ander, ens." (Aucamp, 1994:138). Soos reeds genoem, was die redigering aan die einde van die skryfproses ook nie al redigering wat plaasgevind het nie.

Namate die skryfproses gevorder het, het ek soos alle ander skrywers, nuwe insigte verkry soos wat die intrige en ook die verlewendiging van die karakters my gelei het. Sean O'Faolain (soos aangehaal deur Aucamp, 1994:106) het gesê : "When I got down to the business of writing I found that half the art of writing is rewriting...". Dus het ek kort-kort die roman van voor af deurgelees tot by die punt waar ek laas opgehou skryf het om sodoende dele of passasies te herskryf of uit te brei. "Redigering kan ook beteken dat sekere passasies in jou werk hersien en uitgebrei moet word" (Aucamp, 1994:137).

Daar moet dus met oorleg geredigeer word en 'n holistiese indruk van die werk moet deurgaans behou word, sodat 'n skrywer so objektief moontlik kan werk. "(S)elfkritiek en ambagmanskap" (Aucamp, 1994:121) is egter noodsaaklik tydens herskryf aangesien die skrywer werklik die heel eerste redigeerder van die teks moet wees. Indien dit nie die geval is nie, laat 'n skrywer 'n kardinale fase van die skryfproses uit tot nadeel van die teks.

Die proses van redigering is myns insiens absoluut geïntegreer met die skryfproses self, waarsonder daar nie 'n afgewerkte, werklik voltooide roman kan wees nie. Voortdurende sowel as holisties oorsigtelike redigering is onmisbaar by die skryf van 'n roman. Ambagtelikheid is noodsaaklik omdat kreatiewe impulse aan 'n kritiese en korrigerende oog onderwerp moet word (Dorrestein, 2001:70). Dit is wat ek gepoog het om dwarsdeur die werklike skryffase te doen.

Dit is vir enige skrywer moeilik om te weet wanneer redigering gestaak moet word. De Vries (2002) sê onomwonde "om op te hou oorskryf aan die verhaal, dís die ding". Tog is dit so dat dié punt wel bereik moet word tydens die redigering van 'n manuskrip. Aucamp (1994:129) waarsku dat "die skrywer as redakteur redigering ook te ver kan voer". Daar is iets binne enige teks wat beskerm moet word en dit is die skrywer se eie visie (Aucamp, 1994:129). Die

teks moet nie dermate deur die skrywer gestroop word dat die lewe daaruit verdwyn nie. "Elke skrywer weet byvoorbeeld intuïtief dat die spanning en energie van sy teks met ritme saamgaan", (Aucamp, 1994:129) juis die ritme wat onder 'n té gestroopte teks ly, want sodra daar te veel geredigeer word en ál die onvolmaakthede uitgestryk word, verdwyn die energie ook daaruit.

3.6 Publisering

Na voltooiing en redigering van die manuskrip van die roman *Dieper water,* het ek dr. Etienne Bloemhof, redakteur by NB-Uitgewers genader, en die manuskrip is aan hom gestuur vir oorweging vir publikasie. Na 'n paar maande het Bloemhof my laat weet dat die roman vir publikasie aanvaar is. Human & Rousseau (Edms) Bpk het dit uitgegee. Die datum van publikasie was Oktober 2007.

Die publisering van die roman, *Dieper water,* was 'n lang proses waartydens ek onder andere aan die roman moes werk om aan die einde van die derde verhaallyn meer op Rachel en Hektor te fokus. Daar is ook deur Bloemhof aanbeveel dat ek die eerste verhaallyn effens moet inkort, maar aangesien dit 'n sage is, moes ek nie te veel sny nie want 'n sage het genoeg verteltyd nodig (Bloemhof, 2006). Ek het toe inderdaad baie min uit die eerste brief van Ouma Ragie uitgehaal, aangesien die inligting vir die verhaallyn nodig was en dit is so deur Bloemhof aanvaar.

Verder is die roman, soos wat altyd die prosedure is, deur nog 'n redakteur van NB-Uitgewers, Madri Victor, asook deur die uitgewery se taalkundige redakteur, Riëtte Botma, geredigeer. Daarna is die roman in elektroniese formaat aan my teruggestuur, sodat ek na taalkundige veranderings kon kyk en plek-plek ook terugverander na die oorspronklike toe indien nodig. 'n Volledige besinning oor die publikasieproses van die genoemde roman volg in hoofstuk 4.

3.7 Opsommende samevatting

Die skryfproses van die roman *Dieper water* het my weer opnuut laat besef dat 'n skrywer met elke nuwe boek iets leer. In die skryfkuns raak mens nooit volleerd nie. Veral twee fasette van die skryfkuns, naamlik die skep en voorstelling van identiteit sowel as werklikheidsbeeld, het opnuut 'n uitdaging van redelike groot proporsies gebied. In hoofstuk 4 word daar besin oor die identiteitsprobleem en veral die skep van werklikheidsbeeld.

Hoofstuk 4

Die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*

Hierdie hoofstuk bevat diie besinning en praktiese toepassing van die skryfteorie soos ervaar tydens die skryf van die roman, Dieper water, waartydens daar spesifiek gefokus sal word op die skep van werklikheidsbeeld. Die verskillende skryffases met klem op die skeppingselemente word in hierdie hoofstuk ook, soos in Hoofstuk 3, as riglyne vir die besinning oor die skryfproses van die roman Dieper Water gebruik. Daarna word ander faktore wat die skep van werklikheidsbeeld beïnvloed, bespreek.

4.1 Inleiding

Hier moet nou weer deeglik besin word oor die konsep van werklikheidsbeeld in die roman, *Dieper water,* asook die problematiek van die skep van vorme van werklikheidsbeeld in die genoemde roman. Eerstens word werklikheidsbeeld weer, so duidelik moontlik, beskryf.

4.2 'n Omskrywing van werklikheidsbeeld

Werklikheidsbeeld, soos bespreek in 2.7.1 is 'n denkbeeld wat 'n persoon of persone van die werklikheid het, 'n gedagtebeeld van die lewe wat beleef en beskou word. Werklikheidsbeeld of lewensbeskouing kan ook gesien word as "die som van die mens se oortuigings i.v.m. die werklikheid" (Steenberg, D. H., 1992b:260). Werklikheidsbeeld of lewensbeskouing is ook 'n individu of groepe individue se "wêreldbeskouing, mensbeskouing en godsbeskouing" (Steenberg, D. H., 1992b:260) van 'n bepaalde tyd of era. Dit is dus 'n bepaalde konsep wat mens oor die wêreld om jou het. Hierdie konsep van die werklikheid word gebore uit ervaring en waarneming en selfs uit herinnering.

Herinnering vorm as't ware die hoeksteen van 'n mens se werklikheidsbeeld (Kyk 2.7.1). Sonder herinnering kan geen mens 'n werklikheidsbeeld vorm nie, want wanneer ons onthou, dit wil sê ervaringe en beelde oproep;

konseptualiseer ons ook die wêreld om ons (Burger, 2007:9). Dit is myns insiens ook aan hierdie herinneringe dat ons die wêreld om ons meet en beoordeel en só 'n beeld van die tyd waarin ons leef, vorm.

Werklikheidsbeeld of tydgees is die "denkbeelde wat in 'n bepaalde tyd heers" (HAT, 2005:1212). Hierdie denkbeelde word gevorm deur omgewingsfaktore, soos die kultuur waarbinne 'n karakter hom/haar bevind, die taal wat hy/sy praat, indrukke van die politieke en sosiale klimaat, ensovoorts. Kollektiewe aktiwiteite binne 'n kultuur beïnvloed ook hierdie werklikheidsbeeld. Dit is rituele wat as essensieel beskou word binne 'n sekere kultuur se manier van doen (Beheydt, 2002).

'n Werklikheidsbeeld of lewensbeskouing bly nie deurgaans dieselfde nie. Die rede hiervoor is die verloop van tyd en daarmee saam kom veranderende invloede en indrukke. Talle faktore beïnvloed die mens se werklikheidsbeeld. Veranderings in die sosiale, politieke en ook religieuse samestelling van die maatskappy, asook persoonlike faktore soos onder andere volwassewording en trauma het 'n effek op die individu, asook die maatskappy se werklikheidsbeeld. Veral wetenskaplike en tegnologiese veranderings bring veranderings in kultuur en kultuuridentiteit mee. "Maatschappelijke en technologische ontwikkelingen maken permanente cultuurbouw onontkoombaar" (Beheydt, 2002).

'n Holistiese siening van werklikheidsbeeld is noodsaaklik om identiteit te help skep. In die skryfproses is die skeppingselemente onlosmaaklik vervleg met werklikheidsbeeld omdat alles wat karakters doen, asook hul ruimte en die tyd waarin hul beweeg, bydra tot hul beeld van die werklikhede om hulle. Skeppingselemente kan nie van mekaar geskei word nie. 'n Skeppingselement soos byvoorbeeld karakter "bestaan nooit alleen nie, maar altyd in interaksie met ander karakters, gebeure, tyd en ruimte" (Du Toit & Kloppers, 1989:64).

Hierdie interaksie met die fiktiewe werklikheid werk mee aan die vorming van werklikheidsbeeld.

Daar moet ook in gedagte gehou word dat die skrywer sy eie werklikheidsbeeld het. Die skrywer se eie werklikheidsbeeld vind noodwendig en onvermydelik neerslag in elke woord wat hy/sy skryf, aangevul deur 'n verbeelde werklikheidsbeeld wat deel van die skep en voorstelling van die skeppingselemente is. Hierdie werklikheidsbeeld van die skrywer is onskeibaar van sy/haar skryfaktitwiteit, want dit is die vrug van die skrywer se lewenservaring, visie, gevoel vir humor, vir drama en vir skoonheid en ook van al sy/haar sintuiglike, geestelike en liggaamlike vermoëns (Dorrestein, 2001:87).

Die genoemde tekswêreld wat die skrywer tot stand bring, steun nie alleen op sy/haar verbeelding nie maar leun dus swaar op die skrywer se eie werklikheidsbeeld. "Die eerste eienskap van 'n goeie skrywer is 'n eie lewensbeskouing, 'n eie lewensfilosofie. 'n Sin vir waardes" (Matthee, 1992:27). Die lewensbeskouing of werklikheidsbeeld van 'n skrywer ondergaan met die loop van tyd veranderings soos wat die skrywer ook in sy/haar leeftyd deur tydperke met verskillende denkbeelde gekonfronteer word. Genoemde denkbeelde is vorme van werklikheidsbeeld waaruit die skrywer moet sin maak van die lewe. "Wat vorm die grondslag vir die formulering van 'n lewensbeskouing? Gebeure. Die skrywer leef binne gebeure – binne sy eie plot" (Matthee, 1992:27). Dis teenoor hierdie plot van die lewe wat die skrywer eers moet standpunt inneem voordat hy/sy sy/haar hand aan 'n pen waag. Om 'n vorm van werklikheidsbeeld dus oortuigend te kan skep, moet 'n skrywer redelik seker wees van sy/haar eie denkbeeld van die tyd waarin hy/sy self leef.

Dit is hier, binne bogenoemde "eie plot" (Matthee, 1992:27), van groot belang dat die skrywer as kunstenaar in sy/haar werk moet praat en nie as skrywer

nie. Dit is waar van groot kunstenaars, soos byvoorbeeld N.P van Wyk Louw, dat hy "die gemeenskap gaandeweg dwing om met nuwe oë na die wêreld te kyk" (Grové, 1969:43), maar enige skrywer behoort myns insiens hierdie voorbeeld te volg deur seker te maak dat die skryfwerk sélf iets te sê het oor die werklikheid wat aangespreek word, en nie bloot die skrywer se mening afdwing nie. Skryfwerk moet "praat om ons 'n nuwe kyk te gee op ons tyd en ons geskiedenis, op bestaansmoontlikhede" (Grové, 1969:43).

Die implisiete leser wat in die teks van enige verhaal ingebed is, word egter betrek by die werklikheidsbeeld wat 'n roman voorhou. Dit kan gedoen word deur besonderhede in te werk (byvoorbeeld politieke, geskiedkundige, en ander ruimtelike besonderhede), want dit verhoog die realiteitsgraad van die werk (Van den Bergh, 1981:160). Daarom het ek baie moeite gedoen om die ruimtelike besonderhede in die roman *Dieper water* so deeglik moontlik in die verhaal te integreer. Die trefkrag van sulke verwysings hang ook af van die band tussen die werklike bestaansituasie en die romanruimte (Steenberg, 1981:173). "Die illusie van werklikheid besorg aan die roman die geloofwaardigheid wat vir sinvolle kommunikasie tussen boek en leser onmisbaar is" (Steenberg, 1981:173). Ek het dus in die roman *Dieper water* doelbewus probeer om 'n illusie van werklikheid te skep, onder andere deur die uitlig van die verwysingsraamwerk waar binne die roman afspeel, naamlik die drie tydperke van die Anglo-Boereoorlog, die tydperk van die Tweede Wêreldoorlog en die laaste dekade van die twintigste eeu.

Daar is ook van verskeie ander metodes gebruikgemaak om 'n illusie van die werklikheid te skep. Hierdie illusie van die werklikheid vorm weer op sigself 'n werklikheidsbeeld. As skrywer van die roman *Dieper water,* het ek "de herkenbaarheid van de wereldbeeld" (Van den Bergh, 1981:160) probeer versterk onder andere deur die noem van bekende persone, soos byvoorbeeld Jan Smuts en F.W. de Klerk, asook die beskrywing van gebeurtenisse uit die geskiedenis soos die inwyding van die Voortrekkermonument. Sodoende wou

ek die leser nouer by die vorme van werklikheidsbeeld in die genoemde roman betrek. Verskeie eksplisiete motiewe (Van den Bergh, 1981:160), soos die elektriese omheining en die Marnet-radio in die plaasopstal van Diepwater, is ook herhaaldelik gebruik om 'n herkenbare vorm van werklikheidsbeeld te skep. Hierdie motiewe kan 'n leser hopelik betrek omdat hy/sy dieselfde assosiasies met hierdie motiewe het as die skrywer, naamlik dié van angs en vrees.

Dit is in hierdie studie nodig om na die Suid-Afrikaner se eie werklikheid te kyk omdat die roman *Dieper water* essensieel gaan oor die invloed wat die Suid-Afrikaanse werklikheid op die karakters het. Daniel Hugo (2007) verduidelik die skryf oor ons eie werklikheid so: "Dié land maak jou skoon duiselig van alles wat gedurig om jou gebeur – temas is daar meer as genoeg, maar die Suid-Afrikaanse werklikheid is so oorweldigend dat dit eintlik baie moeilik is om daaroor te skryf". Dit is inderdaad waar, want toe ek met die roman *Dieper water* begin het, was dit al vir my opvallend hoe geweldig gekompliseerd ons werklikheid in die land is en nog altyd was. 'n Skrywer wat selfs met 'n ligter hand 'n weergawe van genoemde werklikheid wil aanpak, kan maklik soos Hugo (2007) voel: "Ek het nog altyd my lewe as 'n noodtoestand ervaar. Die wêreld laat my essensieel magteloos voel. Om te skryf is vir my die enigste manier om 'n greep op 'n oormag te kry en soms 'n mate van orde te stig". Ek het inderdaad hierdie gevoel van orde skep deur die werklike skryffase van die roman *Dieper water* ervaar, en dit het effens meer klaarheid vir my gebring in verband met die werklikheid om my. Al is dit dan nou ook in geringe mate.

Die skryf van 'n roman is inderdaad om die werklikheidsbeeld wat 'n skrywer omtrent 'n sekere tydperk het, in woorde om te skakel. Dresden (soos aangehaal deur Steenberg, 1981:129), noem 'n roman 'n verbale realiteit "een eventuele weergave van een bestaande werklijkheid maar dan in menselijke bewoordingen uitgedrukt". Dit is kompleks om die werklikheid in woorde uit te druk en nog meer kompleks om dié woorde 'n struktuur te gee, wat saam met

die onderlinge wisselwerking van die skeppingselemente, uiteindelik 'n verhaal vorm.

Volgens Abbing (soos aangehaal deur Steenberg, 1981:131), gaan dit in die literatuur in 'n eksistensiële sin "om een ontmoeting met een eigen dimensie aan de werklijkheid, ja met een nieuwe andere werklijkheid zelf". Hierdie ander, nuwe werklikheid moet deur my as skrywer en sender in die kommunikasieproses tussen skrywer en leser, as't ware oopgeskryf word. 'n Skrywer is eties verantwoordelik vir (in dié studie) die roman as taalhandeling (Steenberg, 1981:145). Dit is deur taal wat die roman, *Dieper water,* se werklikhede kon oopgeskryf word.

Die skep van werklikheidsbeeld in 'n roman, veral verskillende vorme daarvan, is so kompleks omdat dit 'n baie abstrakte idee is. Hierdie abstraksie moes as't ware deur taal en die skeppingselemente gekonkretiseer word. In werklikheid, tydens die skryfproses van die roman, *Dieper water*, is hierdie abstraksie omvorm in 'konkrete' karakters wat 'n plek, Diepwater en Harrismith, bewoon en verweef is in hul ruimte. Karakters soos Ouma Ragie, Hektor en Rachel Froneman, Nadia en die newekarakters, wat hul in situasies bevind wat aanspraak maak op hul emosie en ook, hopelik, op die leser se emosie. "Even when you begin with an abstract idea, you must follow it to a character, a setting, a situation, and an emotion before there can be a story" (Knight, 1997:45).

Die genoemde skeppingselemente karakter, ruimte, plot en tyd het 'n tema nodig en sal dikwels 'n tema genereer (Knight, 1997:48). Die tema van 'n roman is die algemene grondgedagte van die werk (Van Gorp *et al.*, 1984:310). Hierdie tema van 'n roman word geabstraheer uit die konkrete motiewe wat die handelingsverloop of die situasie bepaal (Van Gorp *et al*,, 1984:311). Dit is uit die genoemde konkrete motiewe waaruit vorme van werklikheidsbeeld uiteindelik ontstaan.

Die verhaal in enige roman, en ook in die roman *Dieper water,* is "die beslag wat aan die tema gegee word" (Brink, 1989:15) deur die opbou van reekse motiewe. Daarom sal die tema van *Dieper water* wat, alhoewel dit hoofsaaklik die soeke na liefde, waarheid en identiteit is, ook veel te doen hê met die wese van Afrikanerwees want, soos kenmerkend van die genre, het die tema van die historiese plaasroman *Dieper water,* onvermydelik te doen met "dinge wat na aan die Afrikaner se hart lê, soos erfgrond, die plaas, boerdery en moeilike verhoudings met die Ander" (Viljoen, 2005:174).

In die roman *Dieper water*, dra onder andere dié vier elemente, karakter, ruimte, tyd en handeling asook situasie en emosie hopelik by tot my poging om drie verskillende tydperke se werklikheidsbeeld daar te stel. Hopelik slaag ek ook daarin om die hibriede kwaliteit wat elke werklikheidsbeeld het, oor te dra. 'n Leser soek per slot van sake na inligting oor die wêreld om hom/haar, dit wil sê die leser verwag dat die karakters en hul situasies binne hul ruimte dit aan hom moet oordra. "Readers are always looking, on some level, for information about what the world is really like – what it means to be human, what it's all about. Any honest answer to this, is a good answer..." (Knight, 1997:49).

Daar is byvoorbeeld aan die einde van die roman, *Dieper water*, 'n kollektiewe versugting onder die karakters, dit is dat hulle hulself weer iewers wil kan plaas. Hulle is onseker van hul politieke identiteit en dit bring tot 'n mate ook 'n onsekerheid oor die self mee. Soos wat Aucamp (1988:38) dit oor die Afrikaner stel: "...die ou gerustheid oor ons identiteit (het) vir altyd weggeval". Viljoen en Van der Merwe (2006:xi) beaam hierdie uiting: "Die vraag: Wie is ek? staan nog steeds in die brandpunt, omdat die ou maniere waarop identiteit omskryf is in diskrediet geraak het".

Alhoewel die karakters in die roman *Dieper water* byna almal op soek is na hul identiteit, verkry hul tog klaarheid omtrent die werklikheid soos wat hulle dit

ervaar. Paradigmaskuiwe word tot 'n groot mate deur die karakters (veral in die derde verhaallyn), in die roman *Dieper water* gemaak. Hulle begin die werklikheid anders ervaar en besef dat die wêreld om hulle dermate verander, dat geskiedenisse (ook hul eie) anders bekyk moet word.

Ek vermoed daar kan gesê word dat die werklikheidsbeeld van die karakters in 'n verhaal, een van die faktore is wat die verskil maak tussen 'n storie en 'n verhaal. 'n Storie synde "'n reeks chronologiese gebeurtenisse wat lineêr opeenvolgend weergegee is [...] 'n Verhaal is die artistieke weergawe van 'n bepaalde storie" (Du Plooy, 1986:2). Werklikheidsbeeld en vorme daarvan is die lewensieninge van die karakters in 'n gegewe tydperk, en hierdie lewensbeskouings moet met fyn oorleg en artistieke aanvoeling uitgebeeld word totdat wat bloot storie is, 'n verhaal word.

Daar is dus gepoog om op 'n artistieke wyse en met tegniese korrektheid van al die skeppingselemente gebruik te maak om werklikheidsbeeld subtiel oor te dra. Enige skrywer se hantering van die skeppingselemente is dus steeds die belangrikste, want daardeur ontstaan die tema en ook die werklikheidsbeeld van elke verhaal wat geskryf word. "De situatie en de personages moeten in levendige scènes worden neergezet" (Dorrestein, 2001:88) om 'n helder vorm van werklikheidsbeeld te skep wat die leser ook kan meemaak.

Dit is belangrik om te noem dat die werklikheidsbeeld wat hopelik in die roman *Dieper water* na vore kom, geskep is bloot omdat ek die konkrete en abstrakte outeur van *Dieper water* is. Die vorme van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*, is uitgedinkte, verbeelde konsepte wat nietemin op die historiese werklikhede soos in geskiedenisboeke vertel, gebaseer word. Die werklikheidsbeeld in die genoemde roman is grootliks (behalwe vir die historiese gegewens en feite), gebou op my eie ervarings en herinneringe asook verbeelde ervarings. Die skep van vorme van werklikheidsbeeld is in der waarheid deel en wese van fiksie, want om fiksie te skryf behels die vermoë

om 'n werklikheidsbeeld weer te gee, dit is "het vermogen om glimpen van andere werelde te laten zien, werelden waarvan de schrijver zelf vaak niet eens weet heeft" (Dorrestein, 2001:79).

As 'n skrywer iets beleef, is daar noodwendig die drang om dit in woorde om te sit. P.J. Haasbroek (1992:53) praat van "die ervaring en die verwerking van die ervaring". Dis juis waarneming en ervaring wat, myns insiens, in 'n skrywer se gemoed denkbeelde vorm wat lei tot die neerskryf daarvan in die een of ander formaat. Soos Haasbroek (1992:54) dit stel: "Die inspirasie [...] kom by die raaksien van 'n ding en die ervaring daarvan en die verwerking daarvan in jou kop [...] en daarna kom die storie". Saam met die storie kom werklikheidsbeeld na vore. In die roman *Dieper water* is daar egter ook verbeelde vorme van werklikheidsbeeld oor tydperke wat ek nie persoonlik beleef het nie.

Die verbeelde vorm van werklikheidsbeeld in die genoemde roman, synde byvoorbeeld dié werklikheidsbeeld van die Anglo-Boereoorlog wat vergestalt word in die eerste verhaallyn in die genoemde roman. Dit is in so 'n geval van verbeelde werklikheidsbeeld, waar ervarings nie eerstehands is nie, maar op navorsing steun, dat die skrywer se verbeelding baie sterk moet optree. Ek kon ietwat minder op my verbeelding steun tydens die skep van die ander periodes, naamlik die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog en die laat negentigerjare van die vorige eeu omdat ek dit self beleef het. Verbeelding, of die vermoë om hom-/haarself in te dink in 'n situasie, is egter altyd die sleutel tussen skrywer en teks. "Dis die verbinding van die kreatiewe talent – van verbeelding – met binne- en buitewêreld wat die 'tekswêreld' tot stand bring" (Weideman, 1992:13).

Tydens die werklike skryffase van die roman *Dieper water*, het ek opnuut tot die besef gekom dat die skryfdaad vir enige skrywer verantwoordelikheid meebring, want "die estetiese is nooit los te dink van die mens se etiese verantwoordelikheid teenoor die wêreld nie" (Brink, 1992:39).

Die skryfdaad is myns insiens ook nie los te dink van die skep van identiteit en dus ook nie van die skep van werklikheidsbeeld nie. Skryf "is 'n daad wat begin by 'n besef van die menslike werklikheid, sodat daar ook 'n dialektiek tussen mens en werklikheid bestaan" (Brink, 1992:39).

Dis bogenoemde besef van die werklikheid soos wat jy dit waarneem, wat by 'n skrywer baie skerp afgeëts moet wees voordat hy sy verbeelding toelaat om 'n ander werklikheid te probeer naboots. Eerlikheid is 'n bykomende verantwoordelikheid van die skrywer en met die naboots van 'n werklikheid, moet daar akkuraat te werk gegaan word. Al sou so 'n akkuraatheid dan net steun op die skrywer se subjektiewe waarneming, moet dit nogtans eg wees. "Fundamental accuracy of statement is the one sole morality of writing," meen Ezra Pound (soos aangehaal deur Hugo, 2007).

Hier volg nou 'n besinning oor die skep van werklikheidsbeeld tydens die skryfproses van die roman *Dieper water*. Dit word binne die raamwerk van die vyf skryffases bespreek, asook die onontbeerlike rol wat die skeppingselemente in die skep van werklikheidsbeeld speel. Hierdie bespreking word nou weer aan die hand van die skryfproses en die skeppingselemente gedoen ter wille van struktuur, hoofsaaklik omdat alles in in der waarheid so onlosmaaklik verweef is. Om dié rede kom herhaling voor.

Daar moet ook genoem word dat hierdie besinning iets is wat dikwels, alhoewel nie volkome nie, buite die skryfproses plaasvind, want alhoewel die skryfproses 'n groot mate van ambagtelikheid behoort te bevat, is daar tog die oomblik (veral tydens die werklike skryffase) dat 'n skrywer nét skryf en intuïtief geen vooropgestelde gedagtes omtrent tegniek of skryfteorie toelaat nie. "'n Ambag is 'n bewustelike funksie. Skrywe is alleen tot op 'n sekere punt bewustelik" (Smit, 1985:222).

4.3 Die vergestalting van werklikheidsbeeld tydens die skryffases met klem op die rol van die skeppingselemente

4.3.1 *Die idee van werklikheidsbeeld tydens die stimulusfase*

'n Skrywer begin "met 'n idee wat hy in taal wil uitdruk" (Smuts, 1992:75), met 'n stimulus of impetus. Die stimulus tydens die totstandkoming van die roman, *Dieper water,* is in sy prilste vorm 'n religieuse idee. Dit is die idee dat Christene die afgelope eeu met al sy verandering dalk anders ervaar as nie-Christene.

Die skryf van die roman, *Dieper water*, het reeds tydens die stimulusfase op my as mens en veral op my as Christen 'n beroep gedoen. Enige skrywer moet verantwoordelikheid aanvaar vir die wêreld om hom (Brink, 1992:40) en so moet ek ook verantwoordelikheid aanvaar vir die wêrelde waarin die karakters binne my roman beweeg.

Daar is dus deeglike religieuse en sosiaal-verantwoordelike besinning van my geverg voordat ek enigsins aan die roman kon begin werk. Ek moet ook in gedagte hou dat kuns 'n sterk sosiale invloed het (Van der Merwe & Viljoen, 1998:212). Mukarovský (aangehaal deur Van der Merwe & Viljoen, 1998:212), het ook die siening dat kuns 'n belangrike faktor in die beïnvloeding van die mens se verhouding tot die werklikheid en sy samelewing is. Wat van kritieke belang is tydens die skryf van enige roman, is dus "die skrywer se verantwoordelikheid ten opsigte van die wêreld wat hy telkens met die skryf van 'n nuwe teks betree" (Weideman, 1992:11).

Die skryfteoretiese probleem van die roman, *Dieper water*, is hoofsaaklik die skep van identiteit en werklikheidsbeeld, asook drie verskillende identiteite en drie verskillende vorme van werklikheidsbeeld soos uitgebeeld in die drie periodes waarvan daar in die genoemde roman sprake is. Omdat ek reeds tydens die stimulusfase begin fokus het op die skep van verskillende vorme van werklikheidsbeeld, is dit die aangewese denkpatroon om ook later tydens

die ander skryffases fyn te let op die skep van identiteit. Wanneer identiteit geskep word, ontstaan vorme van werklikheidsbeeld vanself, aangesien identiteit ook die ervaring van werklikheidsbeeld as 'n dominante kulturele klimaat insluit. Ricoeur (1991a:73) praat van narratiewe identiteit as "the sort of identity to which a human being has access thanks to the mediation of the narrative function".

Daar is 'n besliste verband tussen geskiedenis, herinnering en identiteit en dit het meegehelp dat ek die kwessie van die soeke na identiteit in die roman *Dieper water* kon vergestalt. 'n Skrywer met die statuur van Karel Schoeman meen dat identiteit direk verband hou met 'n mens se herinnering aan sy verlede. "Identiteit, persoonlik sowel as kollektief, is vir Schoeman ten nouste gemoeid met ons vermoë om te onthou, om die verlede te ken. Individue en groepe se huidige bestaan word grootliks bepaal en gevorm deur herinneringe aan die verlede en deur toekomsverwagtings" (Burger, 2003:7).

Tydens die stimulusfase het ek besef dat daar sterk op identiteit gefokus sou moet word en dit gaan hopelik 'n werklikheidsbeeld in verskillende vorme in die roman, *Dieper water,* na vore bring, aangesien identiteit en werklikheidsbeskouing hand aan hand gaan. "Daar is natuurlik nooit 'n direkte verband tussen 'n teks en die sosiale omstandighede waaruit dit ontwikkel het nie, maar indirek kan dit sy omstandighede weerspieël of nuwe moontlikhede uitspel" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xii).

Ek het ook tydens die stimulusfase besef dat die stimulus of oorspronklike idee alleen nie genoeg is nie. Daarmee word bedoel dat idees verslaan tensy die skrywer dadelik daarvan werk maak. Dissipline en vakmanskap is van die grootste belang as 'n idee ooit vrug wil dra in die vorm van 'n boek. De Lange (2000:17) sê in verband met die digkuns: "Vakmanskap is nodig om daardie eerste impuls deur te sien. Waar dit ontbreek, misluk die beste idees". Dit is van die prosa beslis ook waar want inspirasie en idees alleen kan nooit 'n boek

voortbring nie. "Om te skryf, is om te werk, en moeite te doen; want die eerste neersit van gedagtes op papier is selde ook die eindproduk" (Steenberg & Du Plessis, 1992:vii).

Marlene van Niekerk (2006) steun bogenoemde siening oor dissipline en vakmanskap en meen skrywers se "werk in die algemeen moet gedetailleerd, ontdaan van sentimentaliteit, skoon en strak van ontwerp en dig gepak met presiese historiese inligting wees en die onderwerpe wat hulle selekteer moet te denke gee". Dit is 'n beginsel omtrent skryfwerk wat ek deeglik moes bedink voordat ek met die werklike skryffase of selfs die beplanning kon begin, want 'n roman, soos 'n gedig en ander skryfkunstige werk, word "uit woorde en nie uit idees gemaak (nie)" (De Lange, 2000:17). Daarom is dit van die grootste belang dat enige skrywer sorg dat sy/haar vakmanskap blinkgevryf word deur aanhoudend en onvermoeid te skryf. Skryf is werk, en ook die impetus moet dien as aanwysing tot werk want "net die skrywer wat sy ambag ken, kry inspirasie deur perspirasie omgesit in 'n woordkunswerk wat die tyd oorleef" (Du Plessis, 1992a:22).

4.3.2 *Die skep van werklikheidsbeeld tydens die beplanningsfase*

Jarelange skryfondervinding het by my die besef tuisgebring dat te veel beplanning, navorsing en oorlegpleging met enige kennis buite die roman en selfs ten tye van die skryf daarvan, 'n hindernis kan wees vir die vordering van die skryfproses. Met ander woorde, alle naleeswerk en kennis wat vooraf op welke wyse ook al ingesamel word, moet op hierdie stadium reeds goed in my gedagtes geïntegreer wees sodat verbeelding kon oorneem. Die gevaar bestaan inderdaad dat te veel navorsing of 'buitekennis' of objektiewe beskouings, die plek van die roman kan inneem. "The danger with planning is that it can become a substitute for the novel. So can research" (Braine, 1974:23).

Met bogenoemde word nie te kenne gegee dat navorsing nie behoorlik gedoen moet word nie, maar bloot dat navorsing en objektiewe beskouings eers, voordat die skryfproses begin, goed deur die skrywer geabsorbeer en geïntegreer moet word. Só goed dat die skrywer spontaan daaruit kan put selfs al sou hy/sy soms weer oplees om van feite seker te maak. Ek moes dus dikwels, tydens die beplanningsfase nadink of werklikheidsbeeld wel deur spesifieke gegewens opgeroep kon word of nie.

Ek het gou geleer dat feite en gegewens, hoe interessant ook al, wat nié verband hou met die drie verhaallyne van die genoemde roman nie, ook nie van belang is vir die skryf van die roman *Dieper water* nie. Juis die verhaallyne en alles wat met die uitbeelding en voorstelling daarvan saamhang, skep 'n spesifieke werklikheidsbeeld of denkbeeld van die wêreld en die lewe. Daar het dus 'n proses van eliminasie plaasgevind wat die navorsing betref. Ek het slegs op feite en gegewens wat die skep van identiteit en werklikheidsbeeld in die verhaal van die roman raak, gefokus.

Die relevante feite en gegewens waaroor daar navorsing gedoen is, is die boustene van werklikheidsbeeld tydens die beplanningsfase. Gegewens oor byvoorbeeld die kleredrag, kulturele en sosiale asook politieke en religieuse gewoontes van die geskepte karakters tydens die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna asook in die tydperk van die laat-negentiger-jare van die vorige eeu is belangrik, want dit kan help bou aan 'n werklikheidsbeeld.

Ordinêre en alledaagse dinge, soos byvoorbeeld die tipe seep wat karakters gebruik het om hulself en hul wasgoed tydens die drie genoemde tydperke te was, kon 'n werklikheidsbeeld help skep. Die fisiese plek (die plaas) waar die karakters hul bevind, het oor die tydperk van byna 'n eeu aansienlik verander wat die werksmetodes daar betref. Hierdie veranderings speel ook 'n groot rol

om vorme van werklikheidsbeeld van mekaar te onderskei, omdat daar anders te werk gegaan word wat betref die boerderymetodes tydens die drie periodes.

Beplanning ten opsigte van die karakterskepping kan ook soms te spesifiek raak. Alhoewel 'n skrywer sy/haar karakters tydens die beplanningsfase goed moet leer ken en met hul vooraf geskiedenisse vertroud moet wees, is dit ook raadsaam om die beplanningsfase ten opsigte van die karakters in 'n stadium te staak. Daarna moet daadwerklik oorgegaan word na die skryffase sodat die karakters, wat reeds begin vorm aanneem het in die skrywer se gedagtes, helder kan uitkristalliseer namate die skryffase vorder. Alhoewel 'n skrywer vanselfsprekend "tegniese dissipline" (Joubert, 1985:139) behoort te hê, moet 'n skrywer hom-/haarself ook oorgee aan die "probeer-en-tref-soekproses" (Joubert, 1985:139) om die regte oplossing vir sy/haar verhaal te vind. Dan vervaag die teikenmark of leser vir wie die skrywer skryf ook tot 'n groot mate, want "(d)ie hele skryfproses is 'n intuïtiewe, persoonlike, onbewuste ding" (Joubert, 1985:139).

Ek moes ook deeglik kennis maak met die ruimte waarin die verhaal hom afspeel, naamlik die Oos-Vrystaat en by name die omgewing van Harrismith. Die plaas, Diepwater, waar die hele verhaal hom voltrek, is egter fiktief. Tog word die beskrywings en ook uitbeeldings gerugsteun deur die werklikheid, soos byvoorbeeld die geskiedenis maar ook verskeie besoeke aan Harrismith (Mei 2003, Mei 2004, Maart 2006); asook gesprekke met bv. die bibliotekaresse op die dorp, Rina Crawley (nou afgetree), en die lees van reeds genoemde werke wat oor die ontstaan en geskiedenis van die dorp geskryf is (kyk 3.3.2). Hierdie besoeke aan die konkrete ruimte waar die roman *Dieper water* hom afspeel, het uiteraard baie gehelp met die skep van vorme van werklikheidsbeeld, alhoewel die besoeke op sigself nie met ál die vorme van werklikheidsbeeld kon help nie. Ek moes swaar steun op navorsing om die vorme van werklikheidsbeeld tydens die Anglo-Boereoorlog sowel as tydens die Tweede Wêreldoorlog en daarna te kon skep.

Tydens die beplanningsfase is daar met verskeie boere en erkende landboukundiges soos my eggenoot, dr. Jos de Kock, gesels oor metodes wat byvoorbeeld tydens en net na die Tweede Wêreldoorlog, asook tydens die laaste drie dekades van die vorige eeu, toegepas is. De Kock is 'n erkende landbouwetenskaplike wat op 'n plaas in die Oos-Vrystaat grootgeword het, en dus praktiese sowel as teoretiese kennis van landboumetodes het. Hy is ook Buitengewone professor in Plantkunde aan die Universiteit van Pretoria. Deur middel van verskeie gestruktureerde asook informele gesprekke met hom, kon ek dus 'n werklikheidsbeeld van die lewe op die fiktiewe plaas, Diepwater, skep. Hierdie skep van konkrete of werklike agtergrond en ruimte is baie belangrik, aangesien die ruimte inderdaad meehelp om die karakter(s) se identiteit asook die intrige te vorm. "The importance of the setting could be expressed in this formula: Setting=Character=Plot" (Novakovich,1995:28).

As gevolg van hopelik deeglike navorsing, het ek besluit om die verhaal in 'n werklike omgewing te laat afspeel, omdat die uitbeelding van 'n werklike plek groter aktualiteit aan die roman verleen en 'n sterk werklikheidsbeeld deur die spesifieke ruimte kan skep. Om gebruik te maak van 'n bestaande plek is 'n beproefde hulpmiddel om die vertelwerklikheid te verstewig (Dorrestein, 2001:101). Dit was een van die redes waarom ek die dorp en distrik van Harrismith gekies het om die roman *Dieper water* te plaas.

Die beplanningsfase het na my mening 'n intuïtiewe einde, wat die karakterisering sowel as die bestudering van die ruimte betref, want iewers moet die karakters begin práát en doen en dit kan slegs tydens die werklike skryffase geskied. Ek het self na deeglike navorsing en nadenke begin aanvoel dat dit nou tyd is om oor te gaan na die werklike skryffase, omdat dit wat in die beplanningsfase wou vorm aanneem, nie langer teruggehou kon word nie. Ek veronderstel dis die oomblik wat 'n skrywer weet sy/haar sê omtrent die verhaal kan nie langer van die skerm of die papier weggehou word nie, want "(s)kryf is 'n medium vir jou sê" (Du Plessis, 1993:11).

4.3.3 *Die voorstelling van werklikheidsbeeld tydens die skryffase*

Die uitbeelding van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water* hou direk verband met die voorstelling van karakter, ruimte, plot en tyd in die genoemde roman. Alhoewel die skeppingselemente werklik onskeibaar binne 'n roman funksioneer, wil ek dit tog teoreties skei. Hier volg 'n bespreking van die invloed wat die skeppingselemente het op die skep van werklikheidsbeeld tydens die skryffase van die roman *Dieper water:*

4.3.3.1 *Die skep van werklikheidsbeeld deur middel van karakterisering tydens die skryffase*

In 'n epiese werk word karakters voorgestel en teenoor mekaar geplaas in verhoudinge en hierdie verhoudinge genereer gebeure, bou karakterisering en dien as metafore vir die algemeen-menslike en as sodanig ook vir die tema wat aan die teks ten grondslag lê (Prins, 1990:108). Die verhoudinge waarin die karakters in die genoemde roman, veral die hoofkarakter Rachel Froneman, geplaas word, genereer noodwendig gebeure en dien hopelik as metafoor vir die uitbeelding van werklikheidsbeeld. Die lewensbeskouing (werklikheidsbeeld) van die karakters op gegewe tye in die geskiedenis, soos voorgestel in die genoemde roman, sal hopelik hierdie werklikheidsbeeld skep.

Karakters is vanselfsprekend "die onweglaatbare element" (Du Plessis. 1993:30). Sonder die skeppingselemente, wat ook nie afsonderlik kan figureer nie, kan 'n roman nie geskryf word nie. Karakters is bewus van tyd wat verbygaan en hulle reageer op ruimte deur handeling (Smuts, 1998:53). Juis hierdie reaksie van die karakters ten opsigte van die ander skeppingselemente is baie belangrik, want hul intensiteit wat betref ruimtebelewing en tydbelewing bepaal "die graad van volledigheid of onvolledigheid van karakters" (Blok, soos in Smuts, 1998:53) waarmee karakters in die skryffase vergestalt word.

"Sonder karakters kan 'n verhaal nie bestaan nie, want 'n verhaal gee vir ons primêr die lotgevalle en ervaringswêrelde van persone" (Smuts, 1998:50).

Bogenoemde geld dus ongetwyfeld ook wanneer daar gepoog word om 'n werklikheidsbeeld deur middel van die karakterisering in 'n roman te skep, want die karakters dekodeer as't ware die werklikheid vir die leser deur middel van hul ervarings met húl werklikhede. Hulle dekodeer die werklikheidsbeeld deur middel van hul dialoog en hul handeling asook hul gedagtes.

Om karakters in die skryffase voor te stel, is dikwels verrassend, want anders as wat soms beplan word, kan karakters dwarstrek en anders optree as wat voorheen gedink is. 'n Skrywer se eie aard meng dikwels hier in en dan tree 'n karakter spontaan anders op. Van Niekerk (2006) stel dit so: "Dis maar altyd 'n gestoei as mens met jou karakter in die weer gaan, 'n soort onderhandeling met blokkasies en vraagstukke en verdriete in jouself, jou nuuskierighede ook, jou vermoë om verras te word". Ek het dit ondervind tydens die voorstelling van veral Rachel Froneman, die hoofkarakter. Sy ontwikkel 'n aversie in die politiek, soos wat ek dit in die beplanningsfase bedink het. Hierdie aversie in politiek tas haar werklikheidsbeeld so aan, dat sy dwaas begin optree. Dit is iets wat ek nie kon voorsien nie en tog het hierdie koppigheid en dwarstrekkerigheid van die hoofkarakter, Rachel, grootliks bygedra tot die skep van werklikheidsbeeld tydens die tweede en derde verhaallyne van die roman *Dieper water*.

Hierdie ervaring van die karakters se werklikheid kan nie summier net oorvertel word nie, want werklikheid werk nie op papier nie en daar word as't ware 'n kunsgreep vereis (Dorrestein, 2001:93). Dit beteken dat die skrywer die sfeer en aura van dit wat gebeur, kleurryk moet kan oordra sodat die leser inderdaad die karakters se werklikheidsbeeld begryp en meemaak. Een van die maniere om dit te bereik, is om kleurryke dialoog te gebruik.

Dialoog kan baie nuttig in die uitbeelding van werklikheidsbeeld gebruik word. Dialoog veronderstel in sy heel eenvoudigste vorm twee persone, een wat praat en een wat luister, wat in 'n spesifieke kontekstuele en tydruimtelike

verhouding tot mekaar staan (Keuris, 1992b:69). Karakter, ruimte en handeling kan baie effektief deur dialoog geïntegreer word. "The most effective way to integrate a setting in a story is to use all three the fiction elements at your disposal: dialogue, action and narrative" (Kempton, 2004:113) So verkry mens 'n driedimensionele gevoel in 'n roman (Kempton, 2004:101) wat by uitstek goed werk om werklikheidsbeeld te vergestalt.

Die dialoog wat in die roman *Dieper water* gebesig word, werk hopelik mee om gepaste vorme van 'n werklikheidsbeeld te skep, want "(w)at 'n karakter sê maar ook hoe hy dit sê (en ooreenstemmend met wat hy doen en hoe hy dit doen) bepaal in 'n groot mate die beeld wat die leser/toeskouer van sy persoonlikheid vorm" (Keuris, 1992b:69). Een van die bewese maniere om werklikheidsbeeld deur middel van karakters te skep, is juis die dialoog wat hulle besig. Daardeur kan enige skrywer meer wys as vertel, wat die ideaal sou wees. Dit is egter 'n moeilike aspek van die skryf van 'n verhaal want 'n "(f)later op dialoogvlak kan fatale konsekwensies vir die persoonsbeelding hê" (Van der Elst, 1992a:112).

Praat die voorgestelde karakter, byvoorbeeld Rachel Froneman, egter eg en klink verfynd en tog vars en reguit soos byvoorbeeld 'n vrou van in die sestig, wat boeke skryf en tegelyk ook boervrou is, kan haar werklikheidsbeeld of wyse waarop sy die lewe beskou, daaruit afgelei word. Haar spesifieke praatstyl verraai ook haar denkbeeld van die wêreld of dan haar werklikheidsbeeld. "By his diction (word choice) you reveal a characters's region, class, education, and style of thinking (logical, impulsive, spiteful, etc.)" (Novakovich, 1998:130). Hierdie genoemde dinge weerspieël 'n karakter se siening van die lewe. Dit gebeur hopelik met die voorstelling van die hoofkarakter Rachel Froneman in die roman *Dieper water*.

Die sukses van die kleindogter Nadia se persoonstekening, het ook tot 'n groot mate afgehang van die dialoog wat sy besig. Sy gebruik 'n meer loslit Afrikaans, deur onder andere woorde soos 'cool' en 'great' te besig, alhoewel

sy ook baie formeel en intellektueel kan gesels, synde 'n predikant wat taamlik ver geleerd is. Die ander karakters in die roman *Dieper water,* het hopelik hul eie kenmerkende manier van praat, sodat die dialoog dan dien as karakteriseringsmiddel. Beide Rachel en haar kleindogter is denkende tipes wat lief is vir analise en redenasie en dit kom hopelik uit in hul dialoog wat ook soms kompleks is. "Complex dialogue[...] creates drama; it's complex" (Novakovich, 1998:136).

Die vergestalting van werklikheidsbeeld en identiteit, het in die skryffase van die roman *Dieper water* outomaties saamgegaan met die karakterisering en die plaas van karakters in ruimte en tyd. "(D)eur 'n geskiedenis en 'n plek, verkry hulle ook 'n identiteit" (Burger, 2003). Deur middel van hierdie identiteit wat hul lewensiening gereflekteer het, is werklikheidsbeeld ook geskep want werklikheidsbeeld is 'n mens se siening van die era waarbinne jy leef. Rachel se identiteit is gevorm deur haar voor te stel as iemand wat verskeie eras vol veranderings beleef het; as 'n persoon wat deur hierdie eras geslyp en gebrei is. Hieruit was dit moontlik om 'n werklikheidsbeeld vir haar te skep.

Rachel en haar man, Hektor, beleef onder andere die postkoloniale era tydens en net na die Tweede Wêreldoorlog, asook die opkoms en bloei van die postmoderne era in die vorige eeu. As karakters beleef hulle dié tydperk toe die term postmodernisme al welbekend was, sodat die kollektiewe bewussyn al so binnegedring het dat "selfs spotprente in die Afrikaanse en Nederlandse dagblaaie teen die einde van die tagtigerjare na dié fenomeen verwys (het)" (Van Heerden, 1997:11).

Rachel en Hektor, asook die ouer newekarakters in die roman *Dieper water* het later in die roman in hierdie postmodernistiese klimaat beweeg. Volgens Van Heerden (1997:17) word daar in die postmodernisme nie 'n absolute waarheid as eindpunt voorsien nie. Komende vanuit 'n meer modernistiese ruimte waar daar vaste waarhede aangehang is, moet hierdie onsekerheid van die postmoderne deel van hul lewe hul tegelyk verwar en tog prikkel. Die

newekarakters, weens hul wesensaard, dra by om sulke situasies op te bou waarin die hoofkarakters en hul beeld van die werklikheid voorgestel kan word. Dit kan gebeur, want newekarakters help mee om handelingsverloop en verskillende gebeure moontlik te maak (Botha & Snyman, 1988:6). Dit gebeur so in die roman *Dieper water,* omdat veral Rachel en Hektor dikwels reageer op wat byvoorbeeld die newekarakters, Maatje en Jo-Anne asook Mieta, Pulani en dominee Keyser doen.

Veral die hoofkarakters in die roman *Dieper water* bevind hulle in die derde verhaallyn van die genoemde roman, wat afspeel tydens die laat-negentigerjare, in 'n postmodernistiese klimaat, in "'n diskursiewe ruimte" (Van Heerden, 1997:17). Die wydlopige, onsamehangendheid van hierdie postmodernistiese ruimte is hopelik dermate in hul karakters vergestalt, dat dit ook 'n hibriede werklikheidsbeeld skep. 'n Hibriede werklikheidsbeeld, saamgestel en verbaster met ander vorme van werklikheidsbeeld vanuit hul postkoloniale jeug, toe hul probleem dié was van "mense wat hulle nie meer as Europeërs beskou nie en die probleem van die geldigheid van hulle kennis in 'n omgewing waar Europese/Westerse aannames nie meer as outomaties geldig en meerderwaardig beskou (is) nie" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:166).

As karakters vanuit 'n hibriede generasie wat verskillende vorme van werklikheidsbeeld beleef, kies Rachel en Hektor en hul tydgenote wat saam met hulle in die roman *Dieper water* vergestalt word, om hoop te hê in die "postmodernistiese wêreld van skeptisisme en twyfel" (Van Heerden, 1997:246). Die karakters in *Dieper water* begin ook besef dat sprake van 'n "alternatiewe identiteit, meer gepas vir die nuwe Suid-Afrika" (Smit-Marais & Wenzel, 2006:29, in hul bespreking van *Disgrace*) is. Die nuwe, geskepte identiteit moet aanpas by die werklikheidsbeeld van die nuutste era waarin hul beweeg sonder om hul identiteit wat hul waardes betref, prys te gee.

Die karakters in die roman *Dieper water* moet ook so vergestalt word dat hulle steeds "die problematiese verhouding tussen (koloniale) ek en

(gekoloniseerde) ander" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:171) intens ervaar. Hierdie vooraf-identiteit moet saamsmelt met die alternatiewe identiteit wat as't ware deur die geskiedenis op hulle afgedwing is. Die hibridiese werklikheidsbeeld wat voortkom uit die paradoksale lewensieninge, vorm uiteindelik hul finale identiteit en dit skep hopelik by die leser begrip vir die karakters en hul werklikheidsbeeld. "Identiteit is 'n konseptuele instrument waarmee sosiale, kulturele, politieke en persoonlike veranderinge verstaan kan word" (Jansen, 2003:36).

Dit is belangrik om elke karakter se geslag en ras, se sosiale statuur, geloof, ensovoorts in ag te neem tydens die voorstelling van karakters, want dit bepaal identiteit. "Sekse, etnisiteit, sosiale klas, geloof, taal, seksuele oriëntasie, gesondheid en leeftyd is verder enkele van die belangrikste komponente van identiteitskonstruksies. Veranderinge in een of meer van hierdie omstandighede kan lei tot 'n bevraagtekening van eie identiteit" (Jansen, 2003:36).

Karakters se name speel 'n belangrike rol in hul skep en voorstelling in 'n verhaal. Naamgewing identifiseer 'n karakter al tot 'n groot mate en is 'n manier om karakters individueel herkenbaar te maak. Daarom moet name nie eenders-klinkend wees of visueel te veel ooreenkomste toon nie (Greyling, 1999:141). Kulturele identiteit kan ook deur naamgewing weerspieël word. Hierdie naamgewing is ook deel van 'n sekere werklikheidsbeeld, want Rachel en haar man Hektor, het albei name wat meer in die vorige eeu tuishoort as sommige name in die postmoderne tyd — byvoorbeeld 'n vervorming van Rachel, soos Rachelle.

Die naamgewing van die karakters in die roman *Dieper water* het reeds tydens die beplanningsfase tentatief begin, maar naamgewing is gedurende die skryffase gefinaliseer toe daar in alle erns begin is om is die karakters te vergestalt. Ander skrywers mag dalk naamgewing volledig tydens die beplanningsfase afhandel.

'n Naam wek assosiasies op wat dan versterk word deur eienskappe en kenmerke wat deur 'n skrywer aan die karakter toegeken word. "'n Karakter begin as 'n 'oop ruimte' in die teks, benoem deur 'n naam; daarvandaan word daar algaande, op 'n verskeidenheid van maniere eienskappe, attribute ens. in- en aangevul waarvolgens die leser 'n geheel opbou" (Brink, 1989:74). Hektor se naam kan byvoorbeeld assosiasies met die historiese Hektor van Troje oproep, wat goed mag wees want die Hektor in *Dieper water* is ook 'n sterk, brawe tipe met 'n skynsel van die tragiese.

Hektor, Rachel se eggenoot se naam, vorm ook by my 'n kragtige assosiasie van 'n sterk en tog soepel en deernisvolle karakter. Deur hom verder voor te stel as iemand wat dislekties, maar daadkragtig en stoer is, maak dit hom effens weerloos en tog sterk. "Deur akkumulasie (opstapeling) van al die eienskappe waarmee 'n eienaam gevul word, word dié karakter vir die leser 'n identiteit" (Du Toit & Kloppers, 1989:63). Hierdie opbou van identiteit deur middel van naamgewing, het weer aanleiding gee daartoe dat ek as skrywer die karakters se siening van die werklikheid kon begin waarneem.

So is Rachel juis Rachel omdat die naam in die eerste plek by my 'n assosiasie van waardigheid dog ook sjarme wek. Dit is ook 'n redelik gewigtige naam wat histories goed sal werk. "Naam het bepaalde voorspellings-, assosiasie- en allegoriese verwysingsmoontlikhede, dit kan sosiale en historiese inligting verskaf, verhoudinge tussen karakters weergee en inligting oor die verlede of voorkoms suggereer" (Greyling, 1999:97). Daarby is Rachel hopelik 'n persoonlikheid wat gewig dra en heelwat diepte het, en dié naam skep by my 'n indruk van erns en gewigtigheid.

Die naam van Ouma Ragie is met opset so gekies tydens die werklike skryffase, aan die begin van die eerste verhaallyn. Ouma Ragie en Rachel is grootmoeder en kleindogter en in daardie era (die dertigerjare van die vorige eeu) is kleinkinders gewoonlik na grootouers vernoem. Ek het egter ook besef

dat daar so gou moontlik 'n sterk verband tussen Rachel en haar ouma gelê moet word. Daarom het ek eendersklinkende name vir die hoofkarakter en haar ouma gekies: Rachel en Ragie, wat 'n verouderde vorm van Rachel is. "Die klankooreenkomste verbind die twee karakters" (Leal, 1992:562). Hierdie verbintenis wat deur klankooreenkoms bewerkstellig word, help hopelik mee om die twee karakters op 'n ander vlak ook te verbind. Hulle is albei karakters wat in 'n liminale ruimte, naamlik op die plaas leef en deur liminale situasies soos oorloë (Du Plooy, 2006:16) en velerlei politieke en persoonlike traumas moet worstel.

Die karakters in die roman *Dieper water,* veral die hoofkarakters, openbaar verskeie fasette van hul persoonlikheid. Fasette soos "die rasionele, die emosionele, die mistieke en wilsreaksie" (Smuts, 1998:54) kan in die persoonlikhede van die karakters in die genoemde roman onderskei word, sodat hul innerlike en uiterlike handeling genuanseerd is, en bydra tot die uitbeelding van werklikheidsbeeld.

Die karakterisering en die skep van identiteit in die roman *Dieper water*, beeld verskillende vorme van werklikheidsbeeld uit, soos wat die karakters verskillende eras met verskillende vorme van werklikheidsbeeld ervaar en daardeur gevorm en beïnvloed word.

Daar is ook die kwessie dat die implisiete leser met veral die hoofkarakters sal kan identifiseer. Dit is werklik noodsaaklik dat die leser met Rachel, Hektor en Nadia sal kan identifiseer asook met Ouma Ragie, want hierdie spesifieke roman vra daarvoor. Alhoewel nie een van die hoofkarakters sonder foute is nie, (en miskien juis daarom) moet die leser met hulle kan identifiseer om sodoende hul vorme van werklikheidsbeeld te kan begryp, selfs al sou die leser nie daarmee saamstem nie. "'n Skrywer wil graag 'n bepaalde effek met 'n verhaal en karakters bereik. Om hierin te kan slaag, moet 'n verhouding tussen die leser en teks (karakters) opgebou word" (Greyling, 2005b:110).

Hierdie beoogde identifisering van die leser met die karakters in die roman *Dieper water,* moet as't ware bewerk word. Dwarsdeur die skeppingsproses word daar deur die skrywer besluite geneem, en ook in die kwessie van identifisering met die hoofkarakters, word besluit dat die leser kognitiewe en affektiewe empatie met die karakters moet hê (Greyling, 2005b:111). Navorsing vanuit die psigologie wys daarop dat kinders geredeliker met 'n karakter in 'n jeugroman identifiseer as daar 'n groter ooreenkoms tussen die kind en die karakter is (Greyling, 2005b:111). In 'n volwasse roman is dit egter nie noodsaaklik nie, alhoewel ek werklik hoop dat die leser met beide Rachel en Hektor sal identifiseer, om genoemde rede dat hul werklikheidsbeeld daardeur begryp sal word.

In die roman *Dieper water* moet ek dus die hoofkarakters toerus met bepaalde positiewe eienskappe, want "(w)anneer 'n positiewe verhouding tussen leser en karakter geskep word, verklein die afstand en sodoende kan identifisering aangemoedig word" (Greyling, 2005b:112). Ek ken dus aan Rachel positiewe eienskappe toe deur haar aangenaam en interessant te probeer voorstel, iemand wat beide broos en boeiend is sodat die implisiete leser haar as geloofwaardig kan ervaar en ook aangetrokke tot haar kan voel. Ek is sekerder van Hektor se attraksie vir die implisiete leser, want die stil, sterk tipe wat tog sy woord kan doen as dit moet en daarby soms erg koppig en weerloos is, vind geredelik aanklank by baie lesers. Selfs die intellektuele leser hoop ek, sal aansluiting by hom vind. Die estetiese afstand tussen die leser en die karakter moet dus gemanipuleer word om identifisering te bewerkstellig (Greyling, 2005b:112).

4.3.3.2 *Werklikheidsbeeld en die uitbeelding van ruimte in Dieper Water*

Die vertelde ruimte in die genoemde roman, dit wil sê "sowel die plek- en tydgegewens waarin die verhaal afspeel as die geestelike sfeer – die *konkrete* én die *abstrakte* ruimte" (Du Toit & Kloppers,1989:94) is onmisbaar vir die uitbeelding van werklikheidsbeeld.

Volgens Rozelle (2005:124-128) moet 'n skrywer, wanneer ruimte uitgebeeld word, bewus wees van makrokosmos en mikrokosmos. Makrokosmos in fiksie is om die groter toneel, die breër agtergrond van gebeure uit te beeld teenoor die mikrokosmos wat bestaan uit snitte van 'n 'kleiner' plek. Hierdie mikrokosmos is "incredibly clearer and more distinct than the wider world beyond it" (Rozelle, 2005:126). Die plaas, Diepwater, in die roman *Dieper water,* is hierdie mikrokosmos waar feitlik alles plaasvind, waar karakters hul beeld van die werklikheid vorm, selfs al steur hulle hul ten seerste aan die makrokosmos. Daar is in die roman *Dieper water* slegs verwysings na die makrokosmos van wêreldgebeure, die politiek, ensovoorts. Die mikrokosmos is die plaas waar hulle die effek van die makrokosmos ervaar. "The *microcosm*, is where you wil be setting most of your fiction" (Rozelle, 2005:126).

Om die karakters, die drie vroue en Hektor asook die newekarakters wat hul omring, as synde werklik uit te beeld, moet hulle eerstens in die konkrete ruimte of mikrokosmos van die plaas, Diepwater, geanker word, so stewig dat hulle een word met die ruimte. Hul eenheid met die spesifieke fisieke ruimte in die roman *Dieper water*, moet hul identiteit en hul werklikheidsbeeld versterk. Die leser moet deur spesifieke detail en uitbeelding van handeling van die karakters binne die ruimte, die indruk kry dat die karakters op geen ander plek so tuis sal wees en geen ander werklikheidsbeeld sal kan hê nie. "(M)ake the settings of your fiction more than just places to be. Make them repositories of numerous details that help to tell your story and define your characters" (Rozelle, 2005:128).

Daar is dus korrelatiewe tussen karakters en hul omgewing, 'n onderlinge afhanklikheid of wederkerige verband — "(it can) be a projection of the will" (Wellek & Warren, 1973:221). Karakter en ruimte is dus onlosmaaklik verbonde. Ek het byvoorbeeld gepoog om Rachel en haar man Hektor en hul familie, so deel van die plaas Diepwater te maak dat hulle kwalik daaruit verwyder kan word sonder om te verbleek.

Bogenoemde verweefdheid van die karakters met hul ruimte skep op sigself ook 'n spesifieke werklikheidsbeeld van die eras wat hulle beleef én bepaal hul persoonlike sowel as kollektiewe identiteite. Deur die karakters stewig in hul ruimte te anker en ook hul handeling daarmee in verband te bring, poog ek om die stempel van hul identiteit af te druk. Identiteit ontstaan vir Paul Ricoeur (1991a:73) in vertelling: "After all, do not human lives become more readable [lisibles] when they are interpreted in function of the stories people tell about themselves?"

Die mens (anti-tipe) en ook die karakter (tipe) anker homself as't ware in sy ruimte deur middel van sy waardes en norme. Rachel as hooffokalisator (kyk 3.4.1.1) anker haarself ook hopelik so vas in haar ruimte, dat die leser dit vanuit haar aanvoeling daarvoor, kan beleef. Ruimte dien hopelik in dié geval ook as werklikheidsbeeld om 'n karakter sy eie identiteit te laat vind. Lotman (soos aangehaal deur Venter, 1992c:455) meen: "Die mees algemene sosiale, religieuse, politieke, etiese modelle met behulp waarvan die mens in verskillende fases van sy geestesgeskiedenis die sin van die wêreld wat hom omring, vertolk, word steeds met ruimtelike eienskappe beklee [...] hetsy in die vorm van 'n sosio-politieke hiërargie met as sentrale opposisie 'owerstes-ondergeskiktes', hetsy as etiese kenmerke, wat aan die opposisie 'links-regs' geheg word."

Bogenoemde is hopelik wat met Rachel Froneman van Diepwater gebeur: dat sy so verweef geraak het in haar omgewing, beide sosiaal, polities en geografies, dat sy haarself daardeur eers verloor en toe baie jare later weer vind. Haar identiteit vind sy deur middel van haar uiteindelike werklikheidsbeeld in die laat-negentigerjare. Sy kan egter nie die hibridisasie van die vorme van werklikheidsbeeld wat sy meemaak, heeltemal ontkom nie, want sy is uiteindelik nie geheel en al postmodernisties van aard nie. Sy word beïnvloed deur die vermenging van werklikheidsbeelde wat haar identiteit bepaal.

Die plaas Diepwater en die werksaamhede daar, asook die kultuurgoedere waarmee die karakters hul lewe vul, soos byvoorbeeld die ou, oorgeërfde meubels en goeie skilderye, die familieresepte van die gebak en ander kossoorte wat hulle geniet, skep hopelik alles mee aan getroue vorme van werklikheidsbeeld oor drie tydperke heen. Die opstalle van die plaas Diepwater en dié van die buurplaas Kransvlei, word ook as ruimte gebruik om metafories as uitdrukking van karakter te dien. "Setting is environment; and environments, especially domestic interiors may be viewed as... metaphoric, expressions of character" (Wellek & Warren, 1973:221).

Ek het gepoog om die fiktiewe plaas, Diepwater, en sy omgewing in 'n kloof naby Harrismith, so deeglik uit te beeld dat dit hopelik ook 'n karakter in die roman word. "Uiteindelik kan ruimte getematiseer word sodat dit byna soos 'n karakter optree en die verhaal bepaal" (Du Plooy, 1992a:104). Die plaas Diepwater en ook die Harrismithomgewing, bly deurgaans die basisruimte. Dus word al die besonderhede wat met dié spesifieke ruimte verband hou, soos byvoorbeeld die berge en die spruit, die oesseisoene, die voëls en plantelewe, en die gewoontes van die werkers, ensovoorts, die fondasie vir die verhaal self; wat hopelik meewerk aan die skep van werklikheidsbeeld. Die dierelewe, soos die Drakensbergerstoet wat in die genoemde roman uitgebeeld word en die werfhonde en katte, asook die voëllewe – veral die voëlklanke wat herhalend beskryf word — het hopelik 'n "atmosfeerskeppende funksie" (Pieterse, 1988:137). Sodoende mag die ruimte "'n onmisbare komponent" (Du Plooy, 1992a:105) in die genoemde roman wees.

Daar is tydens die voorstelling van die ruimte in die genoemde roman van spesifieke, sintuiglike beskrywing en uitbeelding gebruik gemaak en die konkrete ruimte word voorgestel deur sandsteenopstalle, huisraad, mense en plaasgereedskap; asook die kerk en die skool. Die karakters se verhouding met hul konkrete ruimte kan met behulp van bogenoemde motiewe voorgestel word. Dit is belangrik dat die besonderhede van die ruimte hoofsaaklik as

sintuiglike waarneming aangebied word, "maar dit kan ook deur emosie gekleur of die rede geïnterpreteer word" (Brink, 1989:113).

Die plaas Diepwater en ook die aangrensende plaas, Kransvlei, asook die dorp en omgewing van Harrismith, al drie onderskeie ruimtes in die roman *Dieper water,* staan hopelik nooit los van die karakterisering of die gebeure of tyd nie. Hierdie vertelde ruimte is die konkrete ruimte waarin die verhaallyne sigself voltrek, want die handeling in die roman vind hier plaas en die handeling word vergestalt deur die karakters en wel in tyd. Dié vertelde (konkrete) ruimte van Harrismith en omgewing en by name die plaas, Diepwater, omvou ook die abstrakte ruimte waarin die karakters hul bevind. Rachel en haar onsekerhede, haar pyn en wantroue (met ander woorde haar abstrakte, persoonlike ruimte) bestaan en tree op binne die omvattende ruimte van die plaas (Du Toit & Kloppers, 1987:89).

Alhoewel die plaas Diepwater 'n fiktiewe plek is, word alles daar beskryf of uitgebeeld soos wat die boere in die Oos-Vrystaat werklik hul boerderye bedryf. Hierdie kennis is oor jare heen verkry deur besoeke aan 'n familieplaas in die Oos-Vrystaat (Jagtersfontein) in die distrik Petrus Steyn, ook besoeke aan die distrik van Harrismith, besoeke aan landbounavorsingsinstansies, byvoorbeeld die Instituut vir Graangewasse op Potchefstroom asook die Kleingraan-Instituut op Bethlehem.

Vele sterk romans soos byvoorbeeld *War and Peace* en *David Copperfield* is in 'n werklike ruimte geplaas (Novakovich, 1995:25). 'n Werklike plek anker my as skrywer dus stewig in die werklikheid, waar ek gebruik kan maak van die plek se strate, huise, stories (urban legends), ou en nuwe koerantberigte, ensovoorts. Iets wat waar is aan 'n storie, byvoorbeeld die pleknaam Harrismith, plaas die verhaal dadelik op 'n fisiese plek wat aan lesers bekend is, daarom gebruik ek hopelik fyn besonderhede om die plek Harrismith te beskryf. Haasbroek (1992:58) reken dat dit 'n manier is om "'n storie te konstrueer".

Die skrywer se opdrag is immers om so spesifiek moontlik te wees deur herkenbare elemente uit die werklikheid die verhaal binne te loods (Dorrestein, 2001:101). Daardeur is dit 'n soort mikrokosmos gemaak waaruit die leser hopelik 'n beeld kan opbou van karakters, asook hul plek wat 'n tydgees of werklikheidsbeeld in hul omdra wat weer hul identiteit beïnvloed. Die kleindorpse kultuur van daardie Oos-Vrystaatse streek rondom die bekende dorp Harrismith, waar die roman hom afspeel, word in die roman ingewerk, naamlik goeie en lekker kos, kunsuitstallings van die vele inwonende kunstenaars, die oor-en-weer kuierkultuur, ensovoorts. Met 'kleindorps' word hier bloot bedoel 'n kleiner gemeenskap wat mekaar se lief en leed deel en mekaar wel soms goed opdraand gee. Feitelike gegewens in verband met die ou NG-Moederkerk op Harrismith word ook in die verhaal ingewerk. Lesers sal moontlik die inligting interessant vind. "Selfs in 'n roman wat in die eerste plek 'n pakkende storie wil vertel, word baie informasie duidelik, as ruimtebeelding daarin uit die oogpunt van die verhaal en die diskoers gelees word" (Venter, 1992c:454). Hierdie genoemde informasie dra uiteraard ook by tot die uitbeelding van vorme van werklikheidsbeeld.

Tydens die uitbeelding van die ruimte in die roman, *Dieper water*, moet ek in gedagte hou dat die plaas as ruimte nie te veel geromantiseer moet word nie. 'n Plaas was eintlik nog nooit 'n utopie nie, al sou baie lesers van ontspanningsverhale dit graag so wil sien. Die plaas was tydens die Anglo-Boereoorlog 'n gevaarlike plek om te wees en ook tydens die laaste twee dekades van die twintigste eeu het die plaas 'n baie gevaarlike plek geword. Plaasaanvalle is al jare lank aan die orde van die dag. Dat die karakters in die roman *Dieper water* verander weens dié omstandighede, word hopelik duidelik. Hul siening van die werklikheid is deur die loop van verskillende tydperke beslis ook aan verandering onderworpe.

Die hele aanskyn van die plaas Diepwater in die roman, *Dieper water*, verander tydens die laaste verhaallyn. (Hier byvoorbeeld kan hopelik duidelik

gesien word hoedat ruimte en plot een is.) Daar is elektriese omheining, Marnet-radioverbinding, selfoonverbinding en patrollies wat deur boere-gemeenskappe geaktiveer word. Die plaas Diepwater in die roman *Dieper water* kan dus ook gesien word as "'n distopie – 'n gevaarlike en onseker liminale ruimte waar die self die ander ontmoet en die parameters van die koloniale verlede waarbinne die self tot stand gekom het, kan transendeer" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xvi).

Die wyse waarop 'n ruimte deur karakters beleef word, skep ook 'n beeld van hul eie werklikheidsbeeld of lewensiening. Die rede hiervoor is dat karakters se werklikheidsbeeld versterk word deur visuele waarneming van hul ruimte, ouditiewe indrukke en taktiele waarneming (Du Plooy, 1992a:103). Vir 'n mens is sy leefruimte ontsaglik belangrik en "maak 'n onmisbare komponent van die tekstuur van jou lewe uit" (Du Plooy, 1992a:105) en dit moet vir karakters ook só geskep word dat dit hul hele bestaan en siening van hul bestaan beïnvloed.

Die karakters in die roman, *Dieper water,* bevind hulle nie slegs op 'n afgesonderde plek (die plaas) nie, maar ook 'n paar keer in liminale situasies soos oorloë. Du Plooy (2006:16), soos reeds genoem, beskou oorlog (in haar studie oor liminale ruimtes in Winterbach se roman *Niggie*), as 'n liminale situasie waarin die normale reëls van die samelewing nie meer geld nie, daarby beskou sy 'n afsonderingssituasie op 'n plaas ook as 'n liminale situasie.

Deur hierdie liminale situasie ontwikkel die karakters in *Dieper water* 'n nuwe, ander identiteit en beeld daardeur hopelik vorme van werklikheidsbeeld uit. Liminaliteit is "potentially and in principle a free and experimental region of culture, a region where not only new elements but also new combinatory rules may be introduced" (Turner, 1982). Die karakters in *Dieper water* word voortdurend aan 'n abstrakte ruimte — nuwe, vreemde elemente van die geskiedenis en die politiek en die samelewing blootgestel.

Die ruimte waarin die karakters in die genoemde roman hul bevind, bestaan na aanleiding van bogenoemde nie net uit die topologiese begrip 'plek' nie, maar ook uit hul verhoudings met ander (Du Plooy, 1992a:102). Dit is die karakters se abstrakte ruimte. Ek moet tydens die voorstelling van karakters in die roman *Dieper water,* die blanke karakters soos blankes laat dink en voel en ook die swart karakters soos swart mense laat dink en voel. Hierdie navorsing het 'n paar onderhoude met huishulpe ingesluit, en het gesteun op jarelange ondervinding van die lewensiening van ouer huishulpe op die plase wat ek besoek het. Rasseverhoudinge speel dus 'n belangrike rol in dié genoemde roman en vorm deel van die verskillende vorme van werklikheidsbeeld.

Die akkurate uitbeelding van die vertelde ruimte in hierdie roman, *Dieper water*, is belangrik vir die skep van die verskillende vorme van werklikheidsbeeld gedurende die verskillende eras. "Plekke dra ook abstrakte waardes binne kulturele en sosiologiese kodes, want binne sekere denksisteme het 'n mens sielkundige en ideologiese en selfs morele assosiasies met plekke" (Du Plooy, 1992a:102). Die plaas Diepwater is dus die plek, "die lokaliteit waar dinge gebeur" (Du Plooy, 1992a:102), maar dit het as ruimte ook te maak met Rachel Froneman se verhouding met haar man, Hektor, en ook haar verhouding met haar seun, Niko, en ander newekarakters soos haar vriendinne Jo-Anne en Maatje.

Hoe Rachel Froneman haar omgewing beleef, is van kardinale belang in die roman, omdat sy daardeur haarself vind en haar soeke na identiteit beëindig. Sy ervaar die plaas Diepwater as deel van haarself; dit is dus primêr deel van haar lewe asook die lewens van die ander hoofkarakters wat op die plaas kom en gaan. Die buurplaas, Kransvlei, waar Rachel se eggenoot, Hektor Froneman vandaan kom, speel ook 'n rol; alhoewel nie so 'n groot rol soos die plaas Diepwater nie. Die plaas as ruimte word dus hopelik getematiseer sodat "die ruimte nie bloot agtergrond is nie, maar 'n aktiewe rol in die verhaal speel" (Smuts, 1998:43). Dit kan 'n dieper skakering aan 'n roman gee en daar is dan ook "die moontlikheid dat die ruimte die verhaal kan verdig, met ander woorde

dat dit grootliks draer word van die wyer implikasies van die werk" (Smuts, 1998:43).

Na aanleiding van bogenoemde meen Victor (2007) van NB-Uitgewers, dat ek as skrywer van die roman *Dieper water* "verskeie temas, soos dié van dieper water op subtiele wyse deur die teks (trek) wat aan die roman 'n fyn verweefde gevoel gee. Simbolies word water met die onbewuste verbind. Die leser word geleidelik 'n blik in die geheime van die verlede gebied soos gegewens na die oppervlak kom. Van die begin af word (diep) water met tragedie verbind – en verkry die leser insig in die optrede en onbewuste van karakters. Rachel sien in die nag hoe haar pa klein Marthinus begrawe (met geboorte word vrugwater betrek) en kort hierna verdrink haar pa in die rivier. Sy self moet per geleentheid uit die spruit gered word deur Pulani (die spruit waarlangs haar ouma die jongman – wat haar oupa blyk te wees – moes begrawe). Na die aanval op Hector word die spruit 'n onveilige plek vir Rachel en Nadia".

Die karakters in die roman *Dieper water*, naamlik Rachel en Hektor Froneman en hul familie asook die newekarakters, leef binne 'n eg Afrikaanse kultuur en tree eg Afrikaans op. Hulle word dus midde in 'n Afrikaanse kultuur geanker. Die karakters en ruimte is doelbewus so geskep om juis 'n spesifieke ruimte van Afrikaansheid te reflekteer. Daar is dus in die roman *Dieper water* gepoog om 'n eg Afrikaanse sfeer te skep soos wat Du Toit en Kloppers (1989:95) die sfeer in die kortverhaal *'n Bowler soos 'n verkleurmannetjie* noem.

Hierdie genoemde tydperke, naamlik die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en die dekades daarna asook die laat-negentigerjare van die vorige eeu, het al drie verskillende vorme van werklikheidsbeeld. So verander hierdie geestelike en materiële agtergrond en omgewing ook na gelang van die eise van die spesifieke tydsfere waarin die karakters hul bevind.

Rachel Froneman se innige verbintenis met die plaas, Diepwater, is onder andere een van die redes waarom ek haar as hooffokalisator kies. In die eerste

plek word sy gekies omdat haar volgehoue perspektief 'n deurlopendheid aan die roman verleen en dit dus ook 'n samebindende faktor is, al bestaan die roman *Dieper water* uit drie verhale. Fokalisasie en ruimteskepping kan eintlik nie geskei word nie, want Rachel se siening van haar ruimte, die plaas, staan voorop in die genoemde roman. Personasiegebonde fokalisasie soos in die geval van die hoofkarakter, Rachel, bring mee dat die ruimte hopelik onlosmaaklik aan haar siening verbonde is en dus ook aan haar werklikheidsbeeld. Die ruimte word immers deur die personasies opgebou (Smuts, 1998:39).

Omdat dit Rachel (die hooffokaliseerder) is wat waarneem en dink en praat en handel, sal die leser dit hopelik saam met haar doen en so die ruimte leer ken. "By interne fokalisering setel die waarnemingspunt op min of meer herkenbare manier in 'n karakter" (Brink, 1989:143). Hiérdie interne fokalisering mag dalk ook bydra dat die implisiete leser met haar identifiseer en haar siening van haar ruimte begin deel. Dit op sigself behoort die leser sensitief te maak vir Rachel se werklikheidsbeeld.

Die plaas Diepwater in die roman *Dieper water* is ook die een konstante waaraan die karakters hul ervarings en die waardes van die buitewêreld meet. Die plaas dien ook as simboliese, liminale ruimte waar die karakters as't ware van een identiteit na 'n ander, nuwer identiteit beweeg wat op sigself sorg vir kulturele hibridisasie. "This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy" (Bhabha, 1994:4).

Dat die karakters in die roman *Dieper Water* ook by die plaas as distopie moet aanpas, is vanselfsprekend. Hulle word bang, besinnend en waaksaam, maar tog gewillig om uit te reik na verandering. Soos die mense in die Nuwe Suid-Afrika, het die karakters in die genoemde roman "'n deurslaggewende drumpel (...) bereik waardeur die bekende wêreld van die apartheidsjare onherroeplik

agtergelaat is en 'n onbekende nuwe tydvak betree is. Dit was sowel 'n einde as 'n begin" (Viljoen & Van Der Merwe, 2006:ix).

Die uitbeelding van ruimte in die roman *Dieper water* het dus hopelik tydens die skryffase meegewerk om beide identiteit en vorme van werklikheidsbeeld te vergestalt, want ruimte en karakterisering en handeling sowel as tydsverloop gaan noodwendig saam. Die hele verloop van die gebeure in die roman *Dieper water* word as't ware aan die gang gesit deurdat Rachel en Hektor se kleindogter, Nadia, na die plaas Diepwater toe kom en haar koms trek aan die fyn web van hul lewe en bestaan. "(K)arakters veroorsaak of ondergaan gebeure in die tyd" (Du Toit & Kloppers, 1989:86).

Die benaming van die plaas, Diepwater, word deur herhaling en akkumulasie (Brink, 1987:112) in die roman en later hopelik ook by die leser gevestig as 'n plek met betekenis en simboliek. Hierdie konstruksie van die ruimte in die roman, *Dieper water*, moet ook dien om 'n soort voorkennis van die karakters en hul handeling te verskaf. Diepwater en Kransvlei is waar Rachel en Hektor gebore en getoë is en geleef het, daarom is hulle verknog aan die grond. Alles wat hulle doen en wat met hulle gebeur draai om die feit dat die plaas Diepwater hul plek is. Dit word hul liminale ruimte, 'n drumpelsituasie en 'n soort "tussenruimte" (Du Plooy, 2006:18) waar hulle soek na identiteit.

Die plaas word juis as ruimte gekies omdat die roman handel oor "die mens wat toenemend verwar raak" (Haasbroek, 1992:55) en hierdie "mens wat gekonfronteer is met die krisis van alle sekerhede gaan terug plaas toe" (Haasbroek, 1992:55). Dit was vir my eenvoudig makliker op die roman *Dieper water* feitlik in sy geheel op 'n plaas te laat afspeel en die probleme (soos oorlog en radikale politiek) wat konflik meebring, daar te vergestalt. Juis omdat die plaas 'n liminale ruimte is, ook omdat daar in al drie van die verhaallyne van oorlog en geweld sprake is, wat ook liminale situasies is, kan dit as simboliese ruimte in die verhaal dien.

Ek moes opnuut tydens die skryfproses van die roman *Dieper water* uitvind dat die literêre konsepte van ruimte, atmosfeer en stemming net so belangrik in 'n ontspanningsroman as in enige ander literatuur is. Trouens, die skep van geloofwaardige vorme van werklikheidsbeeld maak baie staat daarop. "Two of the most essential components are description and setting... you have to make your reader fully aware of the place and the time... these are the details that add up to create the world that you are offering" (Rozelle, 2005:5).

Die skep en voorstelling van ruimte tydens die skryffase van die roman *Dieper water*, handel hopelik ook nie net oor fisiek-waarneembare gegewens op die plaas Diepwater en die Harrismith-omgewing nie, "maar die hele sfeer wat deur die ruimte opgeroep word" (Du Toit & Kloppers, 1989:87) voltooi dan hopelik hierdie spesifieke ruimte. Daar is dus ander dimensies van ruimtebeelding in die roman *Dieper water* ook getoon. Rachel en Hektor asook Nadia en die ander karakters se siening omtrent die religie, die politiek en hul kultuur, is deel gemaak van die konkrete ruimte van die plaas en distrik en het daaraan 'n dieper dimensie gegee.

4.3.3.3 *Werklikheidsbeeld en die ontwikkeling van plot in Dieper water*

Die skep van 'n plot of handelingstruktuur staan sentraal in die werk van Paul Ricoeur (1991a:78) oor identiteit, want daar is 'n terugkaatsende uitwerking van karakter op die plot. Karakters in 'n roman en mense is eenderse entiteite omdat hulle (die karakters) ook ly en dink en handel en doodgaan, waardeur verbeelde van die werklikheid geskep word wat onvermydelik ons aardse kondisie in gedagte het (Ricoeur, 1991a:78). Daarom skep identiteit ook werklikheidsbeeld en andersom want narratiewe vertellings boots ook die aksies en interaksies van die mens se fisiese en sosiale omgewing na (Ricoeur, 1991a:79).

Uit die karakters en hul handeling binne tyd en ruimte ontwikkel die plot. Soos genoem, bestaan die skeppingselemente nooit alleen nie, maar altyd in

interaksie met ander karakters, gebeure, tyd en ruimte (Du Toit & Kloppers, 1989:64). Die plot in 'n roman word opgebou deur die wisselwerking tussen die karakters, hul optrede en gesprekke, die verskillende lae van hul persoonlikhede wat geopenbaar word en tonele en episodes wat in 'n roman of verhaal voorkom (Smuts, 1998:81). Die drie verhaallyne in die roman *Dieper water,* bestaan ook uit bogenoemde elemente en die konflik wat in die drie verhaallyne en hul wisselwerking met mekaar geskep word; bring hopelik uiteindelik sekere insigte soos onder andere die hoofkarakter Rachel se vraag na wie sy is en waarheen sy op pad is.

Dit is juis uit Rachel se handeling dat die leser moontlik vorme van werklikheidsbeeld kan aflei. Handeling in die roman *Dieper Water* funksioneer hopelik duidelik as dekoderingsaksie, omdat daar van al die handelingskategorieë gebruik gemaak word om werklikheidsbeeld deur middel van Rachel se sieninge en handelinge uit te beeld. Die vier handelingskategorieë (Brink, 1989:50-52) is nie-verbale handeling, verbale handeling, gedagtes en gemoedsbeweging. Rachel se verbale handeling, dit wil sê haar dialoog en spraakhandeling betrek hopelik "die hele gegewe van interaksie en kommunikasie (of gebrek aan kommunikasie) tussen mense" (Brink, 1989:51).

In die roman, *Dieper water*, kry die leser in die plot hoofsaaklik te doen met die hoofkarakter, Rachel Froneman, se handeling, gedagtes en gemoedsbeweginge, asook haar sieninge van die werklikheid soos wat sy verskillende eras (vanaf 1943 tot 1998), met hul gepaardgaande vorme van werklikheidsbeeld, beleef. Dialoog word gebruik om hoofsaaklik by monde van Rachel en Hektor, asook hul kleindogter Nadia en enkele newekarakters soos Maatje, konflik te skep. Hul dialoog werk mee om die werklikheid wat hulle beleef (wat vol konflik is) weer te gee. Die konflik in die roman *Dieper water*, word deurentyd aangehelp deur veral die dialoog tussen Hektor en Rachel in die tweede en derde verhaallyne. Die voortdurende, latente konflik tussen

hierdie twee hoofkarakters inisieer tonele wat selfs meer konflik bevat. Dialoog wek dus ook konflik en juis dit bevorder die plot, nie net van 'n spesifieke toneel nie, maar ook van die plot as geheel (Novakovich, 1998:138).

Die eerste verhaallyn wat uit Ouma Ragie se briewe bestaan, maak staat op haar eie verwoording van haar belewenisse om die plot tot stand te bring. Spanning word hopelik gehandhaaf deurdat sy uitgebeeld word as die enigste een wat werklik weet wat aan die gang is in die eerste verhaallyn. Alhoewel daar heelwat emosionele spanning voorkom, is dit myns insiens geregverdig; omdat daar ook intense emosie is wat spanning wek, want daar is liefde, woede, ontsteltenis en gewelddadige gebeure wat die boeikrag kan versterk. Sulke gewaarwordinge wat tot intensie emosie lei, het die potensiaal om emosionele spanning te wek (Bisschoff, 1992d :46).

Hierdie emosionele subjektiwiteit van Ouma Ragie se briewe het wel nog 'n doel, naamlik om die maatskaplike toestand van haar era uit te beeld en ook haar reaksie daarop. Die konflik in hierdie briewe is hoofsaaklik innerlik as gevolg van oorvertelde uiterlike konflik. Die briewe beeld dus hopelik haar werklikheidsbeeld uit soos wat sy dit innerlik ervaar en haar daaroor verwoord het.

Die briewe wat Ouma Ragie geskryf het, kan beskou word as outobiografies van aard omdat dit 'n groot deel van haar lewe dek. "Outobiografiese tekste soos dagboeke en lewensverhale is nie slegs ryk bronne vir historici nie, maar ook vir identiteitsondersoek" (Jansen, 2003). Hierdie identiteitskonstruksie van Ouma Ragie wat in haar briewe gestalte vind, gee aan haar 'n plek. Genoemde plek "verteenwoordig die skakel tussen "ek" of "ons" en die gemeenskap waarin 'n individu of groep leef" (Jansen, 2003) en bevestig ook haar werklikheidsbeeld.

Tydens die Anglo-Boereoorlog was die religie en die beskouing daarvan vir die gemeenskap baie belangrik. "Die Christelike beginsel van God se soewereiniteit het geseëvier .... De La Rey het immers, soos genoem, op sy eie vraag oor wat geloof is, verklaar dat geloof is om te sê: 'God, U wil geskied.'" (Pretorius, 1991:369). Hierdie neerlegging van die self voor God het as't ware die siening van die samelewing deursuur.

Daarom is die Ouma Ragie-karakter ook diep godsdienstig wat sy in haar briewe sal oordra. Ragie is 'n vrou met 'n intuïtiewe, leergierige aard, iemand wat filosofies kan redeneer. Sy is nie geheel en al deel van die streng Victoriaanse en Calvinistiese werklikheidsbeeld van haar tyd nie. Ragie bevraagteken die politiek en lug haar opinie wanneer sy kan. Sy is ook 'n ywerige leser. Ouma Ragie ontwikkel 'n individuele identiteit wat haar soms 'n uitsonderingsfiguur van haar tyd maak. Hierdie andersdenkende eienskap van die uitsonderingsfiguur deel sy met Rachel, sowel as met Nadia. Albei die ander twee karakters kom ook in opstand teen die heersende politieke sowel as religieuse klimaat.

Die aard van die verskillende karakters in die genoemde roman, bring konflik mee wat die plot van die genoemde roman voortstu. Juis hierdie konflik maak die hantering van spanning in die roman *Dieper water,* makliker. Byvoorbeeld die karakter, Rachel, kan saam met haar tyd beweeg omdat haar hele aard en identiteit dit toelaat. Sy kom in opstand kom, maar bly tog soepel. Ek skryf dit toe aan die feit dat Rachel gehard is en op die plaas grootgeword het. Soos Aucamp (2000:10) dit oor van sy plattelandse karakters stel: "Ek skryf hul geëmansipeerdheid toe aan 'n landelike opvoeding". Hektor Froneman is ook so 'n karakter wat gehard is en tog oop vir oortuiging.

Ek poog om Rachel Froneman te laat ontwikkel as 'n persoon wat gaandeweg en deur vele veranderings van sosiale, persoonlike, politieke en kulturele klimaat, steeds haar kernidentiteit behou en later "wêreldwys en skokvas"

(Aucamp, 2000:10) deur die lewe gaan. Sy kan dus vorme van werklikheidsbeeld, soos die laaste twee verhaallyne dit uitbeeld, ervaar en verwerk waardeur sy haar kernidentiteit behou en tog aanpas by vernuwing. Die plot van die tweede en derde verhaallyne sal hierdie hantering van vorme van werklikheidsbeeld deur die hoofkarakter hopelik duidelik maak.

"Die doel van stories en verhale is kommunikasie" (Du Plooy, 1986:4), en die skeppingselemente karakter, ruimte, tyd en handeling sowel as dialoog is in die genoemde roman gebruik om hierdie kommunikasie te bewerkstellig. Die "narratiewe wêreld" (Brink, 1989:27) wat ek poog om in die roman *Dieper water* te skep, maak soos alle verhale staat op die leser om dit te aktiveer want die rol van die leser is baie belangrik. Die rol van die leser "was al duidelik vandat die kommunikasie-element in die verhaalkuns uitgewys is" (Brink,1989:27).

Dis vir my as skrywer van die genoemde roman belangrik dat die implisiete leser — 'n leser uit dieselfde "generasiewêreld" (Du Plessis, 2000:51) as ekself of enige redelik, volwasse leser wat hierdie generasiewêreld kan begryp – die verhaal interpreteer soos wat ek die verhaallyne wou kommunikeer. Dis naamlik vir my ook belangrik dat die implisiete leser begryp dat die genoemde roman oor 'n soeke na identiteit, te midde van veranderende vorme van werklikheidsbeeld, gaan.

Daar word egter redelik algemeen aanvaar dat 'n sogenaamde korrekte interpretasie van 'n woordkunswerk nie bestaan nie, maar dat 'n redelik stewige teks tog aan sekere voorwaardes vir interpretasie moet voldoen (Du Toit & Kloppers, 1989:13). Selfs al is die roman *Dieper water* 'n ontspanningsroman, is daar hopelik, behalwe die boonste betekenislaag wat uit die blote storie bestaan, ook 'n implisiete betekenis wat op 'n dieper vlak lê. Dis hierdie dieper betekenislaag wat moontlik deur die implisiete leser raakgelees en vertolk sal word, al is die plot (die drie verhaallyne), daarop gemik om te vermaak. Al is daar ander kritiese sieninge in verband met die resepsie-estetika, soos dié van Jauss en Iser (Rossouw, 1992a:428), moet

daar "toegegee word dat die *resepsieteorie* die aandag daarop gevestig het dat die leser 'n betekenisvolle en selfs fundamentele rol vervul in die literêre proses" (Rossouw, 1992a:429). Daarom is dit vir my as skrywer belangrik dat die implisiete leser van die ontspanningsroman *Dieper water*, die werk as verhalende teks nie oorskat nie, maar beslis ook nie onderskat nie. Die drie verhaallyne van die genoemde roman, speel myns insiens 'n belangrike rol daarin om die leser die verhaal reg te laat evalueer. Die plot van die roman *Dieper water* behoort hopelik ook aan die leser 'n duidelike begrip van die drie vorme van werklikheidsbeeld wat in die roman voorkom, te gee.

Die implisiete leser sal hopelik begryp dat die karakters in die genoemde roman soos Rachel Froneman en haar gesin, asook die newekarakters hul eie wêreld ervaar en bepeins en ontleed en daardeur 'n persoonlike sowel as 'n kollektiewe identiteit skep, wat weer 'n duidelike beeld van hul werklikheid skep. Clara Reeve (soos aangehaal deur Wellek & Warren, 1973:216) het in 1785 al gesê: "The novel is a picture of real life and manners, and of the time in which it is written". Enige roman se plot weerspieël dus 'n bepaalde beeld van die werklikheid en hopelik doen die plot van die roman *Dieper water* dit ook.

Verhale self, en dus ook hierdie roman, *Dieper water*, is gebonde aan "tyd, aan kultuur, aan sosiale en ekonomiese omstandighede en aan filosofiese en religieuse opvattings" (Du Plooy, 1986:4). Verhale kan ook tyd transendeer en hopelik doen die universele probleme waarmee die karakters in genoemde roman te doen het, soos byvoorbeeld die soeke na identiteit te midde van veranderde werklikheidsbeeld, ook juis dit. Elsbree (soos aangehaal deur Du Plooy, 1986:4) beskryf dit so: "We recognize something both time-and-culture-bound and time-transcending in narratives".

Ek poog dus om die werklikheid soos wat die karakters dit sien en ervaar, na te boots, om sodoende die drie genoemde vorme van werklikheidsbeeld deur middel van onder andere die drie verhaallyne, te skep. "The author's essential mimesis is man telling, and man telling is, in turn, imitating the reality of events

that have happened... The mimesis of fiction is an imitation of reality, a representation in writing of a speakers representation" (Baker, soos aangehaal deur Du Plooy, 1986:5). Mimesis is die nabootsing van die werklikheid, 'n bekende begrip in die literatuurwetenskap (De Lange, 1992:308). Hierdie geskepte of nagebootste vorme van werklikheidsbeeld help weer om die karakters se identiteit en hul kultuur te vorm en op verskeie vlakke te beïnvloed. Daarom word Rachel Froneman direk deur al die vorme van werklikheidsbeeld wat sy beleef beïnvloed, en word sy gebruik om haar geskiedenis in woorde vas te lê in die boek (raamvertelling) wat sy in die roman *Dieper water*, skryf.

Al skrywende aan haar outobiografiese storie (die tweede verhaallyn in die genoemde roman), kan Rachel Froneman haar persoonlike identiteit opnuut konstrueer en die kollektiewe identiteit waartoe sy behoort, beter begryp, soos die leser dan ook hopelik sal doen. Rachel se identiteit en ook haar soeke na identiteit vind hopelik gestalte in die genoemde roman. Wanneer dit gebeur, behoort daar ook vir die leser 'n helder beeld van haar werklikheidsbeeld te wees, aangesien identiteit en lewensiening nou saamhang. Vir Ricoeur (1991a:77) is persoonlike identiteit inherent narratief van aard want die problematiek van identiteit bevind dit op 'n vlak van helderheid asook kompleksiteit in fiksionele narratiewe.

Die karakter, Rachel Froneman, is dwarsdeur die roman *Dieper water*, besig om te verander. Van 'n kind na 'n jong volwassene, na 'n getroude vrou met vrae en vrese na 'n moeder en 'n grootmoeder wat rou oor haar kind wat dood is, terwyl sy steeds nie die wêreld om haar begryp en nie werklik lewensvrae kan beantwoord nie. Sy is gedurig aan die wonder oor wie sy nou eintlik is of geword het. Dit is die ou kwessie van die vloeibaarheid van identiteit – identiteit wat nooit werklik klaar gevorm word nie. "What cannot be abolished is the question 'who am I'?" (Ricoeur, 1991a:80). Ricoeur (1991b:33) noem hierdie aanhoudende analiseringsproses van die selfbeeld ook narratiewe identiteit: "In place of an ego enamoured of itself arises a self instructed by cultural symbols,

the first among which are the narratives handed down in our literary tradition. And these narratives give us a unity which is not substantial but narrative".

Hierdie voortdurend veranderende identiteit van Rachel Froneman binne die tweede en derde verhaallyne, illustreer ook hopelik dat haar persoonlike identiteit verander onder die invloed van al die vorme van werklikheidsbeeld wat sy ervaar. Die plot van die roman *Dieper water,* gee hopelik deur middel van veral die tweede en derde verhaallyne insae in Rachel se identiteit, want karakter en plot en identiteit is onskeibaar. Volgens Ricoeur (1991a:77) konstrueer die vertelling die blywendheid of bestendigheid van die karakter van 'n individu, wat 'n mens sy/haar narratiewe identiteit kan noem juis "in constructing the sort of dynamic identity proper to the plot [l'intrigue] which creates the identity of the protagonist in the story".

Wat Rachel se gedagtes betref, maak ek plek-plek wel gebruik van die bewussynstroomtegniek. Dit is 'n tegniek waar die "'handeling' na binne verplaas (word), sodat die leser te staan kom voor die skynbaar direkte en assosiatiewe opeenvolging van beelde en gedagtes in die bewussyn van die belewende karakter" (Scholtz, 1992b:41).

Die buitewêreld en die werklikheid word dus hoofsaaklik geïnterpreteer en gesubjektiveer (Scholtz, 1992b:41) deur Rachel se bewussyn en dit dra hopelik by tot die skep van haar besondere vorme van werklikheidsbeeld. Dit is ook handig om hierdie bewussynstroomtegniek te gebruik sodra daar 'n krisis in die verhaal opduik. Hierdie tegniek kan die krisis goed reflekteer deur die gedagtes en gemoedsbeweginge van die karakter en dit kan ook die narratiewe tempo verander (Novakovich, 1998:232).

Die hoofkarakter, Rachel, se gemoedsbeweginge – dit wil sê haar emosionele en intellektuele aktiwiteite (Brink, 1989:52) – bring hopelik helderheid in verband met die vorme van werklikheidsbeeld wat in haar ingebed is. Hierdie gemoedsbeweginge, soos byvoorbeeld haar mond wat vraend oopgaan en

gemoedsbeweging registreer, of wanneer Rachel iets waarneem en sy daarop reageer deur byvoorbeeld weg te kyk of haar arms te vou, kom herhaaldelik in die teks van die roman *Dieper water* voor, wat hopelik help om haar lewensiening of werklikheidsbeeld te skep (Brink, 1989:52).

By die ander karakters kom hierdie vier handelingskategorieë in al drie die verhaallyne of plots ook voor, en versterk hopelik Rachel en die ander karakters se vorme van werklikheidsbeeld.

Die hoofkarakter van die genoemde roman, Rachel Froneman, soos vele ander van haar generasie, verkeer in 'n hibriede tussentoestand, veral tydens die laat-negentigerjare van die vorige eeu. Die nuwe politiek, na die nuwe regering aan bewind gekom het in 1994, asook die nuwe sosiale sisteem binne 'n veranderende Suid-Afrika, hou haar en die ander karakters in die roman, *Dieper water,* in 'n liminale staat. Die situasie in Suid-Afrika is steeds liminaal van aard en daar het "'n groot en dramatiese sosio-politieke oorgang plaasgevind, maar die veranderingsproses is nog nie afgeloop nie en die situasie het nog steeds trekke van 'n interregnum" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:x).

Daarom beweeg hierdie karakters in die roman *Dieper water* ook steeds in 'n liminale, hibriede situasie wat die vind van 'n eie identiteit baie moeilik maak. Dit bemoeilik gevolglik ook hul beeld van die werklikheid want die werklikheid, veral in die makrokosmos, is moeilik te verstaan. Tegelykertyd kan die implisiete leser ook hiermee identifiseer, synde in min of meer dieselfde werklikheid as die karakters in die derde verhaallyn.

Die Afrikaner was tydens die negentigerjare van die twintigste eeu, en is steeds, op soek na 'n nuwe, ander identiteit waarmee hy vertroud kan raak. Dit is egter moeilik omdat nie die politiek, die sosiale struktuur ná apartheid, of die kulturele bedrywighede waaraan mens jou identiteit meet, werklik bekend gebly het nie. Selfs die Afrikaner (waarvan die meeste karakters in die roman *Dieper*

water deel uitmaak) se taalidentiteit word aangetas, omdat dit identiteit ondermyn. Beheydt (2002) van die Universiteit in Leiden, sê die volgende oor taalidentiteit: "Talen zijn dus niet zomaar inwisselbaar. Elke taal bepaalt in grote mate de identiteit die gedeeld wordt met de taalgenoten".

Die soeke na identiteit binne 'n liminale staat bly dus ook vir die karakters in die roman *Dieper water* 'n kwessie. "Die vraag: wie is ek? staan nog steeds in die brandpunt, omdat die ou maniere waarop identiteit omskryf is, in diskrediet geraak het" (Viljoen & Van der Merwe, 2006:xi). Omdat die karakters in *Dieper water* so soekend is na identiteit, word hul werklikheidsbeeld ook voortdurend aangetas, want werklikheidsbeeld word verdring of verwring deur postmoderne politieke, religieuse, sosiale en kulturele veranderings.

Die hantering van verandering in werklikheidsbeeld oor drie tydperke betrek die plot van die genoemde roman ten nouste. Soos wat die tye en eras in die roman verwissel en die vorme van werklikheidsbeeld daarmee saam, verander die verbouing van gewasse en die werksaamhede op plaas in die algemeen ook. Die konkrete ruimte in die roman *Dieper water* ondergaan dus ook verandering en ek moes dit in ag neem.

Tydens die skryffase van die roman *Dieper water* verkry ek, afgesien van talle vorige gesprekke, steeds raad van my eggenoot, Dr. de Kock. Hy was Visepresident van die Landbounavorsingsraad en is vandag nog betrokke by die evaluering van landbounavorsing. Synde, gebore en getoë in die Oos-Vrystaat, het hy my deurlopend van baie relevante inligting voorsien. Hierdie inligting is al skrywende benodig, soos wat onvoorsiene situasies in die verskillende verhaallyne opduik. Hierdie inligting, wat wetenskaplik van aard is en ook staaltjies uit die streek bevat, is in die plot ingewerk om situasies te skep waartydens konflik tussen karakters ontstaan. Die inligting help ook om atmosfeer te skep. Ek noem hier as voorbeeld die basserige gedreun van die droogoonde wat in die sewentigerjare hul verskyning op plase gemaak het. Dié kenmerkende, sangerige geluid word op plase met die oestyd geassosieer.

Daar word oor die plaas Diepwater geskryf sedert die veertiger- en vyftigerjare toe daar met osse geploeg is, en klam koring met die voet op 'n seil omgeroer is, tot en met die laaste dekades van die twintigste eeu, toe die gebruik van genoemde droogoonde tydens oestyd redelik algemeen geword het. Daar is in die roman *Dieper water* ook klem op die voëllewe in die streek en die klimaat speel ook 'n belangrike rol. Al hierdie faktore het 'n direkte uitwerking op ál drie die verhaallyne van die genoemde roman. Ruimte en plot is dus op dié manier goed geïntegreer, wat bydra tot die skep van vorme van werklikheidsbeeld. Die verandering in die politieke situasie in die land sedert die veertigerjare tot en met die laat negentigerjare is ook ingewerk in die intrige, wat sorg vir vele veranderings van werklikheidsbeeld. Soos Giliomee (2004:633) dit stel: "Die Afrikaners se geskiedenis word oorheers deur 'n sekere dialektiek. Daar is aan die een kant 'n fatalistiese afwagting van 'n gewisse kollektiewe nederlaag en finale ondergang, maar aan die anderkant is daar ook 'n misterieuse lewenskragtigheid". Die Afrikaner is in elk geval gewoond aan onmoontlike uitdagings (Giliomee, 2004:633).

Juis die politiek, asook hierdie geskiedenis van moeilike uitdagings beïnvloed die verhouding tussen mens en mens in Suid-Afrika skerp, wat hopelik ook in die genoemde roman as werklikheidsbeeld realiseer. Veral vakgebiede soos die geskiedenis en die kultuurgeskiedenis help baie om vorme van werklikheidsbeeld in die genoemde roman te skep.

Ek het spesifiek Giliomee se boek *Die Afrikaners* hier baie gebruik asook vele geskiedenisboeke soos dié deur Frans Johan Pretorius asook Barzun se *From Dawn to Decadence, 1500 to the present: 500 years of Western Cultural Life.* Baie informele gesprekke met gewone mense oor hul siening van die politiek oor jare heen, het ook gehelp om die verskillende karakters se sieninge van die politiek en hul wêreld as geheel, te vorm.

4.3.3.4 *Tyd en die skep van werklikheidsbeeld tydens die skryffase*

Literatuur word ter onderskeiding van die ander kunste tydkuns genoem omdat die materiaal van die literatuur taal is, dit wil sê woorde wat in die tyd op mekaar volg en hierdie tyd word leestyd of realisasietyd genoem (Van Gorp *et al.*, 1984:311). Met woorde word daar binne 'n prosawerk ook 'n tydsverloop en ook 'n tydsbewussyn opgeroep wat dan die tyd binne die werk is (Van Gorp *et al.*, 1984:311).

Die bestudering van tyd in die literatuur bring interessante aspekte van die verhaalkuns na vore, naamlik die verhouding tussen die fabula en sjuzet. In die roman *Dieper water* is daar ook 'n redelik verwikkelde verhouding tussen die storie (fabula) en die verhaal (sjuzet), of dan die chronologiese storie en die aanbieding waar die chronologie gemanipuleer is. In die roman *Dieper water,* loop fabula en sjuzet nie parallel nie, want die storie word as't ware uitmekaargehaal en in drie vervlegte dele (drie verhaallyne) aangebied. Die eerste verhaallyn (die briewe uit die Anglo-Boereoorlog), die tweede verhaallyn (die storie uit die Tweede Wêreldoorlog) en die derde verhaallyn (die storie uit die negentigerjare van die vorige eeu) word verweef aangebied. Die eerste en tweede verhaallyne kan ook as raamvertellings gesien word.

Tyd is 'n komplekse skeppingselement en omdat die skeppingselemente so geïntegreerd funksioneer, kan geen leser 'n idee opbou van karakter "sonder om intens bewus te wees van sy interaksie met *tyd* nie" (Du Toit & Kloppers, 1989:64). Die skeppingselemente is trouens "so heg vervleg dat, met die ondersoek van die een, die ander noodwendig ook ter sprake kom" (Du Toit & Kloppers, 1989:29).

Die karakters in 'n roman leef in "tyd-binne-die-werk" (Keuris, 1992a:545). Net soos karakters in enige ander roman, beleef Rachel Froneman, die hoofkarakter en hooffokalisator in die roman *Dieper water,* tyd beide objektief

en subjektief. Objektiewe tydbelewing kan vergelyk word met tyd buite die teks, terwyl subjektiewe of psigologiese tyd weer die karakter se unieke en individuele belewing van objektiewe tyd is (Keuris, 1992a:545). Rachel Froneman se unieke belewing van tyd vind gestalte in haar roman wat sy skryf wat 'n groot deel van haar lewe vanaf 1943 tot ongeveer 1974 weergee. Sy skep met ander woorde haar eie vorm van werklikheidsbeeld in haar roman wat die tweede verhaallyn in die roman *Dieper water* vorm.

Die tyd in 'n roman is gevolglik nie net onskeibaar van die ander skeppingselemente nie, maar het 'n groot uitwerking op karakter, ruimte en plot. Want in die eerste plek kan "die werking van tyd net gesien word in konfigurasie met iets wat gebeur het" (Keuris, 1992a:544). Handeling of gebeure impliseer dus dat daar 'n tydsverloop plaasvind, want tussen die begin en einde van gebeure verloop daar tyd (Keuris, 1992a:544). Hierdie vertelde tyd in die roman *Dieper water* bevat hopelik, in sy verweefdheid met die ander skeppingselemente, vorme van werklikheidsbeeld van die verskillende eras.

Die vertelde tyd in die roman *Dieper water,* word soos genoem, aangebied deur die chronologie te verander, dit wil sê deur die volgorde te manipuleer. Daar is drie verhaallyne wat vervleg aangebied word, waardeur die leser hopelik die redelik skerp teenstelling tussen die drie vorme van werklikheidsbeeld, soos uitgebeeld deur die drie verhaallyne, kan waarneem. Hierdie afwyking van die chronologiese aanbieding in die genoemde roman word nie ter wille van effek gedoen nie, maar omdat "gekompliseerdheid van 'n gegewe (dit) noodsaak" (Smuts, 1998:18). Ek gebruik die vervlegting van die verhaallyne as geskikte tegniek om die drie eras ter sprake (die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna asook die laat-negentigerjare van die vorige eeu) se verskillende vorme van werklikheidsbeeld duidelik deur onmiddellike kontras uit te beeld.

Alhoewel die drie verhaallyne, naamlik dié van die Anglo-Boereoorlog (kyk 3.4.1.3.1), dié van die Tweede Wêreldoorlog en daarna (kyk 3.4.1.3.2), asook

dié van die laat-negentigerjare van die vorige eeu (kyk 3.4.1.3.3), as drie aparte verhaallyne en tydens die skryffase eers chronologies geskryf is, is die drie verhaallyne later tydens die werklike skryffase vervleg. Die eerste en tweede verhaallyne is ingebed in die derde verhaallyn wat die primêre storie is. Dit is spesifiek so gedoen sodat die eerste verhaallyn (dié oor die Anglo-Boereoorlog) en die tweede verhaallyn (dié oor die Tweede Wêreldoorlog en die jare daarna) lig op die teks kan werp.

Ingebedde stories hou "implikasies (in) vir die hele *verwikkelingsplan* van die primêre storie" (Brink, 1989:155). Veral die tweede verhaallyn van die Tweede Wêreldoorlog vervul hopelik die funksie om verhelderend in te werk op die res van die roman, dit wil sê die ander verhaallyne. Die eerste verhaallyn van die Anglo-Boereoorlog is ingebed in die ander twee verhaallyne om die liefdestema asook die subtemas – 'n soeke na waarheid en identiteit – te versterk. Brink (1989:155) sê ook dat daar in ingebedde stories in romans tematiese verbande kan wees. Daar is bepaald tematiese verbande soos liefde, oorlog en geweld, vertroue en wantroue, tussen die drie verhaallyne van die genoemde roman. Volgens M. Victor van NB-Uitgewers (2007) is die roman *Dieper water* "'n besonder vernuftige teks wat verskeie temas suksesvol verweef".

Daar word dus doelbewus van die chronologiese patroon, deur die vervlegting van die drie genoemde verhaallyne afgewyk, want dit bring afwisseling, maar ook omdat "die volgorde van belangrikheid, van funksionaliteit en nie van die werklikheid nie, die rangskikking van materiaal moet bepaal" (Smuts, 1998:21). Wanneer Rachel haar situasie met Hektor bedink en oordink, begin sy skryf daaraan en namate sy vorder, word die situasie vir haar duideliker en kan sy die problematiek daarvan met haar kleindogter deel. "Struktureel is die inbedding van Ouma Ragie se briewe binne Rachel se manuskrip, wat weer op sy beurt binne die roman (as Nadia se storie aangebied word), simbolies van die vervlegtheid van generasies en die invloed van die geskiedenis" (Victor, 2007).

Alhoewel daar binne die derde verhaallyn wat in die negentigerjare van die vorige eeu afspeel, hier en daar van terugflitse gebruik gemaak word, vervul die boek wat Rachel skryf, die eintlike rol van die terugflits. "Terugflitse is dus dikwels gedagtevoorstellings van werklikhede, gegrond op tweedehandse inligting gemaak onder emosionele druk, met die gevolg dat die verbeelding van die ervarende karakter 'n baie groot bydrae daartoe lewer" (Beneke, 1992:131). As uitgesponne en gedetailleerde 'terugflits', toon Rachel se roman, *'Diepwater',* die noue konneksie tussen haar en Hektor se verlede en wat in die vertelde hede van die negentigerjare in die roman *Dieper water* gebeur. Dit is juis so gedoen, want 'n "terugflits ontbloot die verband tussen 'n bepaalde moment uit die verlede en dit wat in die 'nou' van die werk gebeur" (Beneke, 1992:132).

Die verteller in die roman *Dieper water* "verskaf die tydruimtelike oriëntasie vir die leser" (Keuris, 1992a:544). Die verteller manipuleer ook die tyd (Keuris, 1992a :545) deur 'n wisseling van uitbeelding en vertelling deur middel van die hooffokalisator Rachel Froneman. Daar word ook van terugverwysings gebruikgemaak, veral in die vorm van die roman wat Rachel, die hoofkarakter, besig is om te skryf, asook die lees van haar ouma Ragie se briewe uit die Anglo-Boereoorlog. Hierdie tegniek van terugverwysings werp hopelik lig op die drie genoemde verhaallyne se uitbeelding van werklikheidsbeeld. Dit word egter nie te kompleks of net ter wille van effek gedoen nie, aangesien daar in gedagte gehou moes word dat die roman *Dieper water* 'n ontspanningsroman is. Myns insiens bly duidelikheid en toeganklikheid steeds die maatstaf in 'n ontspanningsroman, selfs al sou daar komplekse intriges wees.

Die briewe uit die Anglo-Boereoorlog (die eerste verhaallyn) is weer Ouma Ragie se unieke belewing van haar eie era. In dié briefroman (kyk 3.4.1.3.1), word daar ook gepoog om Ouma Ragie se werklikheidsbeeld ten tye van die genoemde oorlog te skep. Die laaste en derde verhaallyn wat met die ander twee vervleg is, is ook vanuit Rachel se perspektief geskryf en verskaf haar individuele belewing van die negentigerjare se politieke, religieuse, sosiale en

kulturele veranderinge. Al hierdie belewenisse van haar, werk hopelik mee om vorme van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water* te skep.

4.3.4 *Besinning oor die redigering van die roman Dieper water*

Tydens die finale makroredigering in hierdie voorlaaste fase van die skryfproses, word daar weer eens gelet op die uitbeelding van werklikheidsbeeld deur middel van die gebruik van al die skeppingselemente. Omdat daar deeglik en reg van die eerste paragraaf af, voortdurend herskryf en redigeer word aan die roman *Dieper water*, is daar nie verskillende variasies van die roman nie. Die rede hiervoor dat daar so ingrypend dwarsdeur die skryfproses aan die roman geredigeer word. Hierdie gedurige redigering neem baie van die skryffase (en verteltyd) in beslag. Daar word voortdurend herlees, verander en verwerk. "Tydens die skrywery is daar 'n pendelbeweging tussen die besef van wat die skrywer wil sê, vorentoe na die woorde op die blad, en terug na sy bedoeling" (Smuts, 1992:75).

Hierdie aanhoudende redigering wat as't ware parallel loop met die skryffase, is noodsaaklik omdat 'n enkele afwyking, mistasting of anachronisme tydens die werklike skryffase die uitbeelding van werklikheidsbeeld in die wiele kan ry. Die uitbeelding van werklikheidsbeeld vereis dat die skrywer deurentyd moet let op die korrekte voorstelling van karakter en ruimte en handeling binne die gekose tydperke, naamlik dié van die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en die laat-negentigerjare van die twintigste eeu. Met aanhoudende redigering vanaf die eerste geskrewe bladsy af, is sulke foute waarskynlik tot die minimum beperk. "Tydens die herlees bepaal hy of die woorde weergee wat hy wou sê" (Smuts, 1992:75).

'n Ander rede vir die feit dat daar nie verskillende variasies van die roman is nie, is omdat ek 'n baie duidelike beeld in my gemoed gehad het van wat ek met die roman wil doen, al moet ek dwarsdeur die skryfproses daaraan redigeer. Ek het dwarsdeur die skryfproses geweet dat ek die leisels wat veral

die spanningslyn betref, baie styf moet vashou en dit, sowel as die sterk aandrang van die oorspronklike idee vir die genoemde roman, sorg na alle waarskynlikheid dat die roman tydens die skryffase binne sy gebaande weg hou. Ook ander skrywers soos Aucamp (2000:12) het al hierdie ervaring gehad: "Die innerlike druk was so sterk by die skryf van hierdie verhaal dat die regte woorde, die regte sinne, byna vanselfsprekend daar was". By die skryf van die roman *Dieper water*, was dit weliswaar nie só duidelik nie, aangesien dit nie 'n kortverhaal is nie, maar 'n lywige roman en dit het nie veel van 'n "minimum redigering" (Aucarnp, 2000:120) ondergaan nie, maar 'n aanhoudende en onmiddellike redigering.

Hierdie tipe redigering waartydens makro- en mikroredigering (Novakovich, 1998:229-238) feitlik gelyktydig plaasvind, is ook afgesluit deur 'n volledige herredigering van die roman. Dit beteken dat ek die roman weer as geheel in oënskou geneem het en toe hier en daar 'n paar struktuurfoute reggestel het. In 'n e-brief wat ek van Bloemhof (2005) van NB-Uitgewers ontvang het, het hy hom as volg oor die (toe amper-voltooide) manuskrip uitgedruk: "(E)k dink jy is stewig op koers vir wat 'n baie interessante boek gaan word. My enigste aanbeveling bly dat daar miskien effens korter 'sekwense' van die afwisselende verhaallyne ingespan kan word, maar ook nie in so 'n mate dat die teks dalk te fragmentaries raak nie" (Bloemhof, 2005).

Ek het hierdie aanbevelings gevolg en ook die einde van die roman *Dieper water* effens meer uitgesponne geskryf, omdat Bloemhof (2006) gereken het dat die finale konfrontasie tussen Rachel en Hektor in die genoemde roman meer aandag moes kry. Verder is daar net mikroredigering gedoen wat behels het dat daar vir laas fyn gelet word na taalgebruik, spelling en sinskonstruksie en styl, want "mens moet met 'n kritiese oog na die medium kyk, en die medium is taal" (Du Plessis, 1993:49).

4.3.5. *Besinning oor die publikasie van die roman Dieper water*

Die feit dat daar nie veel verdere werk aan die manuskrip van die roman *Dieper water* was nie, is moontlik, en ook hopelik, toe te skryf daaraan dat ek na meer as 30 jaar 'n redelik ervare skrywer is. Dit kan egter myns insiens vir seker toegeskryf word aan die feit dat daar van die begin van die werklike skryffase, deurgaans streng en werklik noukeurig geredigeer is, omdat die publikasie van die genoemde roman vir my vanselfsprekend was vir die verkryging van dié graad. "(P)ublikasie is een van die hoofdoele met die skripsie, dus geld dit ook as evaluasiekriterium" (Bloemhof, 2007a). Ek wil hier noem dat ek altyd op die bogenoemde manier redigeer wanneer ek skryf, en dit het nog altyd tot gevolg gehad dat die minimum veranderings aan 'n manuskrip aangebring moes word.

Bogenoemde redakteur by NB-Uitgewers, Bloemhof (2007a) het gemeen dat daar slegs hier en daar verstellings gedoen moes word. Daar is 'n paar plekke in die eerste verhaallyn (Ouma Ragie se briewe) wat ek effens verkort het, ten einde die derde verhaallyn (wat in die laat-negentigerjare afspeel) meer uitgesponne te skryf. Dit is hoofsaaklik gedoen om spasie te bespaar, want die boek is meer as 500 bladsye lank, en lengte is 'n ekonomiese faktor. Geen ingrypende strukturele werk was nodig nie (Bloemhof, 2007a). Selfs op 'n later stadium toe die manuskrip al voltooid en ingehandig was, het Bloemhof (2007f) gesê "daar (was) werklik niks aan die verhaal, die struktuur, wat ek sou wou verander nie; soos ek vermoed het".

Volgens Bloemhof (2007a) was die verfyning en afwerking toe die finale manuskrip aan die uitgewery in Junie 2006 gestuur is, reeds op 'n vlak wat die vereistes van publikasie stel. Bloemhof (2007a) het die ingehandigde manuskrip beskou as 'n teks wat tot 'n groot hoogte afgerond is. "Ek kan net hiermee weer bevestig dat die manuskrip, soos ek dit reeds gelees het, in groot mate reeds publikasiegereed is; dit is reeds 'n prestasie as 'n mens in ag neem die omvang van die teks" (Bloemhof, 2007b).

4.4 Ander faktore wat 'n rol speel tydens die skep van werklikheidsbeeld

4.4.1 *Die voorstelling van 'n Christelike werklikheidsbeeld tydens die skryffase van die roman Dieper water*

Dat 'n skrywer se werk onteenseglik 'n sekere waardestelsel dien, is waar (Degenaar, 1992:172). Terwyl 'n skrywer darem moet kan onderskei tussen literatuur en propaganda (Degenaar, 1992:173) is dit tog ook waar dat 'n skrywer se siening van die lewe, sy eie werklikheidsbeeld, deurskemer in enige verhaal wat hy/sy skryf.

Wat ek as skrywer wel bewustelik tydens die skryffase van die roman *Dieper water* probeer bewerkstellig het, en dit waarskynlik hoofsaaklik deur die karakterisering, is my Christelike oortuigings. Ek is van mening dat ek as Christen-skrywer 'n roeping het. Hierdie roeping is om Christelike morele waardes in my skryfwerk te vergestalt. Ek deel Heyns (1982:113) se siening dat die skeppingswerklikheid nie los van God se Woord kan ontstaan nie en ook nie sonder God se Woord kan voortbestaan nie. Anders gestel: *"(D)ie mens se kreatuurlike grondsituasie is sy gebondenheid aan en sy permanente begeleiding deur die Woord van God"* (Heyns, 1982:114).

Ek wil dit egter duidelik stel dat ek geensins van mening is dat 'n roman se boodskap, want 'n kunswerk hét 'n boodskap (Grové, 1969:48), aangeplak moet wees nie. Geen roman moet probeer propaganda maak nie, want die waarheid is nooit ongekompliseerd of eenvoudig nie (Grové, 1969:48). Ek is van mening dat bogenoemde ewe seer vir die ontspanningsroman geld. 'n Christenskrywer van enige roman, moet met net soveel erns die eise van kunstenaarskap bejeën as wat hy/sy Christenskap beoefen (Du Plessis, 1996:34).

Die Christelike lewenswaardes en werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*, word hopelik bewerkstellig deur die uitbeelding van die hoofkarakters in

die roman *Dieper water* se intieme verhouding met God. Ek doen dit omdat ek glo dat ek deur middel van karakterisering en handeling veral, ook tot eer van God kan skryf. 'n Skrywer is in 'n historiese werklikheid geplaas en moet hom/haar daarin kan indink, asook in ander historiese werklikhede en dit helder verwoord om sodoende as kunstenaar besig te bly met die "misterie van die geskape wêreld" (Heyns, 1985:109).

Ek het werklik tydens al die skryffases van die roman *Dieper water* gepoog om na Heyns (1985:109) se klerikale siening van die skrywer as kunstenaar te streef: "(D)ie kunstenaar is 'n gewyde priester wat met sy woorde van konsekrasie uit die natuurelemente van brood en wyn 'n nuwe verbeelde wêreld deur die proses van transsubstansiasie laat opstaan". Terselfdertyd moet ek in gedagte hou dat daar "in 'n tyd soos vandag [...] bloedweining ooreenstemming oor etiese en teologiese sake is" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:211). Ek moes dus versigtig te werk gaan met my eie oortuigings en dit nie voorbarig in die teks inbring nie (N.P. Van Wyk Louw, soos aangehaal deur Van der Merwe & Viljoen, 1998:211). Die Christelike siening moes dié van die karakters self wees en spontaan uit hul 'menswees' vloei. Nietemin moet genoem word dat die estetiese en etiese asook religieuse waardes 'n belangrike rol speel in die interaksie tussen leser en teks (Van der Merwe & Viljoen, 1998:217) en dat dit deur 'n skrywer in ag geneem moet word.

Al die karakters in die roman, *Dieper water,* het 'n sekere bewustheid van die oorwegend Christelike omgewing waarin hul hul bevind, en dit op sigself skep hopelik ook hul werklikheidsbeeld in verband met die religie. Die karakters en veral die wisselwerking tussen hulle, skep hopelik 'n werklikheidsbeeld van hul eie era. "Inderdaad kan 'n afbeelding van 'n gemeenskap uit 'n teks afgelees word" (Hugo, 1992:167).

Hierdie onderliggende tema van soeke binne die raamwerk van Christelikheid, probeer ek met eerbied uitbeeld — dit wil sê ek poog om in gedagte te hou dat

'n skrywer soos die kerk met 'n transendente werklikheid te doen het, maar dat God heilig en onaantasbaar moet bly terwyl die skrywer uit die goeie en die kwade en die kreatuurlike werklikheid kuns skep (Heyns, 1985:111-112).

Karakters dekodeer die werklikheid ten opsigte van die religie deur middel van hul houding teenoor die religie. Ek moet pertinent in gedagte hou dat 'n werklikheidsbeeld die religie ook beïnvloed. Die religie beïnvloed daarenteen ook deeglik die individuele sowel as die kollektiewe werklikheidsbeeld.

Bogenoemde is beslis waar van veral 'n skrywer en sy/haar kuns. Dis 'n feit dat dit algemeen aanvaar word dat "wetenskap én kuns nie waardevry, religieus neutraal of voorveronderstellingloos is nie" (Smit, 1985:46). Dit is so dat daar 'n religieuse bedoeling of dryfkrag agter kuns lê. "'n Skrywer het 'n verhouding met sy werk wat skakel met sy verhouding tot homself, sy medemens en God" (Steenberg, E., 1992a:9). Die religie en die uitleef daarvan is, veral in Suid-Afrika, van belang en kan kwalik in 'n roman geïgnoreer word.

Dit is ook my siening dat kuns en geloof moeilik geskei kan word. "The Christian artist has to create in an open and positive relationship to the structure of the world in which he was created by God..." (Rookmaker, 1970:243). Daarby is die literatuur tog ook "'n dialoog van die liefde, waarin aspekte van skoonheid, waarheid en goedheid harmonies met mekaar verbind is" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:228).

Werklikheidsbeeld kan, soos genoem, losweg vergelyk word met die woord 'tydgees' en wel in die populêre sin van die woord. Die predikant en digter, I.L. de Villiers (2004:8 November), sê in sy dagboek *In die Teenwoordigheid van God,* van die mens se werklikheidsbeeld die volgende: "En wat die denke betref, daar word baie maklik van die premoderne, moderne en postmoderne tydgees gepraat... In my leeftyd het die 'tydgees' verander van imperialisties tot nihilisties (ná die bom op Hirosjima), tot optimisties in die jare sestig met

'swinging London', tot uiterste pessimisme van die koue oorlog tot optimisme oor 'vryheid', toe vrees vir terreur". Sy Christelike standpunt is dat die mens nie noodwendig hoef voorsiening te maak vir die sogenaamde 'tydgees' nie, maar verder as dit moet kyk. Dit is ook my siening en dit word uiteindelik ook die siening van die hoofkarakters ten opsigte van die kerk en Jesus Christus as die Here en die Seun van God.

4.4.2 *Die weerspieëling van werklikheidsbeeld in die tema(s) van die roman, Dieper water*

Die tema van die roman *Dieper water* wat gaandeweg en vir my, byna onopsigtelik en verrassend, tydens die skryffase ontvou het, is die weerloosheid en broosheid van die huwelik. Alhoewel die hoofkarakter en haar man, Rachel en Hektor Froneman, onteenseglik lief is vir mekaar en beide as werklike gelowiges voorgestel word, sorg die lewe self en ook die verskillende werklikheidsbeskouings wat hulle koester, tog vir vervreemding en wantroue. Dit is nie so beplan gedurende die beplanningsfase nie, tog het hierdie karakters as't ware begin saamwerk aan die roman en hul eie pad gevolg wat die roman 'n ander pad laat inslaan het. Soos wat Du Plessis (1993:33) dit stel, het die papiermense regte mense geword. Dit is in elk geval hoe ek as skrywer dit ervaar.

Hierdie subtiele meewerking van die karakters tydens die skryffase, laat my besef dat 'n roman sy eie innerlike werking het waaraan ek as skrywer weer op my beurt moet saamwerk. "Dit word as't ware 'n deurlopende tweegesprek tussen die skrywer en sy werk; of anders gestel, die werk is deurentyd besig om sáám te skep aan homself" (Smit, 1985:222). Vorme van werklikheidsbeeld ontstaan vanself wanneer hierdie wisselwerking tussen die skrywer en die onderbewussyn en die skeppingselemente op dreef kom, want die lewensbeskouing van die karakters kom vanself daaruit.

Ten spyte van die bykomende tema van wantroue in die huwelik, bly die roman, *Dieper water,* tydens die werklike skryffase tog getrou aan die oorspronklike, dieperliggende tema van die soeke na identiteit, asook die invloed wat vorme van werklikheidsbeeld daarop het. Veral die hoofkarakter, en tot 'n mate haar eggenoot, Hektor Froneman en haar kleindogter Nadia Froneman, soek na hul individuele identiteit. Verder is daar onder ál die karakters 'n soeke na hul kollektiewe identiteit, veral as Afrikaners. Dit is egter hoofsaaklik Rachel Froneman, die hoofkarakter, se identiteit en die soeke daarna, wat hier ter sprake is. Tog is daar 'n redelik ingewikkelde verhaalstruktuur met die drie verhaallyne waar hede en verlede op mekaar inspeel, wat die verhaal meer kompleks maak.

4.4.3 *Styl, toon, tempo en werklikheidsbeeld tydens die skryffase van die roman Dieper water*

Die manier waarop ek poog om die drie verhaallyne in die roman *Dieper water* as verskillend aan te bied, sal ook bepaal of die roman suksesvol is al dan nie. Inhoud is wel belangrik maar die wyse van aanbieding ook, sodat die leser sekere assosiasies of afleidings kan maak. "Dit kom daarop neer dat die sintaktiese struktuur van die teks 'n direkte invloed het op die aktiwiteit van lees, dit kan die leser in sy voortgang of vertraag of versnel, waardeur die leser se aandag afgetrek word of dan juis gevestig word op ander gegewens" (Du Plessis, 1992c:493). Daar moet in hierdie drie verhaallyne wat in die roman vervat is, redelike stylverskille opmerklik wees; want ook hierdie stylverskille is aanduidend van verskillende vorme van werklikheidsbeeld.

Die gebruik van oorspronklike, kommunikatief gelaaide taal (Du Plessis, 1992b:160) is altyd belangrik, miskien juis in 'n roman wat 'n redelike lengte het, want "(jy) moet kan sê wat jy wil sê!" (Du Plessis, 1992b:158). Dit kom daarop neer dat die taal in die hele skryfproses absoluut in die kern staan (Du Plessis, 1992b:158). Taal is "dié middel van kommunikasie" (Du Plessis, 1992c:493).

'n Skrywer werk met woorde wat in 'n bepaalde groepering en volgorde in die teks gerangskik word voordat dit taal kan word, daarom moet daar veral in storietaal daar fyn aandag geskenk word aan die struktuur van hierdie elemente of woorde waarmee gewerk word (Du Plessis, 1992b:158). Hierdie gebruik van die struktuur van woorde kan rofweg styl genoem word (Du Plessis, 1992b:158).

'n Skrywer se styl ontstaan egter nie oornag nie. Netso het my eie skryfstyl werklik jare geneem om as synde my eie te ontwikkel. "Die ontwikkeling van enige skryfstyl is 'n organiese proses wat oor 'n hele paar jaar se skryf en weggooi en weer probeer ontstaan" (Hugo, 2007). Ek moet hierdie eie skryfstyl egter in die drie verhaallyne (kyk 3.4.1.3) varieer, deur byvoorbeeld met die skryf van die eerste en tweede verhaallyne 'n ietwat stadiger vertelritme te probeer. Dit kan gedoen word (en word in die genoemde roman gedoen) deur byvoorbeeld langer op 'n karakter se handeling of emosies te fokus sodat daar 'stadiger' aksie skyn te wees. Dit is in al drie die verhaallyne (waarvan die derde verhaallyn die vinnigste verteltrant het) wel belangrik om die "emosionele kompleksiteit" (Hugo, 2007) te behou want "alle literatuur is die metafisika van emosie" (John Gardner soos aangehaal deur Hugo, 2007).

Die styl, toon en tempo waarmee 'n roman geskryf word, verklap veel van die werklikheidsbeeld waarmee die karakters in 'n roman te doen het, want deur die skrywer se spesifieke hantering van die taal kom 'n spesifieke storie wat 'n spesifieke werklikheidsbeeld reflekteer. "Inhoud word ook deur 'n skrywer se styl oorgedra; dit is deel van die vorm en gee 'n onmisbare eie stempel aan 'n stuk werk" (Steenberg, E., 1992a:9).

Met die hantering van die taal moet 'n skrywer ook versigtig te werk gaan, want taal in 'n verhaalteks moet nooit gebruik word net om effek te verkry nie. Dit moet nooit soos klonte in vla irriteer nie, maar volkome versmelt wees in die geheel. As daar byvoorbeeld tienertaal in 'n romanteks gebruik word, moet dit

naatloos inpas, of as daar meer stywe, formele taal gebruik word, moet dit verantwoord kan word. "(U)iterste eksperimentering met die taal (kan) ook misluk omdat dit die gebruik van truuks vooropstel en eerstens wil beïndruk, sodat die inhoud van sekondêre belang word" (Steenberg, E., 1992b:156).

Daarby kan 'n kunsmatige oefening in styl bloot ter wille van effek, maklik die hart uit 'n storie haal. "Craft and invention shouldn't, I believe, become ends in themselves. They should serve the story, the human vision conveyed in words. Unless they do that, any story becomes a dry technical exercise, without heart" (Dibell, 1988:162).

Om bogenoemde rede was ek versigtig om deur middel van die Ouma Ragie-briewe uit die tydperk van die Anglo-Boereoorlog, 'n té ouwêreldse aanslag aan daardie era se uitbeelding te gee. Die briewe het 'n gestadige tempo en die Afrikaans wat daarin gebesig word, is ietwat styf en oudmodies. Dis bly egter Afrikaans, ter wille van die lesersmark, want om Nederlands of 'n totaal verouderde Afrikaans in hierdie ontspanningsroman te gebruik, sou dié mark vervreem. Ook die skrywer Eleanor Baker het in haar roman, "'*n Ou Begin*", van briewe uit die Anglo-Boereoorlog gebruik gemaak en dit steeds Afrikaans gehou, alhoewel 'n ietwat stywe Afrikaans en sekerlik ook om die tydperk beter te weergee: "*Die pyn is ondraaglik.... U kan u voorstel watse straf dit vir hom is!*" (Baker, 2001:152). Nog 'n voorbeeld is: *"Moenie terneergedruk wees nie liewe Moeder. Daar is Een wat oor ons waak. Moenie toelaat dat die hart bang word nie"* (Baker, 2001:196). Ek het ook hierdie graad van formaliteit in Ouma Ragie se briewe uit die Anglo-Boereoorlog probeer handhaaf. Ter illustrasie hiervan, haal ek 'n enkele voorbeeld uit Ouma Ragie se briewe uit die roman *Dieper water* aan:

Maar liefste Nikolaas, as iemand wat ék liefhet moet sterf, dan weet ek nie.Ek verlang dan nou al na almal. Die heel meeste na jou. Ook na Moeder. Ek hoor musiek in my kop en herinner my dat dit uit die "Messias" is.

Onthou jy daardie paar jaar wat Moeder aan die Choral Society behoort het? Meneer Bayley was darem so 'n uitstekende dirigent. En o, ek mis my musieklesse by die knap en liewe professor Abendroth. Dis aan hom te danke dat ek die traporreltjie so lekker kan speel. Hy het nou die dag terloops aan dominee Kestell genoem dat hy nog eendag met 'n orkes en koor "The Holy City" in hierdie einste dorp gaan opvoer. Nes die oorlog verby is, seg hy. Tant Fienie weet te vertel die woorde lê die dorp vol. Sy hoor ook altyd alles voor enigiemand anders. Tog, dit gee mens moed as die musiekmense so moedig praat. Ag, ek kerm so, want ek mis die mooie dinge met my hele hart. [Kursief soos in die roman *Dieper water*] (De Kock, 2007:64,65).

Tydens die publikasie van die genoemde roman, is daar besluit om van verskillende lettertipes gebruik te maak om sodoende ook die verhaallyne visueel te skei. Die briewe uit die Anglo-Boereoorlog is kursief gedruk, terwyl die tweede verhaallyn wat in die Tweede Wêreldoorlog en daarna afspeel, in 'n ander lettertipe gedruk is as die derde verhaallyn. Hier moet ook net weer genoem word dat die derde verhaallyn, waarmee die roman *Dieper water* begin, nie in hoofstukke opgedeel is nie. Slegs die tweede verhaallyn, waarin die eerste verhaallyn geïnkorporeer is, is in hoofstukke opgedeel. Bogenoemde besluit in verband met die visuele aanbieding van die genoemde roman, kan dalk ook meehelp om die verskil in vorme van werklikheidsbeeld te versterk.

Daarby het ek gepoog om in die roman *Dieper water* se tweede verhaallyn, naamlik Rachel Froneman se boek oor haar lewe wat in 1943 begin toe sy dertien jaar oud was, in 'n meer formele Afrikaans te skryf as wat die Afrikaans is wat gebesig word in die laat negentigerjare. Dit was nie te moeilik nie, aangesien ek die aanvoeling had dat die hele aard van daardie periode hom vir ouderwetse Afrikaans leen. Dinge wat in die alledaagse bestaan gebruik is, help moontlik mee om hierdie indruk te wek — byvoorbeeld verwysings na lampe en later die Lister-enjin vir elektrisiteit op die plaas, seep wat self gekook is en die karakters wat luister na radio Zeesen om nuus van die oorlog op te

vang. Ook later in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog, is daar die ontdekking van byvoorbeeld plastiek, en die dialoog rondom dit beeld hopelik die aura van die genoemde tydperk uit. Ek haal ook hier 'n uittreksel ter voorbeeld van die tweede verhaallyn se styl uit die roman *Dieper water* aan:

Die gemeente trek so swaar aan die gesang dat dit klink of hulle elkeen 'n sware sak koring in 'n stofpad agter hulle aan sleep. Racheltjie is sommer lus en sing vooruit. Partykeer doen sy dit, al kry sy agterna raas. Maar iets hou haar nou terug.

Sy loer weer na haar pa se kant toe en kry 'n skuins glimp van sy gesig. Asof hy dit vooraf vir haar gesê het, weet sy hy gaan uitloop. Sy gesig is so wit soos Diepwater se grasperk op 'n wintermôre. Tot die punt van sy lang, reguit neus lyk doodgeryp en hy wieg effens vooroor sodat oom Oubaas Verwey van Verkeerdevlei verskrik 'n hand uitsteek. Haar pa druk die hand weg en draai om, skuur verby die ander maneldraers. 'n Lang oomblik, so voel dit, kyk hy met oë van glas na haar en haar ma. Toe stap hy baie stadig en baie regop uit die kerk. Die singende mense kyk om, hul monde bly oop en die orrel teem aan. Racheltjie kyk haar pa ook agterna en voel haar ma se vingers skielik om haar boarm klem. Maar sy ruk los en hol agterna dat haar wit kerkskoene dofweg klap op die mat.

Buite in die blinkgeel son moet sy haar oë skreef. Sy sien hom waar hy gebukkend staan, een hand slap op die bruin dak van die Hudson Terraplane. Sy skouers skud.

Een ding weet Racheltjie: sy moenie nou nader gaan nie. Sy is die een, miskien die enigste een in die hele huis van Diepwater, wat weet waarom hy huil. En natuurlik Ada met die blinkswart hare en 'n vel so romerig soos die flou koffie met warm melk wat Mieta, Pulani se ma, altyd maak. Ja, Ada, wat al drie dae lank nie kon kom werk het nie omdat sy siek voel.

Skielik word Racheltjie bang. Sy is nie nou lus om weer in die kerk in te gaan nie. Al die baie oë. Buitendien, Moeder sal self na haar kom soek of dalk vir Lita stuur. Sy kyk benoud rond, ruk tot in haar murg toe die kerkklok skielik op die halfuur bo haar dong! en hol haastig sypaadjie toe. Sy kruip agter 'n klomp karre onder die skadubome weg. Sy loer of sy haar pa kan sien, maar hy het geloop. Sy wonder paniekerig waarheen. Hoe sal hy by die huis kom? Dis ver terug plaas toe. Diep die anderkantste berge in. Hulle ry Sondagoggende al vroeg kerk toe. Sy

probeer saggies oor die gruis loop tot by die Hudson Terraplane en gaan sit met haar wit kerkrok op die breë, stowwerige sytrap.

'n Groot huil stoot in haar borskas op, maar sy sluk dit terug. Dis die skrik van gisternag, weet sy. Maar gisternag laat hom nie sluk nie. Hy word al groter in haar keel totdat sy 'n klipharde snik gee en haar lippe met al tien vingers vasklamp. Die son tik haar met 'n lang nael op die kop en sy skuif bietjie agtertoe sodat sy nader aan die agterwiele sit en die blare bo haar kop digter hang. Sy snuif en vee haar wange met haar handpalms af. Sy maak haar oë toe en leun met haar kop teen die blinkgevryfde motordeur. Haar gedagtes drom lawaaierig saam en maak haar benoud sodat sy luid na asem snak. En toe druk die dink vanself vorentoe. Die gedagtes begin een vir een uit haar kop klim (De Kock, 2007:52,53).

Die gesprekke tussen die karakters in hierdie tweede verhaallyn van die roman *Dieper water,* het ook 'n meer formele trant en 'n stadiger tempo as wat die gesprekke tydens die negentigerjare van die vorige eeu het. Ek het hier dus ook gepoog om deur die aanwending van 'n sekere styl en vorm 'n spesifieke betekenis aan die inhoud van die genoemde roman te gee, maar ook om dit algemeen verstaanbaar en aanvaarbaar te maak. "Vorm gee aan die inhoud die skeppende krag om waarlik oor te dra wat hy wil meedeel – met universele reikwydte" (Steenberg, 1992a:9).

In die derde verhaallyn, wat afspeel in die laat negentigerjare van die vorige eeu, word die Afrikaans wat deur die karakters gebesig word, hier en daar deurspek met woorde soos 'cool' en 'great' en meer moderne idiomatiese gebruik van die taal. Ek het egter gepoog om nie te veel kunsmatig aan my eie styl te torring nie omdat dit op sigself nie bydraend tot 'n goeie roman sou wees nie. Styl moet helder en deursigtig wees. Orwell (soos aangehaal deur Venter, 2006:11) meen ook "that prose should be a pane of clear glass through which you look". Ek wou liefs nie te veel eksperimenteer met verskillende style wat die deursnee-leser kan verwar nie, omdat dit buitendien nie die geslaagdheid van die ontspanningsroman dien deur ontoeganklik te wees nie. Tog het ek gepoog om al drie die genoemde style interessant en boeiend te hou. "Styl

verskil van boek tot boek, maar die eis van lewendigheid en deurleefdheid, ook gepastheid by die hele opset, word altyd gestel" (Steenberg, E., 1992b:156). Victor (2007) van NB-Uitgewers het die volgende oor die verskillende style in *Dieper water* gesê: "Elkeen van die vroue verkry 'n eie stem, 'n afsonderlike styl en verhaal wat duidelik deur die wisselende skryfstyle (tussen briewe, manuskrip en roman) uitgewys word".

Ek haal 'n voorbeeld van die styl van die derde verhaallyn in die roman *Dieper water* hier aan:

> Rachel sit opnuut sprakeloos, moet 'n paar maal sluk toe Hektor na haar kyk en sag aangaan: "'n Mens kan baie stiksienig wees. Apartheid kon op geen manier regverdig word nie. Ons weet dit nou . . . en tog bly dit swaar om afskeid te neem van 'n ou werklikheid, selfs al wil jy dit nie meer hê nie. Maar o hemel, dit was afgryslik verkeerd."
>
> "Ja," beaam Deon, "almal het blykbaar destyds aan 'n kollektiewe bewusteloosheid ten opsigte van die waarheid gely . . . en ek dink juis dit het die kern van ons klomp weggevreet. Dié dat die Afrikaner nou so apaties geraak het."
>
> "Darem nie almal nie," mor Karel opeens. "Party van ons vat dinge vas waar dit los raak. En hoor hier, ons het gesorg vir 'n infrastruktuur . . . ons het gebóú aan hierdie land!"
>
> "Dis waar!" beaam Rachel geesdriftig.
>
> "Vir seker," stem Hektor in en Piet en Jan knik gewigtig. "Maar van saamdoen en saamdink soos in die ou dae weet ek nie. Dis miskien ook maar goed. Laat elkeen dan doen soos wat hy voel hy moet. Iewers sal daar weer iets uitkristalliseer wat positief is."
>
> "Mog dit treffe," sug Petrus Meyer net. "Die vet weet, dis nodig dat ons weer iets van onsself begin dink."
>
> Daar daal 'n stilte oor die stoep neer. Dis of almal se blik na binne gekeer is. Dis Nadia wat die stilte suutjies verbreek: "Weet julle, ons voel almal sleg oor apartheid – selfs ons wat nie juis lank deel gehad het daaraan nie. Ons . . . en

daardie 'hulle' van wie Ouma so praat, moes al baie vroeër die oogklappe afgehaal het. Maar Milan Kundera het tog gesê dat mens nie 'n nasie net op sy politieke sukses kan beoordeel nie . . . hy't gesê mens moet ook die waardes in ag neem wat 'n nasie se kultuur tydens sy ergste nederlaag geskep het – in dié geval seker ons ergste vergryp."

"Ook waar," sug Jan en Hektor. Deon en Karel tuur nadenkend die skemer tuin in.

Faan se skouers roer geïrriteerd, maar hy sê eers niks. Hy byt maar nie lekker aan die Nuwe Suid-Afrika nie, dit weet Rachel goed. Ook nou kan hy tog maar nie stilbly nie: "Ek weet nie van die Afrikaner se toekoms nie, maar reënboognasie se voet. Dis 'n ooroptimistiese tydsgees wat mense nou allerlei soet woordjies laat kwytraak."

Dis toe dat Rachel opmerk: "Ek kan nie meer onthou waar ek dit gelees het nie, maar iemand het gesê: 'Whoever marries the zeitgeist will be a widower soon'. Ons sal almal helderder moet dink as ooit tevore."

Hektor lig sy kop asof hy iets in die nag gehoor het, en toe glimlag hy. "Rachel, dis die mees diepsinnige politieke stelling wat ek nog van jou gehoor het!" (De Kock, 2007:462-464)

Hopelik illustreer die styl in bogenoemde uitreksel uit *Dieper water* dat dit uit 'n meer moderne konteks kom as die vorige twee verhaallyne in die genoemde roman. "'n Mens moet deur die manier waarop jy die taal hanteer, ook jou storie kan vertel" (Du Plessis, 1992b:160). Eben Venter (2006:5) stel dit dat Annie Proulx se harde, gestroopte styl wat sy in haar boek *Brokeback mountain* gebruik het, juis baie sê van die sfeer waarin die boek afspeel. Proulx se styl gee ryklik weer van die atmosfeer "van die bergagtige Montana-streek én sy mense skets: iets van die skone, maar ongenadig eensame landskap. Iets van die armsalige plase en geharde, snoodarm, onvergewensgesinde families waarvandaan die twee cowboys kom" (Venter, 2006:5).

Ek het dus drie verskillende vorme en style (en ook drie verskillende lettertipes) in die drie verskillende verhaallyne in die roman *Dieper water* gebruik en hoop dat dit sal meewerk om die drie verskillende vorme van werklikheidsbeeld helder en ook so oorredend moontlik uit te beeld. Dit is immers "die funksie van 'n storie: om kennis, insig en begrip oor te dra op 'n vlak waar die hoorder die inwerking daarvan nie kan keer nie" (Du Toit, 1992:70).

4.4.4 *Die skep van werklikheidsbeeld en die geskiedenis*

In beide die akademiese geskiedskrywing en in die letterkunde, staan die mens sentraal en by albei is die herhalende tema dié van menslike feilbaarheid (De Klerk, 1990:1). Daar is egter 'n verskil tussen akademiese geskiedskrywing en die historiese roman in die literatuur. Die aspek wat letterkunde as geskiedenis en akademiese geskiedskrywing van mekaar onderskei, is die kartering "van die nooit voltooide eksistensie van die mens [...] die kartering van die geheime, die innerlike lewe van die mens, met al sy konkrete openbarings" (De Klerk, 1990:7).

In die roman *Dieper water* het dit nie soseer gegaan om 'n gedetailleerde navolging van die werklike geskiedenis nie. Die geskiedenis is wel gebruik "om die kunsskeppende proses en die resultaat te illustreer. Die kunstenaar vertolk die geskiedenis, selekteer en interpreteer, bou dit om sy eie visie en tema te vergestalt" (Van der Walt, 1988:118). So het ek ook met die skryf van die roman *Dieper water*, selfs al is dit moontlik net 'n ontspanningsroman, "as't ware deur die luik van die geskiedenis na die lewe soos dit was en soos dit is" (Van der Walt, 1988:118) gekyk. Dit op sigself skep werklikheidsbeeld, al is dit dan nou die skrywer s'n wat met die karakters s'n vermeng word. 'n "(O)mskepping van historiese boustof" (Van der Walt, 1988:118) kan ook die skep van tydlose menslike waardes en handeling onderskraag.

Victor (2007) van NB-Uitgewers meen "(a)s tydsdokument slaag *Dieper water* daarin om sensitiewe onderliggende kommentaar op die geskiedenis (van die

Anglo Boere-oorlog, apartheid tot die toestand van Suid-Afrika vier jaar na demokrasie) te lewer sonder dat dit ooit oorheersend is". Victor (2007) reken verder die "verhaal wys op eg menslike wyse hoe eensydig 'n representasie van die geskiedenis kan wees en hoe dit op praktiese wyse lewens beïnvloed deur emosies van verskeie figure in die teks op grondvlak te weerspieël".

Dit is so dat taal die hantering van geskiedenis beïnvloed in die sin dat dit my, as skrywer, se taal en skryfstyl is wat die roman *Dieper water* daarstel. Deur my taal en styl muteer die geskiedenis en dus die vorme van werklikheidsbeeld, ook. "Met taal beskryf ons nie alleen die bestaande nie, ons maak nuwe bestaan, ons vermenigvuldig, brei uit, beskerm, gee méér as wat reeds gegee is (ons gee nie net wéér nie). Trouens, hoe ken ons die reeds bestaande anders as deur taal?" (Cloete, 2007).

Daar moet ook in gedagte gehou word, dat selfs met deeglike navorsing, kan die skrywer van 'n roman wat fiktief is, nie die werklikheid weergee presies soos wat dit is nie. Daar moet onthou word dat selfs "wanneer 'n verhaal oënskynlik na aan die werklikheid is, is dit nog steeds anders as die werklikheid" (Du Toit & Kloppers, 1989:18). Die geskiedenis sal dus moontlik ietwat anders oorkom in die roman *Dieper water* as wat dit in geskiedenishandboeke opgeteken staan, want dit word deur die bril van die abstrakte outeur en die fokalisator beskou.

Deur die voorstelling van die karakters in drie verskillende periodes in die verlede, bewerkstellig ek hopelik genoemde kartering op 'n manier wat hul lewensiening en konsep van die werklikheid weerspieël. Dit is gedoen deur middel van deeglike navorsing van hul persoonlike omstandighede in die tydperke waarvan daar sprake is in die genoemde roman, naamlik die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna asook die laat-negentigerjare van die vorige eeu, vas te stel. Deur hierdie karakters se reaksie en meelewing van die geskiedenis soos in handboeke vertel, het daar

hopelik soos W.A. de Klerk (1990:1) dit stel "'n oorvloediger geskiedenis" in die roman *Dieper water* ontstaan.

Deur die gemoedsbelewenisse van veral die hoofkarakter, Rachel Froneman, word die leser hopelik ook getuie van haar belewenis van haar eie en die ander karakters se persoonlike sowel as sosiale en kulturele geskiedenis van hul tyd. "Wat saak maak is die denke, die stemminge, die aanvoelinge; die taal van mense, daarmee ook hul dade [...] die lewensfeer waarin hulle beweeg" (De Klerk, 1990:11). Hierdie lewensfeer waarbinne die karakters in die genoemde roman beweeg, bring die leser hopelik tot binne die werklikheidsbeeld van die tydperke wat in die roman *Dieper water* uitgebeeld word.

Deur die geskiedenisse van die karakters se innerlike en uiterlike belewenisse, behoort die leser hopelik kennis op te doen oor die verskillende vorme van werklikheidsbeeld binne die drie tydperke wat in die genoemde roman uitgebeeld word. Hopelik kan hierdie ontspanningsroman sodoende selfs in hierdie genre "van waarhede literatuur [...] maak" (Cloete, 1992b:87).

Selfs al kyk mens terug op die geskiedenis (persoonlik sowel as kollektief van aard), sal 'n mens dit dalk anders sien as wat dit in die empiriese werklikheid was. Veral 'n geskrewe, informele geskiedenis is deur 'n anonieme persoon beskou as "agreed fiction", (soos aangehaal deur Fraser, 1964:407), want perspektiewe verander en konvensies verkrummel (Fraser, 1964:407) só gou, dat daar kwalik 'n betekenisvolle tyd verloop, voordat nuwe beskouings hul aan die mens opdwing en sy/haar siening van die lewe beïnvloed. Dit gebeur veral gedurende spesifieke, welbekende tydperke soos dié wat ek poog om in die genoemde roman *Dieper water* te inkorporeer.

Die problematiek verbonde aan die uitbeelding van enige vorm van werklikheidsbeeld in 'n roman, is beslis om dit wat 'n werklikheidsbeeld in 'n verhaal te laat manifesteer, subtiel uit te beeld. Ek moet in gedagte hou dat die vorme van werklikheidsbeeld wat in die drie tydperke naamlik die Anglo-

Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en die laat-negentigerjare van die vorige eeu in die roman *Dieper water* uitgebeeld word, wel aan die geskiedenis verbonde is, maar dat die geskiedenis met alles (kleredrag, leefwyse, politiek, religie, ensovoorts) waaruit dit manifesteer, deur versigtig gekose woorde daargestel word en wel nie "as barre idee nie maar artistieke taalmanifestasie" (Cloete, 1992b:90). Die vorme van werklikheidsbeeld uit die geskiedenis waarvan die leser hopelik bewus sal word, moet vertel word "deur die struktuur, nié direk as geformuleerde idee nie!" (Cloete, 1992b:91).

4.5 Samevatting

Die skep van werklikheidsbeeld en identiteit hang saam, en daar word gepoog om deur middel van die skeppingselemente vorme van werklikheidsbeeld asook identiteit te skep. Die skeppingselemente is juis die sleutel tot die skep van werklikheidsbeeld.

Die roman, *Dieper water*, alhoewel 'n ontspanningsroman, is nié gebonde aan 'n resep nie. Dit wyk af van die resep en het hopelik 'n eie, interessante aard met 'n eiesoortige spanningslyn ontwikkel. Ten spyte van die feit dat dit tegelykertyd al die kenmerke van 'n ontspanningsroman toon, het ek hopelik ook 'n dieper betekenislaag ingebou met die skep van verskillende vorme van werklikheidsbeeld in die roman.

Alhoewel daar 'n bepaalde verwagtingshorison by die implisiete leser van so 'n teks is, kan die skrywer se siening van die werklikheid dit tog grootliks beïnvloed. "Die resepsie-estetiese begrip kulturele verwagtingshorison, wat verwys na die totaal van die toerusting wat veronderstel word vir die ontsluiting van 'n bepaalde literêre teks, sluit die veronderstelde lewensbeskoulike kennis van die implisiete outeur in" (Steenberg, 1992b:262).

Hoofstuk 5

Finale uitsluitsel oor die skryfproses van die roman *Dieper water*

In hierdie hoofstuk word daar kortliks beoordelend na die roman Dieper water gekyk. Die finale gevolgtrekkings en aanbevelings in verband met skryfproses van die roman Dieper water word ook gemaak na aanleiding van die skep van werklikheidsbeeld in die genoemde roman. Daar word van die standpunt af uitgegaan dat die skeppingselemente (soos genoem in Hoofstuk 4) tot die vorming van werklikheidsbeeld bygedra het.

5.1 Inleiding

Alhoewel dit vir 'n skrywer werklik moeilik is om eie werk objektief krities te bekyk, poog ek om dit in hierdie hoofstuk kortliks te doen. Al wat ek vir seker weet is dat ek hopelik, soos wat Van Heerden (1992:67) dit stel, "getorring het aan die lewens van vlees-en-bloed mense in Suid-Afrika" in die hoop om goeie gewilde prosa te skryf. Daar is inderdaad gepoog om nie 'n resep te volg nie maar "uit die grense uit" (Van Heerden, 1992:67) te skryf.

Gevolgtrekkings en aanbevelings in hierdie studie word hoofsaaklik gedoen ten opsigte van die skryffases en die skeppingselemente, maar daar was ook buitefaktore wat 'n sterk invloed gehad het op die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*.

Bogenoemde buitefaktore is die volgende: die skrywer en werklikheidsbeeld, die leser en werklikheidsbeeld, die roman *Dieper water* as goeie gewilde prosa, *Dieper water* as roman wat verskillende vorme van werklikheidsbeeld vergestalt en die Christelike werklikheidsbeeld in die genoemde roman. Hierdie faktore word nou bespreek omdat dit 'n groot invloed op die skep van werklikheidsbeeld in die genoemde roman het. Laastens sal gevolgtrekkings

gemaak en aanbevelings in verband met die skryffases en skeppingselemente gedoen word.

Daar word gevolgtrekkings en aanbevelings gemaak na aanleiding van die sentrale teoretiese stelling in Hoofstuk 1, naamlik dat dit moontlik is om deur middel van gespesialiseerde skryftegnieke, die lewens- en werklikheidsbeskouings van karakters uit verskillende periodes uit te beeld, sonder dat daar eenselwigheid insluip.

5.2 Die vergestalting van identiteit en werklikheidsbeeld deur middel van bydraende faktore soos die volgende:

5.2.1 *Die skrywer en werklikheidsbeeld*

Die filosoof Hegel was verantwoordelik vir die term *Zeitgeist*, of te wel tydgees of werklikheidsbeeld (Blunden, 2002). *Zeitgeist* "(is) the spirit, attitude, or general outlook, of a specific time or period, esp. as it is reflected in literature, philosophy, etc" (CCDEL, 1985:1375).

Werklikheidsbeeld (kyk 2.7.1) is inderwaarheid nie maklik definieerbaar nie. Na alle waarskynlikheid is tydgees of werklikheidsbeeld niks anders as die beeld van toekomsverwagtinge wat tydgenote met hul saamdra nie — en werklikheidsbeeld word onderskei deur mense se konkrete lewensvorme (Brock, 1989).

Volgens Brink (1975:53) is tydgees of werklikheidsbeeld 'n vae begrip wat eintlik onhanteerbaar is. Dit is volgens Brink (1975:53) nie simplisties om 'n roman vanuit 'n sekere tydperk te skryf en dan werklikheidsbeeld of tydgees daarmee saam deur te gee nie. Dit bly dan 'n vraag hoe werklikheidsbeeld deur 'n skrywer geskep kan word om 'n sekere periode in 'n roman te vergestalt. Dit is dus belangrik om vas te stel watter kenmerke en gebeure 'n skrywer kan gebruik om werklikheidsbeeld in 'n roman te laat manifesteer.

Dit is myns insiens slegs moontlik om vorme van werklikheidsbeeld in 'n roman te laat manifesteer deur die gebruik van die skeppingselemente. Alhoewel die skeppingselemente nie al is wat 'n verhaal tot stand bring nie, is karakter, ruimte, tyd en handeling onontbeerlik by die skep van werklikheidsbeeld. 'n Skrywer moet dus hoofsaaklik van die skeppingselemente gebruik maak om werklikheidsbeeld te kan skep.

Skrywer en werklikheidsbeeld is inderwaarheid onlosmaaklik verbonde. 'n Deel, of dele, van die skrywer se persoonlikheid manifesteer altyd in die teks, byvoorbeeld sy/haar opvattinge en ervaringe wat bygedra het tot die uiteindelike vormgewing van sy/haar verhaal (Van den Bergh, 1981:158). Net so vind van my ervaringe (byvoorbeeld tydens die brandarmjare na die Tweede Wêreldoorlog asook die smartlike verlies van 'n kind) neerslag in die roman *Dieper water*. My opvattinge oor die politiek en Christenskap vind ook noodwendig in die teks van die genoemde roman neerslag.

Werklikheidsbeeld of lewensbeskouing word deur D.H. Steenberg (1992b:260) gesien as "die som van 'n mens se oortuigings i.v.m. die werklikheid". 'n Mens kan myns insiens tydgees of *Zeitgeist* by hierdie oortuigings insluit, want die algemene denke rondom álles in die lewe vorm deel van 'n mens se werklikheidservaring. Die verhouding tussen 'n literêre werk en werklikheidsbeeld is egter kompleks want dit verwys na meer as een betrokkene by die literêre teks naamlik die skrywer en die leser en hul implisiete korrelate in die teks naamlik die implisiete outeur en die implisiete leser (Steenberg, 1992b:260).

Wenzel (2006:82) is oortuig dat fiksie en by name die roman, 'n individu "konnekteer" met 'n spesifieke periode en 'n kulturele gemeenskap; dit vorm en gee uitdrukking aan persepsies van sosiale en individuele identiteit. Anders gestel: "(F)iction (and the novel in particular) promotes a means of 'connecting'

with reality; of forming perceptions of belonging". (Wenzel, 2006:82). Hopelik doen die roman *Dieper water* dan presies dit: dat ek die leser konnekteer met die werklikhede wat hulle as "artistieke werklikheid binne die alledaagse werklikheid" (Steenberg, D.H., 1981:163) presenteer. So word daar hopelik konsepte van vorme van werklikheidsbeeld by die leser gevorm.

Werklikheidsbeeld (kyk 2.7.1) of lewensiening het so baie fasette, dat talle teoretici oor eeue heen hul meermale net met een of twee fasette bemoei het. So meen D. H. Steenberg (1992b:260) verder dat die hantering van die probleem uiteraard parallel ontwikkel met die benadering van die literatuur en die werklikheid, asook hoe die teks deur die leser en kritici ontvang word.

Daar is dus 'n besliste problematiek tussen die literatuur en werklikheidsbeeld, maar vir die doel van hierdie studie sal net stil gestaan word by die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*. Die problematiek hiérvan sal eers realiseer wanneer die leser met die genoemde teks in aanraking kom, en reageer op wat hy/sy daaruit kan aflei as die siening van die 'waarheid' wat uit die teks spreek (Steenberg, D.H., 1992b:260).

Die mens, wat tydgebonde en ruimtegebonde leef en met sy intelligensie na sin en logika soek, wil die werklikheid wat hy/sy waarneem in konteks plaas met homself en met ander dinge in die werklikheid (Caserio, soos aangehaal deur Du Plooy, 1986:47). "Enige storie is 'n poging van die mens om die werklikheid te begryp of iets van die werklikheid begryplik te maak" (Du Plooy, 1986:47).

Bogenoemde werklikheid wat ek begryplik probeer maak in die roman *Dieper water*, het ek tot 'n groot mate gedoen deur middel van die uitbeelding van die plaas, Diepwater, die basisruimte waarop al drie verhaallyne afspeel. Ek doen dit so omdat indentiteit in die Suid-Afrikaanse konteks "dikwels gekenmerk word deur 'n verbondenheid aan die fisiese eienskappe van die land, asof die

son, die grond, die plante en die natuurverskynsels 'n bepalende rol speel in menslike verbintenisse met die land. Dit is ook so dat grond, as besitting en as simbool van mag, steeds 'n bepalende rol speel in die politieke konflikte in die land" (Du Plooy en Pilon, 2006:8). Politieke konflik speel 'n belangrike rol in die lewe van die karakters van die roman *Dieper water* en het help vorm aan hul werklikheidsbeeld.

Werklikheidsbeeld is per definisie 'n mens, of dan in dié geval, die karakters in die roman *Dieper water*, se siening van die werklikheid soos wat dit deur hulle op 'n plaas beleef word. Dié werklikheidsbeeld of lewensiening bevat hul ervaring en hul siening van onmiddellike sowel as afstandelike gebeure. Dis hul ervaring van beide die mikrokosmos (hul konkrete en abstrakte ruimte) waarin hulle geplaas is, sowel as die makrokosmos wat as't ware die oorkoepelende werklikheid, soos byvoorbeeld die politiek en die algemene tydgees van 'n era, insluit.

Werklikheidsbeeld in die genoemde roman, is die siening van die karakters van wat met hulle gebeur op álle gebiede, soos byvoorbeeld die politieke, sosiale en kulturele gebied, asook die godsdienstige omgewing en praktyk. Dit wat karakters in 'n roman ervaar en wat tegelykertyd ook deur die ander skeppingselemente ruimte, tyd en handeling uitgebeeld word, is wel 'n fiksionele weergawe van die empiriese werklikheid, maar dit bly nietemin 'n weergawe. "Die meeste literatore deel waarskynlik 'n oortuiging dat daar 'n vae verband tussen die literatuur en die samelewing van sy tyd is" (Viljoen, 1992c:275).

In 'n onderhoud op *Litnet* haal Carel van der Merwe (2007) vir Fernand Braudel aan rakende die begrip werklikheidsbeeld: "In every period a certain view of the world, a collective mentality, dominates the whole mass of society... A society's reactions to the events of the day, to the pressure upon it, to the decisions it must face, are less a matter of logic or even self-interest than the

response to an unexpressed and often inexpressible compulsion arising from the collective unconscious."

Bogenoemde onverwoordbare en oorweldigende kompulsie in die kollektiewe onbewuste word hopelik deur die karakters in die roman *Dieper water* vergestalt. Dis myns insiens, soos genoem, onmoontlik om vorme van werklikheidsbeeld in 'n roman sonder karakters, en ook die ander skeppingselemente, te vergestalt. Dis die karakters se siening (bewustelik en onbewustelik) van hul ruimte en hul reaksie daarop wat die beeld van hul werklikheid daarstel. 'n Skrywer het egter ook 'n invloed op sekere vorme van werklikheidsbeeld wat in 'n roman geskep word.

Soos reeds genoem het elke skrywer, nes enige ander mens, 'n spesifieke, eiesoortige werklikheidsbeeld van sy eie era. 'n Stuk skryfwerk is dus deels ook die resultaat van die konteks waarin 'n skrywer werk (Greyling & Du Plessis, 2000:154). Die meeste mense het sterk gevoelens oor die wêreld om hulle en alles daarin, al kan hulle dit nie verwoord nie (Braine, 1974:65).

Die skrywer moet hierdie genoemde lewensieninge en vorme van tydgees kan verwoord. "To be a novelist you must understand what the majority of people feel about the material world" (Braine, 1974:65). Die skrywer moet hom/haar kan uitdruk ten opsigte van werklikheidsbeeld en bo alles moet die skrywer die verbeelding hê om hom/haar in te dink in die vorme van werklikheidsbeeld wat karakters ervaar. Dit is myns insiens 'n voorvereiste vir die skep van 'n teks waarin die skeppingselemente gebruik word om werklikheidsbeeld te skep.

Caserio (in Du Plooy, 1986:47) is van mening dat "(e)nige storie 'n poging van die mens (is) om die werklikheid te begryp of iets van die werklikheid begryplik te maak". Hy (in Du Plooy, 1986:47) verduidelik dat die mens (en by implikasie ook karakters) in tyd en ruimte leef en dat die mens met sy intelligensie binne hierdie ruimte en tyd soek na sin, en ook na oorsaak en gevolg. Hierdie soeke

om sin te maak uit die wêreld en die werklikheid om hom, bevat gevolglik die mens se beeld van die werklikheid soos wat hy/sy dit op 'n gegewe tyd ervaar.

Die skrywer staan nie apart van hierdie uitbeelding van werklikheidsbeeld nie, omdat hy/sy uiteraard nie net 'n eie werklikheidsbeeld het nie, maar ook opinies omtrent ander vorme van werklikheidsbeeld het. Dit vind noodwendig ook neerslag in sy/haar werk. My eie siening van die lewe as sulks het sekerlik ook neerslag gevind in die roman *Dieper water*. Liddell (in Du Plooy, 1986:31), is van mening dat die morele waardes van die skrywer en sy karakters nooit apart kan staan van die plot en die implementering van die plot nie. "Die sin van menslike handeling kan in die roman nooit buite rekening gelaat word nie en menslike handeling het vir hom slegs sin binne 'n bepaalde morele kode" (Du Plooy, 1986:31). In die roman *Dieper water* is dié bepaalde kode Christelik van aard.

My eie werklikheidsbeeld, en vorme daarvan wat ek in my lewe ook ervaar het, vorm dan ook, sonder dat ek dit dalk bewustelik so hanteer het, deel van die grondgedagte of tema van die roman *Dieper water.* Dit is 'n eienskap van 'n fiktiewe verhalende teks dat dit juis die idee of saak waaroor dit gaan in 'n sekere lig stel, sodat dit hoofsaaklik gaan om 'n grondgedagte wat dan die fokuspunt in die verhaal word; en die doel van 'n verhaal is dan om hierdie idee wat tradisioneel 'n tema heet, by die leser tuis te bring (Du Plooy, 1986:36). Die oorkoepelende tema van *Dieper water,* is liefde, wantroue en herstel tydens die soeke na identiteit. Uit die voorstelling hiervan deur middel van die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling, word vorme van werklikheidsbeeld vergestalt.

5.2.2 *Die leser en werklikheidsbeeld*

Die roman, *Dieper water,* maak staat op die implisiete leser se identifisering met die hoofkarakters, want deur hulle en die ander skeppingselemente word die werklikheidsbeeld van die genoemde roman geskep. Die implisiete skrywer

konstrueer in sy teks ook 'n implisiete leser want daar word 'n lesersbewussyn deur die teks veronderstel (Van den Bergh, 1981:158). Ek bewerkstellig hopelik ooreenkomste tussen die hoofkarakters en die implisiete leser, sodat hierdie identifisering kan plaasvind. Ek sorg moontlik dat belangrike aspekte soos "ouderdom, etnisiteit, en leef- en beleweniswêreld" (Greyling & Du Plessis, 2000:151) die karakters en ruimte in die roman *Dieper water* juis vir die leser bekender maak om identifikasie te vergemaklik.

Wanneer daar na die roman *Dieper water* gekyk word, moet ook onthou word dat die leser hier te doen het met 'n verbeelde werklikheid en nie met die werklikheid soos wat die leser dit ken nie. Dit is 'n "verbeeldingswerklikheid" (Du Toit & Kloppers, 1989:18) wat ek as skrywer daarstel. Al is die roman *Dieper water* taamlik na aan die werklikheid, soos wat dit waarskynlik was gedurende die drie periodes in die roman (die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna asook die laatnegentiger jare van die vorige eeu), is dit nog steeds heelwat anders as die werklikheid (Du Toit & Kloppers, 1989:18). Daarom moet die roman onder andere deur middel van skryftegnieke en wyse van voorstelling identifisering met die karakters vir die leser vergemaklik om sodoende die verhaal toeganklik vir baie lesers te maak.

Na aanleiding van bogenoemde is dit dus ook nodig om te noem dat die vorme van werklikheidsbeeld, soos hopelik vergestalt deur die skeppingselemente, karakter, ruimte, handeling en tyd, ook deur hierdie "verbeeldingswerklikheid" (Du Toit & Kloppers, 1989:18) beïnvloed word en die implisiete leser sal dit in ag moet neem. Lesers (veral naïewe lesers) maak gewoonlik "nie 'n onderskeid tussen *werklikheid* en *woordkunswerklikheid* nie" (Du Toit & Kloppers, 1989:18). Met ander woorde, die feitelike geskiedenis word wel deeglik in gedagte gehou, maar namate die verhaal sigself in die geskiedenis inwikkel, kan daar moontlik 'n eie weergawe van die geskiedenis ontstaan. Hierdie eie weergawe van die geskiedenis is hopelik nie sigbaar in die vorm van anachronismes of growwe foute nie, maar eerder as 'n feitelike episode

wat hier en daar 'gerek' is om die storie te pas. Bloemhof (2006), redakteur by NB-Uitgewers, sê egter hy het geen anachronismes in die genoemde roman raakgelees nie.

Omdat die volgorde van gebeure in *Dieper water* gemanipuleer word, sal die leser dalk nie onmiddellik die verskillende vorme van werklikheidsbeeld eien nie, omdat dit immers nie ter wille van effek geskep of uitgebeeld word nie. Die skeppingselemente, karakter, ruimte, handeling en tyd moet wel hierdie funksie van werklikheidsbeelding verrig en doen dit hopelik. Deur middel van die handeling van die karakters binne ruimte en tyd, sal die leser hopelik (moontlik eers na afloop van die narratiewe tyd) 'n idee vorm van die werklikheidsbeeld, soos oor die drie genoemde tydperke uitgebeeld.

Die rede waarom die leser dalk nie die veranderende vorme van werklikheidsbeeld by veral die hoofkarakter Rachel Froneman onmiddellik sal eien nie, is omdat die roman *Dieper water* wel 'n komplekse storie is. 'n Komplekse verhaal bestaan gewoonlik uit twee of meer eenvoudige stories, met sekere verbande tussen die verhale waaruit 'n komplekse verhaal opgebou is (Prince, aangehaal deur Du Plooy, 1992e:508). In die roman, *Dieper water,* is die verbande tussen die drie verhaallyne Rachel se siening van die lewe en die wêreld om haar (ook in die lig van haar Ouma Ragie se ervarings). Rachel se fokalisering as hooffokalisator speel ook 'n rol as bindingsfaktor tussen die drie verhaallyne.

Bogenoemde kan as aanbeveling dien vir 'n ontspanningsverhaal waarin daar meer as twee verhaallyne is. Dit beteken dat een enkele hooffokalisator dalk beter werk in so 'n geval van vervlegte verhaallyne of ingebedde stories. Die keuse en gebruik van Rachel as hooffokalisator was tegelykertyd ook 'n manier om identifisering te bewerkstellig.

5.2.3 *Die roman Dieper water as Goeie Gewilde Prosa*

Die roman, *Dieper water*, word hopelik 'n bietjie meer as wat ek verwag het dit sal word, onder andere in die sin dat die drie verhaallyne meer kompleksiteit daaraan besorg. "'n Teks is nooit presies dit wat die konkrete *outeur* bedoel het nie. Dit kan iets meer of iets minder of selfs iets anders word as voorsien is." (Venter, 1992a:360). Sogenaamde oop plekke word gevorm, wat 'n belangrike kernbegrip vir die Resepsie-estetika is — en hierdie oop plekke ontstaan hopelik "by die oorgang van een vertelsituasie na 'n ander, wanneer nuwe personasies of handelinge ingevoer word, of wanneer iets nie volledig uitgewerk is in 'n teks nie (bv. 'n figuur se uiterlike of die verhouding tussen twee personasies)" (Rossouw, 1992a:428).

Veral die eerste en tweede verhaallyne het heelwat oop plekke soos onvertelde tyd wat tussen briewe (in Ouma Ragie se briefroman) of hoofstukke (in Rachel se boek) verloop. Hierdie "versweë tussentyd" (Smuts, 1998:28) van die oop plekke is funksioneel en dit kan aanbeveel word omdat dit ook 'n soort gedrewenheid in die verhaal meebring wat spanning skep. Daarby kan sulke oop plekke aanduidend wees van groei of verandering in die personasies (Smuts, 1998:29).

By die oordrag van kennis in enige roman, speel stereotipes of sjabloonmodelle 'n belangrike rol (Bisschoff, 1992c:107). Dit is belangrik dat die implisiete leser en ook ek as abstrakte outeur, mekaar moet kan vind selfs al wyk ek in die genoemde roman van die resep af. Van die resep afwyk beteken in dié geval dat daar "ruimte vir improvisasie" (Bisschoff, 1992c:107) moet wees. Die held (Hektor) en die heldin (Rachel) in die roman *Dieper Water* is nie geheel en al stereotipes nie, terwyl daar hopelik gaandeweg tydens die skryfproses van die roman 'n "nuwe tekstuele kode" (Bisschoff, 1992c:107) daaruit groei, sodat die roman hopelik soms aan die estetika van teenstelling raak. "By die *estetika van identiteit* het 'n mens vereenvoudiging en

veralgemening, by die *estetika van teenstelling* het 'n mens 'n komplisering daarvan" (Bisschoff, 1992c:107).

Ek wil ter stawing van bogenoemde graag Bloemhof (2006) van NB-Uitgewers (Edms) Bpk, wat die verhaal gepubliseer, aanhaal: "Hoofkarakters soos Rachel, Hektor en Nadia is geslaagd en oortuigend, maar daar kan miskien nog aandag gegee word aan een of twee newekarakters. Hier dink ek veral aan Maatje en Lita, en in mindere mate Jo-Anne wat soms – al hou mens in gedagte hulle is karakters met beperkinge (en dat hulle grotendeels via Rachel se perspektief aan die leser voorgehou word) – 'n bietjie meer geskakeerd uit die verf kan kom. Maar dit is mindere kritiek. Die plot, struktuur, karakterisering, uitbeelding van die milieu, ens. is in die breë werklik besonder knap vasgelê".

Volgens Victor (2007) van NB-Uitgewers, word die skryfproses (van die manuskrip van die hoofkarakter Rachel) in die roman *Dieper water* as terapeuties uitgebeeld. Rachel "oordink nie net haar lewe nie, maar ook die skryfdaad as sulks... Sodoende stap sy terug op haar eie spore en word die handeling van skryf 'n oordrag van kennis en insig en 'n rigtingwyser vir haar toekoms" (Victor, 2007). Hopelik gee hierdie insigte wat Rachel in haar eie skryfwerk vind, asook haar besinning oor die skryfproses self, ook meer diepgang aan die roman.

My doelwit met die roman *Dieper water* was om 'n ontspanningsroman te skryf, maar wel een in dié genre wat kan kers vashou by goed geskrewe populêre prosa, waaraan daar werklik 'n behoefte in die Afrikaanse lesersmark is (Steenberg, D.H., 1992c:133). Die genoemde roman sal hopelik help "voorsien in die groot behoefte aan goed geskrewe romans wat ook vir die nie-literêre leser toeganklik is" (Smuts, 1985:139).

Hierdie roman, *Dieper water* wil nie voorgee om geheel en al aan die estetika van teenstelling te behoort nie, slegs dat daar wel in die roman raakpunte met

die estetika van teenstelling mag wees. Die genoemde roman het volgens Bloemhof (2007) in alle opsigte 'n omvangryke teks. "Die plot, struktuur, karakterisering en uitbeelding van die milieu in *Dieper water* is *besonder* knap vasgelê. Dit is 'n roman met diepgang, een waarvoor die woord 'oppervlakkig' beslis nooit sal geld nie!" (Bloemhof, 2007).

In die roman *Dieper water*, word daar aan die kwessie van Afrikanerwees in 'n nuwe, vreemde politieke, sosiale en kulturele ruimte, aandag geskenk. Dit was die oorspronklike stimulus vir die verhaal – om die generasie wat postkoloniale tye sowel as postmodernistiese tye beleef het, se ervaringe fiktief uit te beeld. "Dit is te verwagte dat parallelle getrek sal word met die einde van die vorige eeu, wat ook vir die Afrikaner 'n krisistyd was en die oorgang na 'n nuwe era ingelui het. In albei gevalle moes die Afrikaner sy politieke mag prysgee, met gevolglike gevoelens van angs en disoriëntasie" (Van der Merwe, 1999).

Daar is egter 'n kardinale verskil tussen die twee tye. Honderd jaar gelede is die Britse Ryk deur Afrikaners in die beskuldigdebank geplaas; vandag staan die Afrikaner self in die beskuldigdebank (Van der Merwe, 1999). Hierdie skuldgevoelens wat gepaard gaan met Afrikaanswees vind hopelik ook neerslag in die genoemde roman om sodoende by te dra tot die werklikheidsbeeld van die postmoderne Afrikaner.

Daar moet weer besin word oor die kenmerke van 'n roman wat as goeie gewilde prosa getipeer wil word. Een van die vereistes is byvoorbeeld dat die "held-heldin-verhouding op aktoriële vlak nuut in(ge)klee" (Malan, 1983:19) moet word. Daarby moet spanning goed geskep en behou word. Hierdie kenmerke kan ook by triviaallektuur aangetref word, maar daar is 'n aksentverskuiwing (Malan, 1983:19) by goeie gewilde prosa. "Die skrywer wat goeie werke produseer, gee baie aandag aan aspekte soos deeglike navorsing, 'n verwikkelde en slim intrige, 'n nuwe inkleding van geykte aktansiële teenstellings [...] driedimensionele en geloofwaardige

karakterisering, narratiewe afwisselings wat nie tot verwarring lei nie, en so meer" (Malan, 1983:19).

Daar word tydens die hele skryfproses werklik gepoog om die roman *Dieper water* hopelik as goeie gewilde prosa te laat kwalifiseer deur deeglike aandag te wy aan die voorstelling van die skeppingselemente, karakter, ruimte, handeling en tyd. Alhoewel ek ook poog om die dekoderingseise wat aan die leser gestel word, nie te hoog te maak nie, beteken dit nie dat ek die implisiete leser wat oor 'n redelik wye repertorium beskik, ignoreer nie. 'n Skrywer boet nie noodwendig aan die estetika in deur die verhaal kommersieel te rig nie. Volgens Malan (1992:242) is daar deur omvangryke ondersoeke bevind "dat populêre literatuur nie noodwendig konserwatief van aard is en op 'gemiddelde waardes' inspeel nie; dat dit hoegenaamd nie noodwendig esteties swak is omdat dit kommersieel gerig is nie". Selfs gesofistikeerde lesers waardeer verskillende soort lektuur, daarom ly literatuur nie skade as gevolg van massalektuur nie (Malan, 1992:242).

'n Aanbeveling in verband met die ontspanningsroman as sulks, kan verseker wees dat karakterbeelding binne die genre van die ontspanningsroman meer oortuigend moet geskied. Sterk karakterisering is baie nodig in 'n ontspanningsverhaal. "Karakterbeelding is een front waarop die meeste ontspanningsverhale hulself kan versterk en ook kan vernuwe" (Aucamp, 1992:40). Myns insiens kan die hantering van skeppingselemente in ontspanningsverhale deeglik opgeskerp word, 'n poging waartoe ek my werklik in die roman *Dieper water* verbind, sonder om my van my bestaande leserskring te vervreem, want alhoewel daar sekerlik die "bekende en verwagte" (Aucamp 1992:40) in die genoemde roman voorkom, is daar hopelik ook verrassende fasette teenwoordig.

Omdat hierdie egter 'n skryfkundige studie is, en nie 'n letterkundige studie nie, gaan ek die genoemde roman nie literêr bespreek nie. Dit is egter wel van

belang om die aard of genre van die genoemde roman te bespreek om te beoordeel of werklikheidsbeeld wel daaruit gelees kan word.

5.2.4 *Dieper water as historiese roman wat verskillende vorme van werklikheidsbeeld vergestalt*

As hoofsaaklik historiese plaasroman, sal die roman *Dieper water* hopelik verskillende vorme van werklikheidsbeeld kan weergee, aangesien die roman oor 'n tydperk van ongeveer honderd jaar afspeel. 'n Historiese of tydroman, "kan het grondtype genoemd worden van verhalen die een eigen tijdsbeeld evoceren" (Van Gorp *et al.*, 1984:270). Hieruit kan mens aflei dat die roman *Dieper water*, synde 'n tydroman, dus hopelik deur die vertelde tyd van byna 'n eeu 'n redelik helder beeld van verskillende vorme van werklikheidsbeeld kan oproep. Aangesien dit ook 'n plaasroman is, is daar hopelik deeglike beskrywings van die ruimte (Van Gorp *et al.*, 1984:270) in die genoemde roman. Die roman *Dieper water* kan dus moontlik beide as historiese en plaasroman slaag, om verskillende vorme van werklikheidsbeeld op te roep.

Weens die feit dat *Dieper water* 'n historiese roman is wat in werklike gebeure tydens spesifieke tydperke afspeel, kan die skep van werklikheidsbeeld deur die wisselwerking tussen skeppingselemente versterk word. Die omstandighede van die drie verskillende tydperke, dié van die Anglo-Boereoorlog, die Tweede Wêreldoorlog en daarna, asook die negentigerjare van die vorige eeu, is hopelik goed beskryf en kan bydra tot die behoorlike vestiging van skeppingselemente. "Historiese romans plaas fiksionele karakters in verifieerbare historiese omstandighede" (Du Plooy, 1992c:129) en mits die navorsing wat gedoen is, die skeppingselemente behoorlik ondersteun, kan dit 'n helder werklikheidsbeeld skep. Dit is hopelik in die genoemde roman so gedoen.

Dit is dus moontlik om vorme van werklikheidsbeeld uit te beeld deur middel van die verifieerbare historiese gegewe, waarin die skeppingselemente

geplaas word, omdat die historiese gegewe reeds redelik bekende assosiasies daarmee saam dra.

5.2.5 *Die Christelike werklikheidsbeeld in Dieper water*

Dit is onvermydelik om ook die ideologie onder die hoof van Christelike werklikheidsbeeld te bespreek. Alhoewel die Christelike geloof nie 'n ideologie is nie, bevat dit 'n waardestelsel wat onbewustelik in die skryfproses funksioneer, want dit is 'n nuttige verwysingsraamwerk met behulp waarvan 'n skrywer die wêreld kan artikuleer (Degenaar, 1992:171).

As Christen-skrywer sal my geloof onvermydelik in my werk deurslaan, soos ook in die roman *Dieper water*. "'n Ideologiegerigte teksbeskouing is die benadering tot 'n literêre teks waar die (gewoonlik) onbewuste ideologiese milieu waarin dit voortgebring is as medebepalende produksiefaktor in ag geneem word" (Coetzee, 1992:173). 'n Bepaalde ideologiese basis word altyd deur die ontleding van enige diskoers blootgelê (Malan, 1992:241). 'n Diskoers kan in die narratologie as ekwivalente term vir teks gebruik word, omdat die verhalende teks gesien word as 'n soort diskoers (Du Plooy, 1992f:78).

Na aanleiding van bogenoemde is dit in die verhalende teks van die roman *Dieper water* onvermydelik dat my Christelike siening ook in dié diskoers blootgelê sal word. Ek is 'n Christen ook in my skryfwerk want "ons is immers integrale wesens: ons Christelike perspektief en waardes deurtrek alles wat ons doen" (Van der Walt, 1988:119).

Dis egter vanselfsprekend om 'n teks eers as voorwerp van literêre ondersoek in sy eie reg te sien, en dán met "die relativerende visie wat vir die hele Christelike lewenstyl geld: daardie perspektief op sake, elke skeppingsding, die mens en jouself, wat Paulus aandui in die eerste Korintiërbrief (1 Kor. 7:29-31)" (Van der Walt, 1988 :119).

Die waarde van 'n esteties, sowel as eties en religieus bevredigende verhaal, moet nie onderskat word nie. Kuns het nie regverdiging nodig nie en enige kunswerk kan 'n uiting wees van Christelike begrip, insluitend die emosie, die gevoel en die sin vir skoonheid wat daarmee saamgaan (Rookmaaker, 1971:229). Daar is ernstig gepoog om die roman *Dieper water* vanuit 'n Christelike sienswyse te skryf want "(t)o be Christian involves all our work and activity, understanding that there is nothing neutral, nothing apart from Christ's reign" (Rookmaaker, 1971:249). Dit is daarom myns insiens elke Christen-skrywer se plig om sy essensiële menslikheid, sy daaglikse lewenswyse, wat beide die emosionele en die intellektuele aspekte insluit, te verdedig teen "the attacks of the spirit of our age" (Rookmaaker, 1971:249).

Bogenoemde is eintlik ook onvermydelik, want die teks staan altyd en voortdurend in verhouding tot iets, veral ten opsigte van 'n onsigbare en altyd aanwesige ideologie (Coetzee, 1992:175), wat in die geval van die roman *Dieper water* my Christelike lewensbeskouing is. Christelikheid lê hopelik egter nie gestroop oop en bloot in die genoemde roman nie, maar slegs "binne die materialiteit van die teks" (Coetzee, 1992:175). Wat hiermee bedoel word, is dat die teks van 'n roman nie die lewensbeskouing of werklikheidsbeeld van die skrywer moet blootlê nie (Coetzee, 1992:175), maar eerder dat die genoemde roman op subtiele wyse, deur middel van die skeppingselemente, moet heenwys na die Christelike werklikheidsbeeld. Die ideologie of geloof is dus tot 'n mate verdoesel. Ek hoop inderdaad dat ek daarin slaag, dat al die karakters in hul wisselwerking met die ander skeppingselemente handeling, ruimte en tyd, hierdie Christelike werklikheidsbeeld laat vorm aanneem.

"Die verband(e) tussen literatuur en lewensbeskouing, d.w.s. die som van 'n mens se oortuigings i.v.m. die werklikheid" (Steenberg, D.H., 1992b:260) bly 'n vraagstuk. Afgesien van die baie fasette van lewensbeskouing of werklikheidsbeeld, soos byvoorbeeld wêreldbeskouing, godsbeskouing en mensbeskouing, kom die vraag ook na vore of die lewensbeskoulike in ag

geneem kan word by die evaluering van 'n teks? (Steenberg, D.H., 1992b:261). Daar vereenselwig ek my in alle piëteit met Seerveld (aangehaal deur Steenberg, D.H., 1992b:262) wat sê: "Art is worship. Art is a symbolically significant expression of what is in a man's heart, with what vision he views the world...". Daarom word die roman *Dieper water* geskryf vanuit 'n hopelik suiwer Christelike standpunt wat 'n Christelike werklikheidsbeeld deur middel van die skeppingselemente reflekteer.

Dit is ook so dat die konkrete Christenskrywer se verhouding met God buitetekstueel is, maar dat hierdie konkrete skrywer se Christelikheid tog neerslag in die teks vind (Du Plessis, 1996:33,34). Ek hoop inderdaad dat bogenoemde in die roman *Dieper water* gebeur, maar dit gee nie die leser die reg om my Christelikheid op grond van die roman *Dieper water* te beoordeel nie. Die konkrete outeur se Christelikheid staan, soos genoem buite die teks, maar tog moet die abstrakte outeur wel verantwoordelikheid aanvaar (Du Plessis, 1996:34). Ek hoop dat ek ook aan hierdie vereiste in die genoemde roman, voldoen.

Na aanleiding van bogenoemde, hoop ek as konkrete outeur, dat die implisiete leser van die roman *Dieper water* se lewensbeskoulike kennis met myne sal korreleer (Steenberg, D.H., 1992b:262) sodat die teks vir die implisiete leser aanvaarbaar sal wees. Sou dit nie wees nie, sal die Christelike werklikheidsbeeld ook deur die implisiete leser verwerp word. Dit impliseer nié dat nie-Christene nie die roman sal kan geniet nie, maar ek hoop nietemin dat my hantering van die skeppingselemente in die roman *Dieper water* 'n skeptiese leser sal oorreed om die onderliggende Christelike werklikheidsbeeld wat ek in die genoemde roman aanbied, as werklik te aanvaar.

'n Leser hoef ook nie met die werklikheidsbeeld in 'n roman eens te wees om die boek te kan geniet nie. Ek hoop egter dat dit wel die geval sal wees met die lees van *Dieper water,* omdat identifikasie ook deur werklikheidsbeeld gewek

kan word. Volgens Fowler (aangehaal deur Steenberg, D.H., 1992b:262) kan die visie van die implisiete outeur deur beelding van karakters, ruimte en plot so 'n groot waarskynlikheid tot stand bring, dat die skeptiese leser as't ware daartoe gedwing word om wat in die teks aangebied word as moontlik en waarskynlik te aanvaar.

Dit is ook my mening dat 'n ontspanningsroman soos *Dieper water* wat vanuit 'n Christelike sienswyse geskryf is, juis moet beantwoord aan al die vereistes van goeie gewilde prosa. Juis omdat dit Christelik van aard is, behoort dit ook aan die estetiese eis te beantwoord. Daarom moet enige Christenskrywer van meet af aan bewus wees van die feit, dat "neutraliteit t.o.v. die kuns uit beginsel en in praktyk 'n onmoontlikheid (is)" (Heyns, 1985:108). Die waarheid en die werklikheid moet deur die Christenskrywer oopgeskryf word, maar altyd vanuit die Christelike lewensiening.

Daarby moet in gedagte gehou word dat geloof alleen nie 'n goeie roman kan skep nie. Die Christenskrywer moet skryf as 'n kuns sien, wat vakmanskap en selfdissipline vereis. Du Plessis (1996:29) stel dit so: "Er bestaat juis voor de christen-schrijver een grotere uitdaging, omdat hij zich steeds nauwgezet moet houden aan de esthetische eis van de woordkunst, maar anderzijds ook aan de eisen die zijn geloof hem stelt." Dit op sigself vereis dat, selfs al word daar nie na hoë letterkunde gestreef nie, die werk se struktuur en dit wat daardeur gekommunikeer word, aanneemlik en oortuigend gemaak moet word (Cloete, 1992b:87). Die sogenaamde Christelikheid van 'n verhaal moet nie aangeplak wees nie, maar deeglik geïntegreer wees met die skeppingselemente. Daar is werklik gepoog om 'n gladde integrasie van my Christelike lewensbeskouing en die eise van die romankuns in die roman *Dieper water* te bewerkstellig. "Die waarheid wat die verhaal verkondig, verkondig hy nie as barre idee nie, maar as artistieke taalmanifestasie. Die waarheid of werklikheid van 'n literêre werk is sy struktuur" (Cloete, 1992b:90). Die hantering van die skeppingselemente wat die Christelike werklikheidsbeeld van 'n skrywer moet reflekteer, moet dus

kundig gedoen word. Die Christenskrywer moet as Christen by die "totale creatieve proces" (Du Plessis, 1996:29) betrokke wees.

Wanneer daar aan die konkrete skrywer gedink word (kyk 2.2.3), meen Du Plessis (1996:33) dat die konkrete outeur 'n goddelike opdrag het, om die talent wat hy of sy ontvang het tot eer van die Skepper te gebruik. "De taal-creatieve opdracht aan de christen-schrijver is volgens mij: herschep de werklijkheid die God jou vergund waar te nemen" (Du Plessis, 1996:33). 'n Christen moet dwarsdeur die skryfproses getrou bly aan sy Christelike geloof, sonder om ooit die verantwoordelikheid ten opsigte van die estetiese kwaliteitseise van die skryfkuns te minag (Du Plessis, 1996:34).

Die Christen skrywer kan op verskeie tegniese maniere sy waardestelsel en geloofsoortuiging asook sy werklikheidsbeeld, by die leser stimuleer deur onder andere die "kontrastering van die negatiewe" (Steenberg, D.H., 1992a:151) en "deur met die plotkonstruksie die verkeerde te straf" (Steenberg, D.H., 1992a:151). Daar word in die roman *Dieper water* gepoog om deur middel van die ontginning van Rachel en Hektor se lewensverhaal, asook hul nou verbintenis met Ouma Ragie se briewe, die leser se oriëntering ten opsigte van die huwelik en die lewe te beïnvloed. Dit kan geskied omdat Rachel en Hektor, en die meeste van die ander karakters geskep en voorgestel word as gelowige mense, met 'n sterk verhouding met God. "Bou 'n duidelik positiewe stellinginname in die leser deur 'n (simpatieke) karakter duidelik, eksplisiet te laat stelling inneem" (Steenberg, D.H., 1992a:150). Die karakters, Rachel, Hektor, Deon, Nadia en Ouma Ragie voldoen hopelik aan hierdie opdrag. Deurdat ek as implisiete outeur bogenoemde karakters as synde positief beskryf, kan die afstand tussen hulle en die leser verklein word (Van den Bergh, 1981:163).

Om die band tussen die karakters en die leser nog nouer te trek, word ook gebruikgemaak van vier ander prosedures wat Van den Bergh (1981:163)

koalisievorming, positiewe handelingsbeskrywings, slagofferskap en positiewe beskrywings van die milieu noem. As koalisievorming, spreek Nadia haar positief uit oor haar oupa, Hektor Froneman. Rachel se optrede, word hopelik positief uitgebeeld sodat die leser simpatie met haar kan voel. Beide karakters, Rachel en Hektor, word nie as swak uitgebeeld nie, maar het swakhede waarmee die leser kan simpatiseer. Die milieu in die roman *Dieper water* (die skilderagtige omgewing van die Oos-Vrystaat), wek ook hopelik by die leser 'n positiewe houding teenoor die karakters. Al hiérdie metodes help hopelik mee om werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water* te vorm.

Daar kan deur suggestie en voorstelling van karakters, sowel as die uitbeelding van 'n ruimte soos byvoorbeeld die eredienste in die Moedergemeente van Harrismith, bepaalde Christelike waardes by die leser geskep word, of die leser ten minste daaraan blootstel. "Bou deur suggestieryke boustof bepaalde waardes in die leser op" (Steenberg, D.H., 1992a:150).

Dit is ook my oortuiging, dat alhoewel die primêre eis van 'n verhaal estetiese noodwendigheid en suiwerheid van vormskepping is, dit nie die enigste toets is nie, maar dat die religieuse en die etiese geïntegreer moet wees in die estetiese eis (Pretorius, 1980:22). Die etiese en religieuse is hopelik in die estetiese eis wat die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water* aan my stel, geïntegreer.

5.3 Algemene gevolgtrekkings en aanbevelings met betrekking tot die skep van werklikheidsbeeld deur middel van die skeppingselemente

Ek vermoed dat 'n skrywer tydens die skep van werklikheidsbeeld in 'n roman, in gedagte moet hou dat werklikheidsbeeld, weens die kompleksiteit en verwikkeldheid daarvan, op vele verskillende vlakke in 'n roman realiseer. Dit realiseer in die karakters se uitgesproke lewensbeskouing, naamlik die manier waarop hulle optree en praat, asook in die karakters se geimpliseerde lewensbeskouing, met ander woorde die manier waarop hulle dink en voel.

Verdere distillasie van werklikheidsbeeld vind ook plaas omdat dit verstrengel raak in die fokalisasie, die denkwyse van die individu asook die siening van die plaaslike en wêreldwye gemeenskap. Werklikheidsbeeld en die vergestalting daarvan, is werklik baie kompleks en veelvlakkig.

Wanneer 'n roman deur 'n gevestigde uitgewery vir publikasie aanvaar word, kan 'n mens ook aanvaar dat daar 'n sekere mate van meriete in steek. Selfs in sy onvolmaaktheid is daar 'n sekere meriete en kan daar aanbevelings gemaak word. Hier volg 'n aantal gevolgtrekkings en aanbevelings wat hul ontstaan in die skryfproses van die roman, *Dieper water,* het. Die meeste gevolgtrekkings het betrekking op die skep van werklikheidsbeeld deur middel van die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling. Hier word die skeppingselemente geïntegreerd bespreek.

"Wat skryf betref, kan daar nooit onomstootlike uitsprake of voorskrifte wees nie. Skryf is 'n kreatiewe daad, en sekerlik sal die temperament en omstandighede van die skrywer meepraat in sy benadering tot skryf" (Aucamp, 1994:28). Daarom sal my eie identiteit en my eie werklikheidsbeeld as skrywer van die roman *Dieper water*, soos reeds genoem, ongetwyfeld 'n sterk ondertoon in die werk wees, wat die voorstelling van karakters sal beïnvloed. Selfs al het die karakters hopelik elk hul eie stem, is dit nog my eie stem wat ek eers moes vind. Deur my eie stem te vind as abstrakte outeur, ontwikkel ek hopelik genoeg insae om ook ander stemme te skep, wat die rol van die karakters kan vertolk, sodat hulle deur hul doen en late, gedagtes en dialoog, vorme van werklikheidsbeeld kan skep.

Alhoewel al die karakters in die roman *Dieper water* taamlik na aan die werklikheid beweeg, is dit natuurlik nie nodig dat dit so moet wees nie. Persone in 'n verhaal se handeling hoef nie heeltemal werklikheidsgebonde te wees nie. Van Heerden (2005) stel dit so: "Die skrywer is 'n fantas, 'n fabuleerder". Die skrywer se verbeelding moet dus iets maak van die werklikheid. "Die

belangrike is dat die *leser* die persoon moet kan herken vanuit sý werklikheid – daar moet dus raakpunte wees met die waarskynlike leser se werklikheidsbelewing" (Van der Elst, 1992a:109). Dit is wel hopelik die geval in die roman *Dieper water,* want ek skryf immers vanuit 'n verwysingsraamwerk wat ek beide beleef en ook deeglik nagevors het. Van der Elst (1992a:110) meen ook dat dit verstandiger is om liefs oor dinge te skryf waarvan mens kennis dra. Kennis kan vanselfsprekend aangevul word deur navorsing, soos wat ek in die geval van die roman *Dieper water* gedoen het.

Hier moet moontlik genoem word dat my redakteurs, dr. Bloemhof en me. Victor, van mening is dat ek daarin slaag om kennis, sowel as ervaring en verbeelding in die genoemde roman te laat saamsmelt. Dit word gedoen deur middel van die uitbeelding van verskillende vrouegenerasies. Hoofsaaklik die vroue se handeling het verskillende vorme van tydgees asook temas opgeroep. Victor (2007) van NB-Uitgewers reken in die roman *Dieper water* word "die matriargale erfenis van ouma na kleindogter deur generasies oorgedra en word die rol van die vrou op vernuftige wyse vooropgestel... Sentraal in die roman staan die karakter Rachel, wat 'n outobiografiese manuskrip oor haar lewe vir haar kleindogter, Nadia, skryf. Uit Rachel se manuskrip is dit vroeg duidelik dat haar ouma Ragie se briewe, weer 'n beduidende rol in háár lewe en denke oor verhoudings gespeel het.... Hier sou ek kortliks kon verwys na Clarissa Pinkola Estes se *Women who run with wolves* waarin Estes die tradisie ondersoek waarin wyshede oor vroulike intuïsie en insig deur die vertel van stories en sprokies oorgedra word".

Ek meen die karakters in die genoemde roman, *Dieper water*, alhoewel geheel en al fiktief, is net so werklikheidsgebonde soos enige werklike mens. Hulle ervaar die werklikheid nes die mens in die werklikheid, wat hulle hopelik ook soos die antitipe (Du Plessis, 1993:31) werklikheidsgebonde maak. Daarom beeld die skeppingselemente wat in die genoemde roman figureer, hopelik vorme van werklikheidsbeeld uit. Dit is in die aard van 'n roman, wat immers uit

die wisselwerking van die skeppingselemente bestaan, om 'n beeld van die werklikheid te skep. "Die noue verband tussen die roman en die werklikheid, as die bron van die materiaal waaruit die verbeelde wêreld van die roman herskep word [...] moet nie buite rekening gelaat word nie" (Du Plooy, 1986:47).

Daar is ook die kwessie van die fiksionalisering van die werklikheid wat hier genoem moet word. Fiksionalisering is "een process dat de buitentekstuele werkelijkheid verandert in een tekstuele" (Van Gorp *et al.*, 1984:113). Dit is immers wat ek poog om te doen met die skryfproses van die roman *Dieper water,* deur van veral die skeppingselemente, karakter, ruimte, handeling en tyd gebruik te maak om hierdie fiksionalisering van die werklikheid te bewerkstellig.

Die "parawerklikheid" (Merrell, aangehaal deur Brink, 1989:38) van 'n roman, is nie die werklikheid soos 'n mens dit ken nie, maar dis wel 'n nabootsing daarvan en nie sonder meer nie — dis eerder "'n maaksel, 'n fabrikasie, 'n vormgewing" (Brink, 1984:38). Net soos wat daar aan 'n beeld vorm gegee word deur klei, poog ek om deur middel van die skeppingselemente vorm te gee aan werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*.

Werklikheidsbeeld, soos deur die skeppingselemente in die roman *Dieper water* vergestalt, hoef soos reeds genoem, nie noodwendig deur die implisiete leser gesien te word as iets wat inderdaad werklik is nie. Heelwat van die vorme van werklikheidsbeeld wat ek deur middel van die skeppingselemente poog om in die genoemde roman te skep, is net so fiktief soos die skeppingselemente self, alhoewel dit hopelik ook net so geloofwaardig is. Daar moet ingedagte gehou word, dat hoewel daar swaar op navorsing gesteun is, die storie(s) in die verskillende verhaallyne tog hul eie lewe kry en hul eie loop loop.

Navorsing is dus geensins geïgnoreer nie, maar namate die karakters verlewendig, het hulle as't ware vorm gegee aan hul eie werklikheidsbeeld – weliswaar met beïnvloeding van my eie werklikheidsbeeld. Dit word beskou as heeltemal aanvaarbaar. Cloete (1992b:94) stel dit so: "Moontlikhede, waarskynlikhede het net soveel epiese krag as werklikhede, as waarhede; die moontlike en die waarskynlike is net so geloofwaardig as die werklike".

Wat met bogenoemde bedoel word, is dat die werklikheid nageboots moet word. Die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling moet hierdie waarhede en waarskynlikhede naboots en wel op 'n geloofwaardige manier. Die genoemde nabootsing van die werklikheid en die vormgewing daaraan, word deur die begrip mimesis omskryf. "Die Griekse woord *mimesis* beteken navolg, naboots, voorstel, afbeeld" (De Lange, 1992:308). Hierdie begrip, mimesis, kom in beide die kunsfilosofie en die literatuurwetenskap voor en veronderstel dat 'n kunswerk of verhalende teks dan, die werklikheid kan naboots.

Ek vermoed dat wat van dramas waar is, ook van romans gesê kan word. Smit (1974:82) het gesê: "Omdat dramas dikwels 'n weerspieëling is van die werklikheid waarop hul gebaseer is, bied hul veranderende kontekste 'n sleutel vir die verklaring van hul veranderende 'werklikheidsbeeld' en 'kultuurhistoriese identiteit'". Ek wil die roman *Dieper water* graag hierby betrek in die hoop dat dit, selfs as ontspanningsroman, ook 'n weerspieëling van die werklikheid is, soos wat die drie verhaallyne, dié van die briewe uit die Anglo-Boereoorlog, die storie uit die Tweede Wêreldoorlog en die meer postmoderne storie uit die middel-negentigerjare van die twintigste eeu, poog om te gee.

5.4 Gevolgtrekkings en aanbevelings met betrekking tot die skryffases in skryfproses van die roman *Dieper water*

Hier kan weer gelet word op die feit dat die eerste drie fases, naamlik die stimulusfase, die beplanningsfase en die skryffase, kreatief van aard is (kyk

2.5.1.). Die laaste twee fases, naamlik redigering en publikasie is meer intellektueel van aard.

5.4.1 *Aanbevelings wat betref die stimulusfase*

Dit is moeilik om hier aanbevelings te maak aangesien 'n idee of stimulus nie sommer net opgeroep kan word nie. Die bewussyn en sy werkinge is steeds 'n misterie. Weideman (2005:40-41) vra wel die vraag of 'n skrywer 'n ingewing kan laat gebeur, en meen dat as 'n mens nie jou brein voortdurend stimuleer nie, gaan idees nie meer opdaag nie. Breytenbach (aangehaal deur Burger, 2005:2) meen "(h)ierdie kreatiewe moment waarop die tot-dusver-onbekende uit die bekende losgeworstel word, kan egter nie op 'n resepmatige wyse voortgebring word nie".

Al wat ek meen hier bygesê kan word, is dat 'n mens se waarneming skerp moet wees en jy sintuiglik oop moet wees vir alles wat gebeur (Weideman, 2000:41). Wanneer die stimulus wel daar is, moet daar nie te lank deur die skrywer getalm word om na die beplanningsfase oor te gaan nie. Die ooglopende rede hiervoor is sekerlik omdat die idee of impetus kan verslaan as daar nie aandag aan geskenk word nie. Idees of stimuli meld hulle enige tyd aan, dan moet dit liefs neergeskryf word (Weideman, 2000:39).

Dit is egter ook so dat 'n stimulus lank in 'n skrywer se kop kan bly lê, dat die skrywer "terugskouend sade in sy werk ontdek wat heelwat later eers ontkiem het" (Aucamp, 2000:4). Sulke stimuli is myns insiens dan nog nie gereed om 'n storie te word nie. Aucamp (2005:6) is van mening dat 'n skrywer soms sy eie hart nie goed genoeg ken om woorde aan 'n verhaal te gee nie.

Dikwels kom 'n stimulus uit herinnering te voorskyn — daarvan kan baie skrywers getuig. Soms egter, is dit 'n mengsel van herinnering en verbeelding aldus Katherine Anne Porter (aangehaal deur Aucamp, 2000:7): "Now and

again thousands of memories converge, harmonize, arrange themselves around a central idea in a coherent form, and I write a story."

Hoe dit ook al sy, die stimulus van 'n verhaal kan lank broei of skielik opdaag en is nie maklik te verklaar nie. Wat wel waar is, is dat 'n skrywer 'n idee wat kom aanmeld liefs moet neerskryf, waarna daar van die neergeskryfde idee verder gewerk kan word (Weideman, 2000:39).

Die mees fassinerende van die stimulusfase is myns insiens dat dit so geheimnisvol is. "Dit is hierdie *iets anders* wat die *crux* van die kreatiewe moment is. Dit is die *iets anders* wat buite die kunstenaar se idiolek lê. Dit kom tot stand deur die bekende, maar dit is nie bloot 'n ander permutasie of kombinasie van die bekende nie" (Breytenbach, aangehaal deur Burger, 2005:8).

5.4.2 *Aanbevelings wat betref die beplanningsfase*

Die beplanningsfase moet myns insiens baie deeglik aangepak en deurgesien word. Dis dan wanneer al die sintuiglike waarneming, inspirasie en waarneming wat binne die stimulusfase geregistreer het, uitkristalliseer in vorm en struktuur. Dan moet daar begin word met werk, wat beteken dat daar nagevors en nagelees moet word en gewoon gedink moet word, veral oor die skeppingselemente waardeur die verhaal tot stand moet kom.

Daar moet by die skrywer nie veel onsekerheid wees in verband met veral die karakters en die ruimte nie. Veral as daar in 'n voorgenome verhaal klem gaan val op mensbeelding, moet daar fyn gedink word oor karakterisering (Van der Elst, 1992a:107). As daar meer klem gelê gaan word op atmosfeer, waar ruimtebeelding die verhaal gaan dra (Van der Elst, 1992a:106), moet daar vanselfsprekend meer aandag aan die ruimte gegee word.

In die roman *Dieper water*, het ek egter in die beplanningsfase baie aandag aan albei skeppingselemente bestee, omdat die roman myns insiens swaar steun op beide karakterisering en ruimte. Karakterisering hou verband met handeling op so 'n manier dat tyd en plek ook daarby ingesluit word, want karakters moet optree en hul optrede vind iewers plaas en dit binne tyd. Karakters kan nie sonder tyd en ruimte nie. "Dit is wetenskaplik bewysbaar dat menslike ervaring temporeel en ruimtelik bepaal en beperk is" (Du Plooy, 1992a:100).

Ek moes dus tydens die beplanningsfase let op die konkrete, sowel as die abstrakte omgewing waarin ek die karakters gaan plaas, want ook dit sou hul optrede bepaal. Die samespel tussen karakters en hul ruimte kan nie onderskat word nie (Du Plooy, 1992a:100). Dit kan dalk as gevolgtrekking geld dat 'n skrywer kwalik aan spesifieke karakters kan dink, sonder om hulle in 'n baie spesifieke ruimte te plaas.

Daar moet tydens die beplanningsfase ook redelike sekerheid by die skrywer wees oor die aanbieding van die storie wat hy/sy bedink het. Hierdie artistieke aanbieding wat tydens hierdie fase bedink moet word, maak van 'n storie 'n verhaal en van 'n fabula die sjuzet. Dis byvoorbeeld tydens hierdie fase dat ek besef het die storie van Rachel en haar verlede moet op 'n bepaalde manier aangebied word en wel deur middel van drie verhaallyne wat die sjuzet uitmaak. Ek het tydens die beplanningsfase al besef dat hierdie drie verhaallyne apart bedink én apart geskryf moet word om sodoende reg te laat geskied aan elke verhaallyn se spesifieke sfeer en atmosfeer.

5.4.3 *Aanbevelings wat betref die skryffase met klem op die skeppingselemente*

Elke skrywer skryf op sy/haar eie unieke manier, maar ek het gevind dat die skryffase soveel van 'n skrywer vra in terme van taalhantering, insig in die voorstelling van karakters en verbeeldingrykheid, asook juistheid in die

uitbeelding van die ruimte, vernuf om die intrige uit te dink, dat daar in die beplanningsfase reeds baie aandag aan al hierdie aspekte gegee moet word. 'n Skrywer moet van meet af aan weet dat hy/sy te doen het met 'n "fiktiewe werklikheid" (Du Plessis, 1993:31), waaraan jy getrou moet bly al het jy dit self geskep.

Die voorstelling en uitbeelding van die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling verg al 'n skrywer se aandag tydens die skryffase, want die sukses van die roman hang van die suksesvolle uitbeelding van hierdie elemente af. Daarom word hier gepoog om die skeppingselemente afsonderlik te behandel selfs al sou hulle nooit in enige teks afsonderlik figureer nie.

5.4.3.1 *Karakter*

Tydens die voorstelling van die karakters, het dit, soos vele male vantevore met ander skryfwerk; ook vir my duidelik geword dat die karakters slegs gaan verlewendig as hulle handel, of as daar iets met hulle gebeur. Die handeling deur 'n karakter in die eerste paragraaf van die roman *Dieper water,* is Rachel se innerlike ervaring by die oproep van herinneringe. Daar is dus gebruik gemaak van die bewussynstroomtegniek en verweefde terugflitse om haar sodoende te laat verlewendig. "Die bewussynstroom is daardie konstante, maar voortdurend veranderende vloei van idees, waarnemings, gevoelens en emosies wat elkeen van ons ervaar" (Burger, 2005:2).

Hierdie verlewendiging van Rachel Froneman, die hoofkarakter in die genoemde roman, het my ook gehelp om haar beter te begryp en as't ware vasvatplek aan dié karakter te kry. Eers toe sy begin dink en gemoedsbeweginge registreer, kon ek met haar werk. "It is action which shows us character, the story is advanced as we advance into the characters" (Braine, 1974:65).

Wat as aanbeveling kan dien tydens die skep en ook voorstelling van karakters, is dat elke karakter (ook die newekarakters) in 'n roman 'n definitiewe funksie moet hê wat bydra tot die handeling en die ontwikkeling van die intrige, maar veral tot die verheldering van die hoofkarakters. Van der Elst (1992a:112) meen ook "(d)ie belangrikste is seker dat elke persoon, ook dié wat 'n newerol vervul, 'n funksie moet vervul; 'n bydrae moet lewer tot die tekening van die hoofpersoon..." So is daar gepoog dat selfs Hektor, wat een van die hoofkarakters is, ook bydra tot die voorstelling van Rachel, wat die eintlike hoofkarakter is.

Wat ook werklik belangrik is om te onthou in verband met die skep en voorstelling van karakters, is dat die plot (handeling of intrige) dikwels na 'n sekere tipe karakter vra. Die storie (fabula) van die roman *Dieper water,* het byvoorbeeld gevra na 'n sterk, besinnende vrouekarakter. Een wat, (soos die voorgestelde Rachel) hardkoppig, trots en tog ook baie kreatief, kunstig en sensitief is. Sy sou so moes wees om die rol van 'n nadenkende skrywer, wat ook praktiese boervrou is, te kon vertolk. Die newekarakters in die roman *Dieper water*, het almal die een of ander invloed op Rachel gehad, wat tot haar groei en verandering bygedra het. Selfs die huishulpe, met wie sy 'n noue, intieme band gehad het, het hiertoe bygedra.

Rachel Froneman is ook as karakter gekies omdat sy haar as't ware tydens die stimulusfase al aangemeld het. Presies hoe dit werk, weet niemand regtig nie. Nie eers die neurowetenskap kan verklaar waar dié hoogs subjektiewe ervaring van 'n skrywer wat 'n nooi in 'n nartjie en 'n ouma in kaneel kan hê, vandaan kom of hoe dié soort skeppende breinprosesse werk nie (Burger, 2005:2).

Rachel Froneman, het soos genoem, haar aangemeld en was myns insiens presies die regte karakter om verskillende vorme van werklikheidsbeeld te weerspieël, aangesien sy lank genoeg leef om verskillende tydperke met

verskillende vorme van tydgees te ervaar. Sy is vatbaar vir indrukke, sensitief vir strominge en onderstrominge in die maatskappy, en denkend van aard. As 'n skrywer dus 'n idee (soos die skep van werklikheidsbeeld) in 'n roman wil oordra, moet 'n karakter gevind word wat die beste draer vir hierdie idee of tema kan wees (Greyling, 1999:115). Dit was my aanvanklike idee om die vroue in die roman *Dieper water* as sterk figure uit te beeld. Ek het hopelik daarin geslaag om die vroue in die verhaallyne as synde selfhandhawend uit te beeld: "Terwyl die verhaal gesitueer is binne 'n sterk patriargaal georiënteerde wêreld, kry die skrywer dit reg om die vroue sterk figure te maak wat hulle eie lot en geluk bepaal" (Victor, 2007).

Verskillende vorme van werklikheidsbeeld, asook sieninge oor eksistensiële problematiek en persepsies van die maatskappy, kan in elke karakter as synde uniek uitgebeeld word, omdat tyd en ruimte "'n essensiële deel uitmaak van menslike belewenis" (Du Plooy, 1992a:100). In die roman *Dieper water*, het die verskillende karakters dit hopelik gedoen. Rachel en Hektor Froneman, Ouma Ragie in haar briewe, Nadia die jong proponent, en die vele newe-karakters, het almal in die genoemde roman in reaksie op hul omgewing gedink en opgetree.

Gesien deur Rachel se perspektief kan die leser hopelik uitmaak wat die werklikheidsbeeld van die verskillende eras was. Al die skeppingselemente: karakter, ruimte, tyd en handeling het hopelik verweef meegewerk in die roman om hierdie werklikheidsbeeld te skep, want dit is deel van die skryfproses. Die skryfproses is immers "steeds 'n manier om gesprek te voer oor die wêreld wat ons ken, of juis minder goed ken, en ideewisseling oor ons plek daarin, probleme in verband daarmee, soek na oplossings en in die geheel die sin of onsin daarvan" (Steenberg, D.H., 1992c:132).

Aan genoemde gesprek en ideewisseling neem die karakters binne hul ruimte en in tyd deel, daarom is hulle medewerkers tot die skep van 'n idee omtrent

hul lewe en die wêreld, asook die tydperk(e) waarin hulle leef. Die tipiese, asook die uitsonderingsfigure wat in die roman *Dieper Water* voorgestel word, het hopelik almal hul doel gedien om vorme van werklikheidsbeeld uit te beeld. Werklikheidsbeeld word myns insiens as't ware outomaties deur die skeppingselemente daargestel. Hierdie werklikheidsbeeld werk dus ook bepalend in op die identiteit van die karakter.

5.4.3.2 *Ruimte*

Die mens leef in 'n konkrete wêreld. Wat die tipe (karakter) asook die antitipe (mens) omtrent die konkrete wêreld ervaar, vind noodwendig neerslag in sy karakter of persoonlikheid (Braine, 1974:54). Deur die wêreld om jou en jou karakters te begryp, word dit makliker vir 'n skrywer om 'n werklikheidsbeeld in 'n roman te vergestalt. Dit wil sê die deeglike en sensitiewe uitbeelding van die ruimte waarin jou karakters leef en handel, dra daadwerklik by tot die skep van hul identiteit asook hul werklikheidsbeeld.

Du Plooy (1992a:100) koppel ook die belangrikheid van ruimte en tyd in 'n verhaal aan die belangrikheid van dié twee kategorieë "vir die menslike lewe as 'n sinvolle saak in die werklikheid". Al sou ruimte en tyd in 'n verhaal nie soos ruimte en tyd in die werklikheid lyk nie, is dit net so belangrik buite 'n verhaal as binne 'n verhaal, al is dit dan in 'n getransformeerde vorm (Du Plooy, 1992a:100). Hierdie stelling van die belang van ruimte en tyd vir menswees, is op sigself 'n bewys dat 'n mens se werklikheidsbeeld ook deur hierdie twee vertelkategorieë in 'n verhaal gestalte kan kry.

Die ruimte in die roman *Dieper water* het hopelik "'n verdiepende waarde" (Smuts, 1998:43), want die ruimte speel 'n rol in die verhaal alhoewel dit nie noodwendig die karakterisering oorskadu nie. Ek kan hopelik die gevolgtrekking maak dat die ruimte in die genoemde roman bydra tot die verdigting van die roman. Dit is belangrik dat die ruimte verdiepend moet werk, want daar "is al selfs beweer dat die aan- of afwesigheid van hierdie

verdiepende element van die ruimte, kan geld as 'n kriterium by die beoordeling van 'n roman" (Smuts, 1998:43).

Wat werklikheidsbeeld betref, is die uitbeelding van ruimte onontbeerlik, want wat "'n leser dus van 'n verhaal verstaan, sal (selfs sonder dat hy daarvan bewus is) ook ruimtelik bepaal wees: die ruimtelike dimensie van die mens se voorstellingsvermoë word as universeel geldend aanvaar" (Du Plooy, 1992a:100).

5.4.3.3 *Plot*

Die roman, *Dieper water,* se drie verhaallyne is soos reeds genoem, geheel en al apart geskryf. Ek is van mening dat dit bygedra het tot die vereenvoudiging van die skep van werklikheidsbeeld, omdat ek dit só gedoen het en toe later tydens die skryf van die derde verhaallyn, die ander twee verhaallyne daarin vervleg het.

Hierdie skryftegniek impliseer dat die integrering van die drie verhale ook 'n kreatiewe proses is, wat bydraend tot die skryfkunsteorie kan wees. Ek het, soos reeds genoem, eerste die briewe uit die Anglo-Boereoorlog geskryf, toe die verhaallyn van die Tweede Wêreldoorlog en laastens die derde verhaallyn wat in die laat-negentigerjare van die vorige eeu, afspeel. Sodoende kon ek die atmosfeer van die drie verskillende sosiale, politieke, kulturele en geestelike ruimtes makliker behou, en skeppingselemente daaruit laat figureer om die betrokke vorme van werklikheidsbeeld te vergestalt.

Ek het hopelik in bogenoemde poging geslaag, want Bloemhof (2006), redakteur by NB-Uitgewers wat die roman gepubliseer het, sê as volg: "Die (minstens) drie verhaallyne is vernuftig hanteer, en duidelik was dit 'n goeie strategie om hulle afsonderlik – in plaas van gelyktydig – tot stand te bring. Tog kry die leser nooit die indruk dat hulle los van mekaar staan nie, aangesien die ingebedde tekste en die raamvertelling vernuftig vervleg word".

Ek wil dan graag aanbeveel dat soortgelyke, ingebedde verhaallyne wat soos in genoemde teks duidelik omlyn en onderskei word, eerder apart geskryf moet word. Dan behou elke verhaallyn moontlik sy eiesoortige werklikheidsbeeld, veral as die verhaallyne in verskillende tydperke afspeel. Victor (2007) van NB-Uitgewers reken ook "(d)eur die verhale te integreer en ingebed binne mekaar aan te bied word die spanning deurlopend op drie vlakke opgebou".

Handeling en karakter gaan uiteraard saam, en alles wat die karakters in die roman *Dieper water* doen, maak ook deel uit van hul werklikheidsbeeld. Hoe hulle voel teenoor gebeure, is nooit objektief nie en vergestalt ook hul siening van die werklikheid. Hierdie werklikheidsbeeld vorm ook identiteit. "(P)ersonal narratives shape how we attend to and feel about events, narratives are also versions of reality, embodiments of one or more points of view and not objective accounts" (Buijs, 2003).

Die eerste verhaallyn, (Ouma Ragie se briefroman uit die Anglo-Boereoorlog), beeld hopelik dan so 'n persoonlike narratief soos bogenoemde siening van Buijs uit, wat dan Ouma Ragie se siening van die werklikheid inkorporeer. Dit dra by tot die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*.

Die tweede verhaallyn in die roman *Dieper water,* naamlik die outobiografiese boek '*Diepwater,*' wat deur die hoofkarakter Rachel Froneman geskryf word, beeld op sigself haar werklikheidsbeeld van veral die tydperk vanaf die Tweede Wêreldoorlog tot en met die jare sewentig van die vorige eeu uit. 'n Outobiografie is dan ook die lewensbeskrywing van 'n persoon deur homself (Bisschoff, 1992f:361), in hierdie geval dan die hoofkarakter, Rachel. "'n *Outo-biografie* kan verder so geskryf word dat mens die sosiokulturele omstandighede van die tyd daaruit kan aflees" (Bisschoff, 1992f:362).

Hierdie perspektief van Rachel (in haar outobiografiese boek, maar ook meer gedramatiseer in die derde verhaallyn), is spesifiek so gebruik as deel van die kommunikasieproses in die genoemde roman, om die leser te manipuleer sodat die leser 'n rekonstruksie van die wêreldvisie of lewensbeskouing of werklikheidsbeeld kan maak, wat die totale betekenisstruktuur van die genoemde roman graag wil kommunikeer (Roos, 1992a:380). Met ander woorde, die perspektief wat die plot as't ware vanuit 'n sekere oogpunt (Rachel s'n) wys, dra ook by tot die leser se persepsie van die werklikheidsbeeld wat die hoofkarakter skep.

Bogenoemde stelling oor die perspektief dui myns insiens daarop dat noukeurige aandag deur 'n skrywer aan perspektief en fokalisasie gegee moet word, aangesien dit die draer is van die skrywer sowel as die leser se onderskeie boodskap(pe) en persepsie(s) van die teks. 'n Aanbeveling kan dus wees dat 'n skrywer in gedagte moet hou dat die keuse van die fokalisator(s) van deurslaggewende belang kan wees by die skep van werklikheidsbeeld.

5.4.3.4 *Tyd*

Die vertelde tyd in die roman *Dieper Water,* strek oor byna 'n eeu. Om hierdie logge tydsduur te akkommodeer, het ek drie verhaallyne aan die verhaal gegee, wat alhoewel eers chronologies geskryf later achronologies vervleg is. Hierdie hantering van ingebedde verhaallyne wat eintlik parallel loop en drie tydperke as't ware gelyktydig aan die leser aanbied, het moontlik die spanningslyn styf gehou ten spyte van die lang vertelde tyd.

Die durende aspek van tyd word aangedui deur verskillende sake wat Genette (in Smuts, 1998:28) "die pouse, die ellips, die toneel en die samevatting" noem. Pouses word in die roman *Dieper water*, veral in die derde verhaallyn, verkry deur Rachel se introspeksie en bespiegeling oor wat aan die gebeur is. In die tweede verhaallyn, wat in hoofstukke opgedeel is, word tydsverloop en ellipse

(tydspronge) weer meer deur tipografiese middele, soos hoofstukbreuke en wit reëls, aangedui (Smuts, 1998:28).

Tempo, "wat betrekking het op die snelheid of traagheid van die verhaalgang" (Smuts, 1998:31), kan op 'n "subtiele maar terselfdertyd dwingende wyse 'n belangrike rol speel in 'n roman" (Smuts, 1998:34). Daarom moes ek let op tempowisseling om sodoende sekere aspekte te beklemtoon, soos byvoorbeeld Ouma Ragie se gewag in die holkrans dat die tyd moet omgaan. Die briefroman van Ouma Ragie (eerste verhaallyn) is dus in 'n sekere gedrae styl geskryf, wat net soms verander het om spanning te behou. Die roman *Dieper water* is egter nie 'n spanningsverhaal nie, daarom is daar moontlik meer van "sterk noodwendigheid" (Smuts, 1998:32) sprake as van spanning omdat die verhaal meer om die personasies draai.

Tempo is ook "'n uiters komplekse faktor" (Smuts, 1998:34) van die vertelde tyd van die genoemde roman, want daar is verskillende tydsvlakke in die roman, waarin elke verhaallyn sy eie tempo het om verskillende vorme van werklikheidsbeeld uit te beeld. Hiérdie komplekse aspek van tempo in die tyd van 'n verhaalteks kan bydra tot die skep van werklikheidsbeeld, omdat wisselende grepe uit die karakters se belewenis van tydperke op dié manier vergelykend uitgebeeld kan word.

Dit is vanselfsprekend nie in die skryf van 'n roman haalbaar om elke oomblik van 'n eeu te dek nie, daarom is daar dikwels oop plekke wat ontbrekende tyd aandui. Hierdie oop plekke betrek noodwendig die leser omdat die leser self die ooptes deur sy eie logika moet vul. Malan (aangehaal deur Pieterse, 1988:128) meen byvoorbeeld oop plekke dui op elemente in die teks wat medeskepping deur die leser verg, om voldoende begrip daarvan te bewerkstellig. In die briefroman (van Ouma Ragie) is daar volop sulke oop plekke wat enersyds die spanning laai, en andersyds die leser noodwendig betrek om self die ooptes te vul. In die tweede verhaallyn (Rachel se

outobiografiese boek), dien die hoofstukke as breuke wat oop plekke bewerkstellig om dieselfde funksie te verrig.

Tydspronge is ook in die roman *Dieper water* gebruik om die tempo van die verhaallyne te versnel, omdat die vertelde tyd so 'n lang periode dek en verveling van die leser teëgewerk moet word. "Oormatige uitbreidings kan die tempo te veel laat sloer en die vordering van die verhaal hinderlik vertraag" (Smuts, 1998:34). Dit kan as aanbeveling dien om tydspronge in so 'n verhaal met ingebedde stories in te werk juis om die tempo te reguleer.

Die tydsmotief van seisoene wat kom en gaan is ook hopelik verbind met die verhouding tussen die hoofkarakters, Rachel en Hektor, om sodoende hopelik organies deel van die tema van die roman te word – die wisseling van vertroue en wantroue in hul huwelik. "Seisoene wek bepaalde assosiasies" (Smuts, 1998:36) en werk so mee om groter digtheid aan die genoemde roman te gee.

Tyd en ruimte moet weer saam genoem word as uiters belangrike komponente, wat ook in die werklikheid as onontbeerlik figureer. Daarom word die begrip van 'n verhaal, asook van die vertelde ervaring in 'n verhaal, ook deur tyd en ruimte bepaal en is daarvan afhanklik (Du Plooy,1992a:100).

5.4.4 *Aanbevelings wat betref die redigeringsfase*

Hierdie is werklik 'n baie belangrike fase, wat tydens die skryffase nie geïsoleerd plaasvind nie, maar tog ook eindelik apart figureer. Hierdie laaste, finale redigering vind plaas wanneer die roman geheel en al voltooi is, en 'n tyd lank met rus gelaat is. Alhoewel mens nie 'n vaste tyd kan noem wat skryfwerk met rus gelaat moet word nie, is dit belangrik vir die skrywer om 'n ruk weg te kom van sy/haar werk. "Wat belangrik is, is dat mens afstand van jou eie werk moet kry" (Du Plessis, 1993:50).

Bogenoemde beteken nie dat dit die enigste redigering is wat gedoen gaan word nie, want dit is my oortuiging dat 'n skrywer daadwerklik en voortdurend tydens die skryffase moet redigeer ook. Hierdie redigering wat gelyktydig met die skryffase plaasvind, kan vanselfsprekend nie so deeglik en objektief wees soos die finale redigering nie, maar daar kan tog wel groot struktuurfoute later in die werk voorkom. Dit is ook waar van die taal wat in 'n stuk skryfwerk voorkom, want as die woorde eers op die skerm verskyn ontdek die skrywer "wat hy werklik gesê het, of hy sien moontlikhede van iets beters om te sê" (Smuts, 1992:75).

Dit is myns insiens onontbeerlik vir die skrywer om 'n oog vir selfredigering te ontwikkel. Alhoewel daar volgens Bloemhof (2007) in die geval van *Dieper water* van gesoute medewerkers soos Riëtte Botma gebruik gemaak is, toe dit by die sogenaamde fyn 'line-editing' gekom het, was dit volgens hom (2007d) "lekker om te weet hoe keurig Helene de Kock sélf werk; (dit) maak dit net makliker vir 'n uitgewer."

Die subredakteur, Riëtte Botma (2007), het wel 'n paar vrae gehad. Daar was vrae oor byvoorbeeld die volgende uittreksel uit die derde verhaallyn wat hier saam met my antwoord daarop (presies soos in die aanhegsel van haar e-pos op 3 Augustus aan M. Victor), weergegee word:

Riette Botma:
"SAL ONS NIE MAAR DIE ONGELYKE MAGSVERHOUDING TUSSEN SWART EN WIT IN DIE VOLGENDE TONEEL EFFENS AFWATER NIE? EK HET BV. OOK DIE VERWYSING NA OU MIETA WAT SPESIAAL OP NARDUS SE TROUDAG LAAT KOM IS OM VLIEË DOOD TE SLAAN IN DIE KOMBUIS, OOK UITGEHAAL."

"Moenie so sê nie," sug Rachel. "Wil jy ook melk hê?"
"Ja, maar van die suurmelk uit die spens, asseblief."

"Nou kry **gerus** vir jou, **hoor**."
Toe Pulani met haar beker suurmelk kom sit, betrag sy Rachel met 'n skewe laggie. "Jy geniet jou ou babatjie, Rachel."

My antwoord aan Riëtte Botma was:
"Bostaande **(in bold)** behoort dit effens af te water. Ek wil egter hier verskil. Dis geen ongelyke magsverhouding wat hier ter sprake is nie maar die verhouding (al het hulle soveel deernis vir mekaar) van 'n huisvrou en haar huishulp. Ek sal dit werklik waardeer as ons nie te polities korrek in hierdie manuskrip wil wees nie. Dis oneerlik. Ek het dwarsdeur my lewe dikwels op plase van familie gekom, o.a. die ou erfplaas in die Petrus Steyn-distrik, waar daar werklik baie goeie verhoudings tussen swart en wit was, maar daar was, soos in alle werkplekke, gesagsfigure. Rachel is hier die gesagsfiguur.

Ek sal ook bly wees as die ou vrou, Mieta, wat tydens 'n spesiale okkasie kom vlieë doodslaan het, teruggebring kan word, want dis ook met geen lelike bedoelings ingebring nie, maar om haar deel te maak van die verrigtinge. Sy moes eintlik net kom sit, maar dis haar manier om te help. Dis ook belangrik omdat dit in my tesis gaan oor vorme van werklikheidsbeeld wat oor drie periodes geskep word."

Daar was enkele ander vrae oor byvoorbeeld die Nuwe Vertaling van die Bybel wat gebruik is, in plaas van die 1953-vertaling wat op sekere plekke in die tweede verhaallyn gebruik moes word. Ek het dit dus verander na die 1953-vertaling en plek-plek waar dit in die tweede verhaallyn van pas was, ook na die 1933-vertaling.

Dit is natuurlik so dat daar eers teks moet wees voordat daar geredigeer kan word. Ek het met die skryf van die roman *Dieper water* sowat duisend woorde per keer geskryf en dán geredigeer. Sodoende is my denk- en skryfritme nie

versteur nie en het ek nie die gang van my gedagtes verloor nie (Smuts, 1992:76).

Daar moet ook onthou word dat die skryfproses self gedagtes genereer, want "die skryfproses self is ideegenererend" (Smuts, 1992:76). Daarom is die skryfproses nooit staties nie. Dit "bevat elemente van ontdekking" (Smuts, 1992:77). Dit op sigself noop 'n skrywer om voortdurend, na elke kort stuk geskrewe teks, stil te staan en krities en redigerend te dink.

Die finale gevolgtrekking omtrent redigering is een wat sekerlik nie betwis kan word nie. 'n Skrywer moet oor die vermoë beskik om eie werk meedoënloos te redigeer, wat beteken dat dit wat dalk die mooiste en beste skyn te wees, uitgesny moet word. "Gooi die hele verhaal om as dit nodig is, verander genadeloos daaraan as dit nodig is" (Van Rooyen, 1992:161). Elke woord moet pynlik oorweeg en oordink word (Du Plessis, 1993:49).

Dit is dié redigering van styl en struktuur en álles wat jy as skrywer neergepen het, wat uiteindelik 'n produk lewer wat dalk die leser kan boei en dieper betekenis kan toon. Die verhaal kry deur revisie geleentheid om "diepere gronden te openbaren" (Dorrestein, 2001:73). So het ek dan ook tydens die skryf van *Dieper water* dit telkens nodig gevind om terug te gaan na die begin van elke verhaallyn, om dit voor 'n skryfsessie weer oor te lees.

Die laaste en finale redigering sluit dan ook mikro- en makroredigering in. Makroredigering word gedoen ten opsigte van struktuur, styl, karakterisering, ruimtelike uitbeelding, ontwikkeling van intrige, ensovoorts. Mikroredigering behels dat dit taalkundig gefynkam moet word. Alhoewel uitgewers oor taalkundiges beskik, is dit nogtans die skrywer se plig om met woordeboeke en spelreëls byderhand hierdie taak te verrig (Van Rooyen, 1992:164). "(D)ie kwessie van absolute korrektheid (spelling, aanmekaarskryf, leesteken-gebruik)" (Smuts, 1992:81) is van deurslaggewende belang. Daarna moet die

teks vir strukturele sowel as feitelike foute nagegaan word, waarna dit laastens weer as 'n geheel (makroredigering) bekyk word. Makroredigering laat die skrywer sy verhaal holisties sien en daardeur kan hy/sy, deur die totale samehang te bestudeer, 'n optimale wisselwerking van alle elemente bewerkstellig (Dorrestein, 2001:74).

5.4.5 *Aanbevelings wat betref die publikasiefase*

Die eerste aanbeveling in dié verband sou sekerlik wees om te sê dat geen skrywer 'n manuskrip wat onklaar en onversorgd is, moet inhandig nie (Du Plessis, 1993:50). Met onklaar en onversorgd word bedoel dat daar nie tot in die fynste besonderhede, en sover moontlik sélf geredigeer is nie. Miskien sou daar nog een vraag aan die skrywer gevra moet word: Het jou eie stem deurgekom in die werk, of het jy 'n styl probeer namaak?

Die antwoord op bogenoemde vraag kan skrikwekkend of gerusstellend wees. Soos Dorrestein (2001:81) dit stel: "Schrijven doe je met de inzet van je gehele persoonlijkheid, vanuit wie en wat je bent". Jou eie aard dikteer dus jou moontlikhede en beperkinge as outeur (Dorrestein, 2001:81). Dit bring mee dat die genre waarin jy jou begeef het, by jou moet pas. As jy byvoorbeeld nie romanse kan hanteer nie, moet jy nie daaroor skryf nie.

Bogenoemde vraag moet verkieslik by die stimulusfase gevra word, tog duik dit op dat romans geskryf word waarvoor die skrywer ooglopend nie ingestem is nie. Dan sukkel dit ook om 'n uitgewer te kry. Geen uitgewer sal begryp dat 'n skrywer 'n liefdesverhaal wou skryf, maar nie juis die liefde hoog ag nie. Daar is een kriterium wat vir alle verhale geld, en dit is dat kwaliteit oral die kriterium moet wees (Du Plessis, 1993:18). Daardie kwaliteit, sluit myns insiens egtheid in. Skryf opheffend en eerlik oor die liefde of glad nie.

Sodra die skryf en redigering van 'n manuskrip wel afgehandel is, bly die nogal verwikkelde taak om 'n uitgewer te kies, oor. Ek sou aanbeveel dat die skrywer

sy mark moet ken. Ek het van die stimulusfase af besef dat ek graag by die keuring van die roman *Dieper water*, 'n werklik goeie, gevestigde redakteur sou wou betrek. Iemand wat 'n reguit en eerlike oordeel oor my manuskrip sou vel en oor genoeg ervaring van redigering en publikasie beskik om dit te doen. Daar is vanselfsprekend 'n hele paar sulke redakteurs by verskillende uitgewerye, maar my keuse het op dr. Etienne Bloemhof van NB-Uitgewers geval omdat hy 'n baie ervare redakteur is. Die genoemde redakteur en sy assistentredakteur Madri Victor, het my dan ook op elke gebied bygestaan deur nie net die manuskrip vir 'n medewerker (Riëtte Bothma) te gee om te redigeer nie, maar om dit ook self weer en weer deur te gaan om seker te maak dat daar nie diskrepansies of taalfoute in voorkom nie. Daar was werklik voortdurende kommunikasie tussen my en hierdie redakteurs in verband met die manuskrip van *Dieper water*.

5.5 Die finale gevolgtrekking in verband met die skep van werklikheidsbeeld

Die skep van werklikheidsbeeld in die roman *Dieper water*, is hoofsaaklik tot stand gebring deur die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling. Werklikheidsbeeld kan myns insiens glad nie geskep word sonder die skeppingselemente nie. In alle romans vergestalt die skeppingselemente die spesifieke beeld van die werklikheid waaroor die roman handel. Die skeppingselemente en die skrywer se artistieke hantering daarvan skep op sigself identiteit, wat weer werklikheidsbeeld tot gevolg het. "(S)tories or narratives constitute a means of identity formation" (Wenzel, 2005:80).

Goed geskrewe verhale waarin die skeppingselemente kragtig en helder figureer, kan nie anders as om lesers hul eie identiteit asook die identiteit van ander te laat begryp nie. "Stories form an important part of our daily repertoire: they act as forms of self-discovery, therapy and models of behaviour" (Wenzel, 2005:79). Deur hierdie begrip wat die lees van 'n goed geskrewe roman dus

kweek, kan vorme van werklikheidsbeeld ook raakgesien en begryp word. Bloemhof (2007a) van NB-Uitgewers meen dat die roman *Dieper water* op geen vlak 'n liggewig is nie. Dit word genoem om die term 'goed geskrewe' in dié verband te verantwoord.

Deur die skep van karakters vir elke tydsgewrig wat uitgebeeld word in die genoemde roman, asook om 'n sentrale hoofkarakter te hê wat as hooffokalisator dien, was dit moontlik om verskille in vorme van werklikheidsbeeld uit te beeld. Omdat die skeppingselemente, karakter, ruimte, tyd en handeling geheel en al geïntegreerd funksioneer, het die ander skeppingselemente dus hopelik ook hierdie konsep van werklikheidsbeeld versterk.

Bronnelys

ANKER, J. 2003. 'n Ondersoek na die identifisering van deiktiese ruimte in die prosa. *Literator,* 24 (1) Apr. p.125-143.

AUCAMP, H. 1986. Die blote storie. Kaapstad: Tafelberg.

AUCAMP, H. 1994. Die blote storie 2. Kaapstad: Tafelberg.

AUCAMP, H. 1988. Wat blý, is die boek. *Tydskrif vir letterkunde*, 2: 26-38, Mei.

AUCAMP, H. 1992. Populêre fiksie – geldige benaming? *(In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 31-44.)

AUCAMP, H. 2000. "Waar kom jy aan al jou stories?" *Literator,* 21(2): 3-15, Aug.

BAKER, E. 1990. Letterkunde vs. populêre leesstof. *Tydskrif vir letterkunde*, 28(1): 97-99, Feb.

BAKER, E. 2001. 'n Ou begin. Kaapstad: Human & Rousseau. (Edms.) Bpk.

BAL, M. 1980. (1978) De theorie van vertellen en verhalen, inleiding in de narratologie. Muiderberg: Coutinho.

BAL, M., *red.* 1979. Mensen van papier. Van Gorcum, Assen.

BARTH, J. 1999. Incremental perturbation: How to know whether you've got a plot or not. (*In* Checkoway, J., *ed.* Fiction Cincinnatti, Oh.: Story Press. p. 126-134.)

BARZUN, J. 2000. From dawn to decadence. 1500 to the present: 500 years of Western cultural life. London: Harper Collins.

BHABHA, H.K. 1994. The location of culture. London: Routledge.

BEHEYDT, L. 2002. Culturele identiteit, taal en artistieke expressie. Intreerede by die Rijksuniversiteit van Leiden, gelewer op Vrydag 1 Mrt.. http://www.let.leidenuniv.nl/forum/02_2/onderwijs/6.htm Datum van gebruik : 13 Aug. 2006.

BENEKE, J.J.P. 1992. Flits. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 131-133.)

BISSCHOFF, A. 1992a. Triviaallektuur. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 542.)

BISSCHOFF, A. 1992b. Brief. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 48-49.)

BISSCHOFF, A. 1992c. Estetika van identiteit en estetika van teenstelling (opposisie). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 107.)

BISCHOFF, A. 1992d. Blitsverkoper (literêre). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 45-47.)

BISSCHOFF, A. 1992e. Buitestander. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 50.)

BISSCHOFF, A. 1992f. Outobiografie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 361-362.)

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 26 Sept. 2005. Bespreking van manuskrip. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 16 Okt. 2006. Re: Dieper Water. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 22 Jan., 2007a. Re: Dieper Water. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 15 Mrt. 2007b. Re: Dieper Water.E-pos aan: De Kock, H.(helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 07 Mei 2007c. Re: Hebreeus. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) 03 Jul. 2007d. Iets in hierdie trant? E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLOEMHOF, E. 2007e. Sanlam Netraad: Etienne Bloemhof. Tien wenke aan skrywers wat wil publiseer. *Litnet.* http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=13973&cat_id=178. Datum van gebruik: 25 Aug. 2007.

BLOEMHOF, E. (EBloemhof@nb.co.za) Re: Dieper water. 27 Aug. 2007f. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BLUNDEN, A. 2002. Introduction to Hegel, Zizek & Zeitgeist, Feb. 2002. http://www.werple.net.au/~andy/seminars/22022002intro.htm Date of access: 5 Sept. 2007.

BOTHA. E & SNYMAN, N.J. 1988. Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns. Pretoria: Academica.

BOTHA, E. 1992a. Kortverhaal. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.236-237.)

BOTHA, E. 1992b. Briefroman. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.49-50.)

BOTHMA, R. Vrae en opmerkings oor Dieper water as aanhegsel in 'n e-pos aan VICTOR, M. Madri.Victor@nb.co.za 3 Aug. 2007. Re: Dieper water. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

BOWIE, D.V. 1985. Notes on writing a novel. *The Writer* : 9-13, Dec.

BRINK, A P. 1975. Aspekte van die nuwe prosa. Pretoria: Academica.

BRINK, A.P. 1989. Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria: Academica.

BRINK. A.P. 1992. Betrokke Literatuur. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 38-41.)

BRINK, A.P. 2004. André P. Brink vang die koeëls met sy tande. *Litnet.* http://www.oulitnet.co.za/heupvuur/brink.asp Datum van gebruik: 16 Aug. 2007.

BROCK, J. 1989. Zeitgeist und Kreativität (Transskript des vom Radio DRS bearbeiteten Vortrags vom 8.11.89, Sonderdruck aus Kunst in der Exklusivität oder "Jeder ein Künstler"?, Universität Bern). http://www.brock.uni-wuppertal.de/frameset.html Datum van gebruik: 5 Sept. 2007.

BROOKS, C. & WARREN, R. P. 1959. Understanding fiction. New York: Appleton-Century-Crofts.

BUIJS, G. 2003. Presenting and representing the Past: African childhood recalled. *Tydskrif vir Afrikaans en Nederlands*, 10 (2), Des. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/buijs03.html Datum van gebruik: 18 Feb. 2007.

BURGER, W.D. 2003. "Bolwerk teen tyd en vergetelheid": Karel Schoeman se outobiografiese aantekeninge. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 10 (2) Des. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/burger03.html Datum van gebruik: 11 Jul. 2006.

BURGER, W.D. 2004. Artikel: 'Agaat' se storie – en my storie. *Beeld Plus*: 3, 6 Nov.

BURGER, W.D. 2005. Breyten Breytenbach se *Boek* : die taal (poësie) as voelinstrument om bewussyn te verken. *Literator:* 26 (3). p. 1-21, Nov.

BURGER, W.D. 2006a. Om anderkant die woord verby te kom. *Beeld Plus*: 5, 7 Aug.

BURGER, W.D. 2006b. Sewe goeie redes waarom mense boeke lees. *Beeld Plus*: 5, 2 Sept.

BURGER, W.D. 2007. Om te versoen deur te onthou. *Beeld, By:* 9, 14 Jul.

CAMERON, J. 2004. The sound of paper. London: Penguin.

CARD, O.S. 1999 (1988). Characters and Viewpoint. Cincinatti, Oh.: Writer's Digest Books.

CCDEL (Collins Concise Dictionary of the English Language.) 1985. London: Guild Publishing.

CHANG, L.S. 1999. Time and order: The art of sequencing. (*In* Checkoway, J., *ed.* Fiction. Cincinnatti, Oh.: Story Press. p. 135-147.)

CLOETE, M.J. 2005. A study of identity in post-apartheid South African English literature: *The Pick Up* by Nadine Gordimer. *Literator*, 26(2): 49-67, Apr.

CLOETE, T.T. 1992a. Taalhandeling en die literatuur. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 525-530.)

CLOETE, T.T. 1992b. Geloofwaardigheid, waarheid, werklikheid na aanleiding van gegewe verhale. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds*. Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 87-94.)

CLOETE, T.T. 1992c. Literatuurkritiek. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 270-273.)

COELHO, P. 2004. LitNet eksklusief: Erns Grundling gesels met Paulo Coelho (10 Feb. 2004). *Litnet*, http://www.oulitnet.co.za/paulo/pauloa.asp Datum van gebruik: 16 Aug. 2007.

COETZEE, A. 1992. Ideologiekritiek. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 173-177.)

Contributors to Wiktionary. 2006. Zeitgeist. (WIKTIONARY– free encyclopedia. http://en.wikipedia.org/wiki/zeitgeist Date of access: 21 Jul. 2006.)

DAVENPORT, T.R.H. 1978. South Africa – a modern history. Johannesburg: Macmillan.

DEGENAAR, J. 1992. Ideologie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.171-173.)

DE JONG, M. 1992. Feminisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 123-128.)

DE KLERK, W.A. 1990. Letterkunde as geskiedenis : die oorvloediger geskiedenis. *Tydskrif vir letterkunde*, 28: 97-98, 1 Feb.

DE KOCK, H. 1992. Die skrywer in die praktyk. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds*. Skryfateljee. Pretoria: J.L. van Schaik. p.113-121.)

DE KOCK, H. 2007. Dieper water. Kaapstad: Human & Rousseau.

DE LANGE, A.M. 1992. Mimesis. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 308-310.)

DE LANGE, J. 2000. Hoe om (soos iemand anders) te skryf: oor vakmanskap en die skryf van gedigte. *Literator*, 21(2): 17-23, Aug.

DE VILLIERS, I.L. 2004. In die teenwoordigheid van God. Vereeniging: Christelike Uitgewers Maatskappy.

DE VRIES, A.H. 2002. Abraham. H. De Vries: Skryf is 'n tweerigting besigheid. *Litnet*, http://www.oulitnet.co.za/mond/crous_de_vries.asp. Datum van gebruik: 16 Aug. 2007.

DIBELL, A. 1988. Plot. Cincinatti, Oh.: Writer's Digest Books.

DORRESTEIN, R. 2001. Het geheim van de schrijver. Amsterdam: Uitgewereij Contact.

DU PLESSIS, C.V. 2006. Skryf : die groot verset teen vergeet. Johannesburg: Media 24: *Rapport Perspektief:* 5, 3 Sept.

DU PLESSIS, H. 1989. Die storie agter die storie. (*In* Steenberg, D.H., *red. ATKV-Prosaskryf 87/88.* Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 70. p.126-128.)

DU PLESSIS, H. 1993. Skryf 'n storie: praktiese wenke en opdragte vir die voornemende skrywer. Pretoria: J.P. van der Walt.

DU PLESSIS, H. 1992a. Hoekom nog Afrikaans skryf? (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 21-23.)

DU PLESSIS, H. 1992b. Storietaal en storiestyl. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 157–160.)

DU PLESSIS, H. 1992c. Sintaksis (van die prosa). (*In* Cloete T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 493-495.)

DU PLESSIS, H. 1996. De christen als creatief schrijver. *Woordwerk,* (16)15. : 29-34, Nov.

DU PLESSIS, H. 2000. Teksheid: die kreatiwiteitsgraad van 'n teks as aanduiding van die grense tussen taaldissiplines. *Literator,* 21(2): 133-144, Aug.

DU PLOOY, H. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban: Butterworth.

DU PLOOY, H. 1992a. Ruimte in 'n verhaal. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds*. Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 99-105.)

DU PLOOY, H. 1992b. Plot. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 384-387.)

DU PLOOY, H. 1992c. Fiksie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.129-130.)

DU PLOOY, H. 1992d. Motief. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 326-328.)

DU PLOOY, H. 1992e. Storiegrammatika. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 506-508.)

DU PLOOY, H. 1992f. Diskoers. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 78-79.)

DU PLOOY, H. 1992g. Fabula en Sjuzet. (*In* Cloete T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.p. 120-121.)

DU PLOOY, H. 1992h. Geskiedenis/storie/verhaal en teks. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 150-152.)

DU PLOOY, H.J.G. 2005. Liminality and liminal figures in Eilande (Islands) by Dan Sleigh: a novel about early Dutch colonial history in South Africa. Referaat gelewer by 'n konferensie van ACLALS (Association for Commonwealth Literature and Language Studies) op Malta, Mrt. (Gepubliseer.)

DU PLOOY, H. & PILON, S. 2006. Herskrywing van die geskiedenis. Bylae B. Potchefstroom: Universiteit van Noordwes, Fakulteit Lettere en Wysbegeerte. (Studiegids vir AFNL 321A).

DU TOIT, Mione. 1989. Die verlede leef in die hede. (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-Prosaskryf 87/88. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 70. p. 73-82.)

DU TOIT, Magdaleen. 1992. Stories vir kinders. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 69-73.)

DU TOIT, P.J. & KLOPPERS, A. 1989. Skepping en struktuur: 'n inleiding tot die studie van die prosakuns. Kaapstad: Human & Rousseau.

FORSTER, E.M. 1971. Aspects of the novel. 6th ed. London: Penguin.

GARRETT, G. 1999. Going to see the elephant: our duty as storytellers. (*In* J. Checkoway, *ed.* Creating fiction. Cincinnati, Oh.: Story Press. p.2-12.)

GERARD, P. 1999. An architecture of light: structuring the novel and story collection. (*In* J. Checkoway, *ed.* Creating fiction. Cincinnatti, Oh.: Story Press. p. 148-163.)

GIFFON, K. & PATTON, B.R. 1971. Fundamentals of interpersonal communication. New York: Harper & Row.

GILIOMEE, H. 2004. Die Afrikaners. Kaapstad: Tafelberg.

GOUWS, T. 1992. Formulesukses en suksesformule vir goeie gewilde prosa. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 82-86.)

GREYLING, S. F. 1999. Die keuse, skep en voorstelling van karakter in verhale vir 11-14 jariges. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif - D.Phil.)

GREYLING, S. F. 2005a. Vaselinetjie (Anoeshka von Meck): 'n bespreking. (Voordrag gelewer op 10 Sept. 2005 by Potchefstroom Leesunie). 2p. Gepubliseer op www.storiewerf.co.za Datum van gebruik: 17 Aug. 2006.

GREYLING, S.F. 2005b. Jong lesers se identifisering met karakters: skryfteorie en -praktyk. *Literator,* 26(2): 97-120, Aug.

GREYLING, S.F. (SKTSFG@puknet.puk.ac.za) 7 Mrt 2005c. Re: Roman. E-pos aan: De Kock, H. (helenedk@mweb.co.za).

GREYLING, S.F. 2005d. "Wie in Afrika komt": 'n halwe eeu se briewe (1897-1947): ruimte en identiteit in briewe van 'n Hollandse Onderwyserspaar, Izaäk en Cato Wüst. *Stilet,* 17 (3):131-158, Sept.

GREYLING, S.F. & DU PLESSIS, H. 2000. Karakters vir jeugdige lesers. *Literator*, 21(2): 131-158, Aug.

GROVÉ, A.P. 1969. Die literatuur en die gemeenskap. (*In*: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Die kuns en die gemeenskap. Referate gelewer by die jaarvergadering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in Junie 1967 in Bloemfontein. Kaapstad: Nasionale Boekhandel. p. 39-48.)

HAASBROEK, P.J. 1992. My mees gelese skrywer. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 53-60.)

HAMBIDGE, J. 1995. Postmodernisme. Pretoria: J.P. van der Walt.

HAMBIDGE, J. 1992a. Genre. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.148-150.)

HAMBIDGE, J. 1992b. Tekstualiteit. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.531-532.)

HAMBIDGE, J. 2007. ABSA ketting: I.L.de Villiers in gesprek met Joan Hambidge. *Litnet*, http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=8756&cat_id=178 Datum van gebruik: 25 Aug. 2007.

HAT (Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.) 2005. Kaapstad: Maskew Miller Longman.

HEYNS, J. 1982. Teologiese etiek. Pretoria: N.G. Kerkboekhandel.

HEYNS, J. 1985. Die skrywer en die kerk. 1980. (*In* Malan, C. & Smit, B., *reds.* Skrywer en gemeenskap. Pretoria: HAUM Literêr. p. 106-116.)

HOFFMANN, A. 2003. Research for writers. London: A & C Black.

HOFSTEDE, G. 1991. Cultures and organisations: software of the mind, intercultural cooperation and its importance for survival. London: Harper Collins.

HUGO, D.J. 1992. Histories-sosiologiese benadering. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 167-168.)

HUGO, D.J. 2007. ABSA Ketting: Daniel Hugo gesels met Danie Marais. *Litnet,*http://www.litnet.co.za/cgibin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=13579&cat_id=178. Datum van gebruik: 25 Aug. 2007.

JANSEN, E. 2003. "Ons samelewing sal nog ingewikkelder gemaak word." Twee vertelmomente van Anna Barry se Boereoorlogdagboek en Ons Japie (1960). *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, (2) Des. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/burger03.html. Datum van gebruik: 11 Jul. 2006.

JANSEN, E. 1999. "Ek ook het besluit om van my bittere lydenskelk te vertel." Het meervoudige (post)koloniale vertoog in autobiografische vrouwenteksten over de Zuid Afrikaanse oorlog. (1899-1902). *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 6 (2), Des. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/jansen99.html. Datum van gebruik: 18 Feb. 2007.

JOHL, J.H. 1992a. Karakter/Karakterisering. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 199-202.)

JOHL, J.H. 1992b. Raamvertelling. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 414-416.)

JOHL, R. 1992a. Teks en konteks. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 530-531.)

JOHL,R. 1992b. Vorm en inhoud: Struktuur en materiaal. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 576-578.)

JORDAAN, W. 2004. Teologiese denke in Afrikaans. (*In* Van Rensburg, F.I.J., *red.* Afrikaans, lewende taal van miljoene. Pretoria: Van Schaik. p. 101-114.)

JOUBERT, E. 1986. Skryfkuns. (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-Prosaskryf. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 63. p. 153-139.)

JOUBERT, E. 1985. 'n Klein bietjie geestesenergie. (*In* Malan, C. & Smit, B., *reds.* Skrywer en gemeenskap. Pretoria: HAUM Literêr. p.137-140.)

KEHOE, J. 1997. Mind power into the 21st Century. Vancouver: Zoetic. Inc.

KEMPTON, G. 2004. Dialogue. Cincinnati, Oh.: Writer's Digest Books.

KESTELL, J.D. 1999. Met die boerekommando's. Pretoria: Protea Boekhuis.

KEURIS, M. 1992a. Tyd in die literatuur. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 543-546.)

KEURIS, M. 1992b. Dialoog. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 69-71.)

KNIGHT, D. 1997. Creating short fiction. New York: St. Martin's Griffin.

KöNIG. A. 2006. Die groot geloofswoordeboek. Vereeniging: Christelike Uitgewersmaatskappy.

LEAL, L.A. de V. 1992. Vertaling van literêre tekste. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 560-564.)

LUSTIG, M.W. & KOESTER, J. 1993. Intercultural competence: interpersonal communication across cultures. New York: Harper Collins.

MAARTENS, M. 2000. Skryf met jou sintuie... en ander wenke by die skryf van tydskrifkortverhale. *Literator*, 21(2): 123-130, Aug.

MALAN, C. 1986. Die opkoms van goeie gewilde prosa in Afrikaans:historiese perspektiewe. (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-Prosaskryf. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 63. p. 4-10.)

MALAN, C. 1983. Goeie gewilde prosa: 'n terreinbeskrywing. *Tydskrif vir Letterkunde,*13(3):14-25, Aug.

MALAN, C. 1992. Kultuurkritiek. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 241-244.)

MATTHEE, D. 1992. Eienskappe van 'n goeie storie: navorsing vir 'n goeie storie. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.24-30.)

MEIJ, K., RUDOLPH, C.F. & KEMP, G. 1969. Verhaal en student. Kaapstad: HAUM.

MÜLLER, M. 1992. Postmoderrnisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 379-400.)

MÜLLER, P. Oor kreatiwiteit en die gogga wat skryf. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 1-5.)

NOVAKOVICH, J. 1998 (1995). Fiction writer's workshop. Cincinnati, Oh.: Story Press.

NIEMAN, M.M. 2003. Postmodernisme, Foucault se siening oor identiteit en die implikasies daarvan vir letterkunde-onderrig in die tweedetaal klaskamer. *Educare*, 32 (1 & 2): 1-19.

PAUL, C. 2000. Die romanse en romantiese karakters. *Literator*, 21(2): 97-111, Aug.

PEABODY, S. 1989. Reading and writing historical fiction. http://www.vancouver.wsu.edu/fac/peabody/histfict.html Date of access: 13 Oct. 2006.

PHAROS Afrikaans-Engels woordeboek/English-Afrikaans dictionary. 2005. Kaapstad:Pharos.

PIETERSE, H. 1988. Pylvak (J.P. en Ria Smuts). *Tydskrif vir Letterkunde*, 26(2):121-139, Mei.

PLOEGER, J. 1990. Die lotgevalle van die burgerlike bevolking gedurende die Anglo-Boereoorlog. Deel I en Deel V. Pretoria: Staatsargiefdiens.

POTGIETER, P.C. 1980. Die etiese in die letterkunde – teologiese riglyne. (*In* Potgieter, P.C., *red.* Etiese probleme. Pretoria: NG-Kerkboekhandel. p.30-37.)

PRETORIUS, C.E. 1980. Beoordeling van literatuur. (*In* Potgieter, P.C., *red.* Etiese probleme. Pretoria: NG-Kerkboekhandel. p.15-29.)

PRETORIUS, F. 1991. Kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog 1899-1902. Kaapstad: Human & Rousseau.

PRETORIUS, F. 2001. Op kommando: die lewe in die veld tydens die Anglo-Boereoorlog 1800-1902. Pretoria: Protea Boekhuis.

PRINS, M.J. 1990. Die verhouding tussen Bonga en Inacia Maria. *Tydskrif vir letterkunde*, 28: 97-98, 1 Feb.

ROEMER, M. 1995. Telling stories. Lanham, Md.: Reuman and Littlefield.

RICOEUR, P. 1991a. Narrative identity. *Philosophy today,* 35 (1):73-82, Spring.

RICOEUR, P. 1991b. Life in quest of narrative. (*In* Wood, D., *ed.* On Paul Ricoeur: narrative and interpretation. London: Routledge, p. 20-33.)

ROOKMAKER, H.R. 1971. Modern art and the death of a culture. 2nd ed. London: Intervarsity Press.

ROOS, H. 1992a. Perspektief in die prosakuns. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 377-381.)

ROOS, H. 1992b. Epiek. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 97-100.)

ROSSOUW, M.A. 1992a. Resepsieteorie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 427- 429.)

ROSSOUW, M.A. 1992b. Lesertipes. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 250-255.)

ROZELLE, R. 2005. Description and setting. Cincinatti: Oh.:Writer's Digest Books.

SCHOLTZ, M.G. 1992a. Roman. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 437-446.)

SCHOLTZ, M.G. 1992b. Bewussynstroomverhaal. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 41-42.)

SCHOLTZ, M.G. 1992c. Innerlike monoloog. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 183-184.)

SEGERS, R.T. 1997. Inventing a future for literary studies: research and teaching on cultural identity. *Tydskrif vir literatuurwetenskap,* 13 (3/4): 263–283, Des.

SEMA, O. & KRUGER, J. & DE JAGER, J. 2004. Die bou van literêre brûe tussen Afrikaans en die plaaslike Afrikatale. (*In* Van Rensburg, F.I.J., *red.* Afrikaans, lewende taal van miljoene. Pretoria: Van Schaik. p. 20-29.)

SEYFFERT, M.C.A. 1992. Die ander wêreld van die reisverhaal. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: J.L. van Schaik. p.45-51.)

SMIT, J.H. 1985. Etos en etiek. Bloemfontein: Patmos.

SMIT, B. 1985. Skrywe: 'n ambag? (*In* Malan, C. & Smit, B., *reds.* Skrywer en gemeenskap. Pretoria: HAUM Literêr. p. 221-226.)

SMIT, B. 1974. Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek. (*In* Smit, B. Losgoed. Johannesburg: Perskor. p. 81-120.)

SMIT-MARAIS, S. & WENZEL, M. 2006. Subverting the pastoral: the transcendence of space and place in J.M. Coetzee's Disgrace. *Literator,* 27(7): 23-38, Apr.

SMUTS, J.P. & SMUTS, R. 1982. Pylvak. Kaapstad: Tafelberg.

SMUTS, J.P. 1985. Burgerband. Kaapstad: Tafelberg.

SMUTS. J.P. 1998. Die roman: 'n Inleidende studie. Kaapstad: Human & Rousseau.

SMUTS, R. 1992. Die skryfproses. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee Pretoria: Van Schaik. p. 74-81.)

SNYMAN, M. 2007. Geleerde dames en here, staak die snedigheid oor liefdesverhale! *Beeld By*: 5, 7 Jul.

SPARK, D. 1999. The trigger: what gives rise to a story? (*In* Checkoway, J., *ed.* Fiction Cincinnatti, Oh.: Story Press. p. 13-27.)

STEEGMAN, P.D.D. & VISSER J. 1993. Zin in het verhalen. Zoetermeer, Nederland: Uitgeverij Boekcentrum.

STEENBERG, D.H. 1981. Lewensbeskouing en literatuurbenadering. (*In* Anon. Interpretasie en oordeel. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks J1, Wetenskap in U lig, no 1. p. 125-193.)

STEENBERG, D.H. 1992a. Die opbou van 'n leser. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee Pretoria: J.L. van Schaik. p.143-151.)

STEENBERG, D.H. 1992b. Literatuur en lewensbeskouing. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.260-262.)

STEENBERG, D.H. 1992c. Moontlikhede vir die storieverteller. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.122-135.)

STEENBERG, D.H. & DU PLESSIS, H. 1992. Vir die storiemaker. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. vii-viii.)

STEENBERG, E. 1992a. Waarom skryf 'n skrywer? (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.6-9.)

STEENBERG, E. 1992b. Leesverskeidenheid: kinders, jeugdiges, volwassenes. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.152-156.)

STEYTLER, K. 1986. Rondom 'Die doodkisspesjel'. (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-Prosaskryf. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 63. p.127-134.)

STRACHAN, A. 1989. 'n Spel met die leser. (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-prosaskryf 87/88. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 70. p. 56-62.)

TOMLINSON, B. 1986. Characters are coauthors. *Written communication*, 3 (4): 421-448, Oct.

TURNER, V. 1982. Excerpts from the writings of Victor Turner. Revised Sept. 2003. http://www.creativeresistance.ca/communitas/defining-liminality-and-communitas-with-excerpts-by-victor-turner.htm Date of access: 3 Mar. 2007.

VAN COLLER, H.P. 1990. Lesings oor letterkunde vs. populêre leesstof. *Tydskrif vir letterkunde*, (28): 97-98, 1 Feb.

VAN COLLER, H. P. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet*, 7(2): 22-31.

VAN COLLER, H.P. 2006. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet*, 18(1):90-121, Mrt.

VAN DEN BERGH, H. 1981. De verteller als strateeg. (*In* Segers, R.T., *red.* Lezen en laten lezen. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff. p. 154-172.)

VAN DER ELST, J. 1992a. Die persoon in die verhaal: metodes van uitbeelding. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.106-112.)

VAN DER ELST, J. 1992b. Spanning, boeikrag en verrassing in die prosa. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.136-142.)

VAN DER MERWE, C.N. 1999. Op soek na goed en kwaad: twee resente romans oor die Anglo-Boereoorlog. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans,* 6 (2), Des. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/merwe99.htm Datum van gebruik: 28 Feb.2007.

VAN DER MERWE, C. N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik.

VAN DER MERWE, C. 2007. Frederik de Jager gesels met Carel van der Merwe oor Nasleep en No man's land. *Litnet*, 2 Aug. http://www.litnet.co.za/cgibin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=21269&cat_id=179 Datum van gebruik: 3 Aug. 2007.

VAN DER WALT, P.D. 1988. Germanicus (N.P. van Wyk Louw). *Tydskrif vir letterkunde,* 26 (2): 107-121, Mei.

VAN DER WALT, P.D. 1989. Populêre prosa, sy wese en kenmerke, en dus sy bestaansrede: (d.w.s.: verhalende prosa – *nie joernalistieke of enige ander soort prosa nie.)* (*In* Steenberg, D.H., ATKV-Prosaksryf 87/88. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 70.)

VAN GORP, H., GHESQUIERE, R., DE PRETER, G., SOLLIE, L., STRUYF, B., VAN BRAGT, K. DELABASTITA, D. & FLAMEND, J. 1984. Lexicon van literaire termen. Gröningen: Wolters Leuven.

VAN HEERDEN, E. 1992. 'n Eerste wals met die muse. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 61- 68.)

VAN HEERDEN, E. 1997. Postmodernisme en prosa. Kaapstad: Human & Rousseau.

VAN HEERDEN, E. 1999. Die geding met die geheue: kontemporêre fiksie se bydrae tot teoretiese besinning oor die historiografie. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans,* 6(1),Jun. http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/vanheerden99.html Datum van gebruik: 18 Feb. 2007.

VAN HEERDEN, E. 2005. Hy bid vir 'n ligte hand, groot ongenade. *Litnet,* 8 Nov. http://www.oulitnet.co.za/mond/stede_vd_liefde.asp Datum van gebruik: 26 Jul. 2007.

VAN NIEKERK, M. 2006. Die simbiose van kuns. *Litnet.* http://www.litnet.co.za/cgibin/giga.cgi?cmd=cause_dir_custom&cause_id=1270&page=skryfnetxiv Datum van gebruik: 25 Aug.2007.

VAN ROOYEN, E. 1992. Die verbetering en versorging van 'n manuskrip. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.161-164.)

VAN ZYL, W. 1992. Fokalisasie. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p. 95-98.)

VENTER, E. 2006. Die openingsparagraaf – die génesis van die roman. (Lesing gegee by die *ATKV-Skryfskool* se Herfsskool, Noordwes-Universiteit. Mrt. 2006.) Potchefstroom. (Ongepubliseer.)

VENTER, A.J. 1988. Boesak: die ironie van 'n apartheidsprofeet. *Tydskrif vir Letterkunde,* 26 (2): 59-73, Mei.

VENTER, L.S. 1992a. Outeur (epiek). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.359-361.)

VENTER L.S. 1992b. Fokalisasie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.133-134.)

VENTER, L.S. 1992c. Ruimte (epiek). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 453-455.)

VENTER, L.S. 1992d. Verteller (epiek). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 564-565.)

VICTOR, M. (Madri.Victor@nb.co.za) 7 Sept. 2007. Keurverslag Dieper water E-pos aan: De Kock, H.(helenedk@mweb.co.za).

VILJOEN, H. 1992a. Evaluering (literêre). (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.110-117.)

VILJOEN, H. 1992b. Outonomie van die literêre werk. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p.363-367.)

VILJOEN, H. 1992c. Literatuursosiologie. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 275-280.)

VILJOEN, H. 2005. 'n Groot Afrikaanse roman. *Literator*, 26(3):174-178, Nov.

VILJOEN, H. & VAN DER MERWE, C.N. 2006. Oor die drumpel: liminaliteit en literatuur. *Literator*, 27(1): ix-xxvi, Apr.

WEIDEMAN, G. 1992. Die skrywer en sy derde wêreld, of: die skrywer as verkleurman. (*In* Du Plessis, H. & Steenberg, D., *reds.* Skryfateljee. Pretoria: Van Schaik. p.10-13.)

WEIDEMAN, G. 2000. Jou boek hoef nie af te tjop nie! Aspekte van die skryfpraktyk. *Literator*, 21(2): 37-50, Aug.

WELLEK, R. & WARREN, A. 1973. Theory of literature. Harmondsworth, England: Penguin.

WENZEL, M. 2005. The crucial role of literature in the generation of knowledge and critical thinking. *Literator*. 26(1) Apr.

WENZEL, M. 2006. Liminal spaces and imaginary places in *The bone people* by Keri Hulme and *The folly* by Ivan Vladislavic. *Literator* 27(7): 79-96, Apr.

WYBENGA, G. 1989. Wie kyk en wie vertel in die verhaal? (*In* Steenberg, D.H., *red.* ATKV-Prosaskryf 87/88. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A. Geesteswetenskappe, no. 70. p. 93-98.)

YEAGER, L. 2006. Put a subplot to work in your story. *The Writer*, 30-33, Oct.

Helene de Kock --- Lys van Publikasies

Romans

1. *Die Soete Dwaling* – P.J. de Villiers (1978)
2. *Sonder Winter* – H&R (1979)
3. *Gruispad na Tóg Wat* – H&R (1980)
4. *Man van Gister* – H&R (1981)
5. *Ver Vlug na More* – H&R (1981)
6. *Met Vandag se Brood* – H&R (1982)
7. *Skemerspel* – Tafelberg – (1982)
8. *Kamer van die Stormwind* – H&R (1982)
9. *Plek van die Bittermaan* – H&R (1983)
10. *Digby Grootgewaag* – Tafelberg (1983)
11. *Kronkelpad na Vergenoeg* – H&R (1986)
12. *Die Herfsbelofte* – H&R (1985)
13. *Soetwyn vir 'n Sondagkind* – Tafelberg (1985)
14. *Ballade vir 'n Bruid* – H&R – (1986)
15. *'n Kind vir Vier Oude Vrinde* – H&R (1988)
16. *Joernaal van 'n Winterjaar* – Tafelberg (1988)
17. *Uur van die Sewester* – H&R (1989)
18. *Die Bruidseisoen* – Daan Retief uitgewers (1989)
19. *Windspoor* – Tafelberg (1989)
20. *Vuurvliegie* – H&R (1990)
21. *Die Sewende Somer* – H&R (1990)
22. *Saterdagskind* – H&R (1991)
23. *Man van Kaliber* – Tafelberg (1994)
24. *Volmaakte Versnit* – H&R (1995)
25. *Vrou van Formaat* – Tafelberg (1996)
26. *Tiendes van Silwer* – H&R (1996)
27. *Mense van Faam* – Human & Rousseau (1998)
28. *Vonkeljaar se Kind* – LAPA Uitgewers (2000)

Bogenoemde romans word op die oomblik in omnibusse heruitgegee. Die nuutste daarvan is Omnibus 9 wat in September 2007 by Human & Rousseau verskyn het.

29. *Abel se Dogters* — Human & Rousseau 2003
30. *'n Tyd om lief te hê* – (Mirre) Tafelberg 2004
31. *Lelie van die Laagte* – (Mirre) Tafelberg 2007
32. *Dieper Water* - Human & Rousseau 2007

Novellebundels

1. *Morester, Morester* – J.P. van der Walt (1993)
2. *Die Vrystaat is Verniet* – J.P. van der Walt (1995)
3. *Sewe Liefdesnovelles* – J.P. van der Walt (1997)
4. *Die Skadubelofte en ander liefdesverhale* – H&R (1999)

Samesteller en medeskrywer van die volgende bundels

1. *Omdat ek Ma liefhet* – CUM (2002)
2. *Because I love you, Mom* – CUM (2003)
3. *'n Pa soos Myne* – CUM (2003)
4. *God se Mense* – CUM – (2002) Samesteller en skrywer in medewerking met Maretha Maartens, Dr. Hennie Maartens, Elsje Büchner, Herman de Kock en Dr. Christo de Klerk. (2003)

Dagstukke

Vroue van Geloof CUM (2001) – 31 dagstukke oor Maria, moeder van Jesus – in medewerking met 11 ander skrywers.

Nuwe publikasie.

As dood Lewe word – CUM - 2007 - 'n Boek oor die dood van 'n kind.

Jeugverhale

Engel op die Drumpel – CUM (1999)

Hoor jy die Skoenlappers? – CUM (2001)

Bundel kortverhale

Ruitjiesvenster – Daan Retief uitgewers (1980)

Lesings

Die Skrywer in die praktyk in die bundel SKRYFATELJEE - Van Schaik's (1992)

Lesing

Enkele riglyne by die skryf van 'n roman in die bundel ATKV-PROSASKRYF 87/88. uitgegee deur die Departement Sentrale Publikasies, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.

Bundels waarin novelles en kortverhale van Helene de Kock verskyn het

Bittersoet Sewe (*Sarie* se wenners) (*Laatoes*) –Tafelberg (1991)

Huisgenoot Trefferverhale – (*Zero en Zitsch + Sonder Vlerke*) H&R (1998)

Kruis en Dwars – Saamgestel deur Jeanette Ferreira (*'n Dag in die Wingerd*) — J.L. van Schaik (2001).

Dit Kom van Ver Af – Saamgestel deur T.T. Cloete (*Touleier*) – Litera (2002).

Liefde, Natuurlik – saamgestel deur Daniel Hugo en Carina Diedericks-Hugo *(Strooptyd)* LAPA Uitgewers 2004.

Kinderboeke

1. *Job, die Ashoopman* – Aktuapers (1997)
2. *Openbaring, die Boek wat ons bly maak* – Aktuapers (1999)
3. *Die Eerste Nagmaal* – Aktuapers (2000)

Elektroniese Media

1. *Vyf Liefdesverhale vir jou Rekenaar* – deur Helene de Kock en voorgelees deur Susanne Beyers. (Op CD ROM) — Contentlot.Com (2001) (Dit kan d.m.v. Microsoft Reader gelees word of na geluister word.)
2. E-boeke – Liefdesverhale as e-boeke beskikbaar op Contentlot.com (2001):

- *Dinge van 'n Hart*
- *Die Somer met Janika*
- *Skemervuur*
- *Om van Heinrich te hoor*
- *Alles wat 'n Mens weet*

Tydskrifverhale

Talle kortverhale asook talle novelles in SARIE, ROOI ROSE, HUISGENOOT, VOORLIGTER, ens. Die vervolgverhale is almal deur H&R of Tafelberg in boekvorm uitgegee. Eerste kortverhaal verskyn in Huisgenoot in 1962.

Joernalistieke werk

Taalgenoot (Nov/Des 1992 - *Rondom die Broodhuis)*

Finesse (artikel oor Naas Botha), ens.

Helene was ook in die tagtigerjare soms waarnemend redakteur van die streekskoerant van die Oos-Vrystaat naamlik, *Vrystaat.* Joernalistieke ondervinding is opgedoen toe sy op die redaksie van Tuks se studentekoerant, *Die Perdeby*, was.

Resensies

Helene resenseer op 'n gereelde basis al jare lank romans en ander prosawerke vir die dagblad, *Beeld*. Sy het onder andere Marzanne le Roux-Vander Boon se *Granate bloei in Jerusalem* asook Erika Murray-Theron se nuutste roman, *Verblyf,* geresenseer.

Pryse

- Naaswenner in ATKV/Sarie vervolgverhaal wedstryd met die verhaal *Sewende somer* wat ook deur H&R uitgegee is.
- Naaswenner in ATKV/Sarie vervolgverhaal wedstryd met die verhaal *Windspoor* wat deur Tafelberg Uitgewers uitgegee is.
- Naaswenner in *Rooi Rose* kortverhaalwedstryd (ongeveer 1988) met die verhaal *'n Laaste maal*.
- Derde prys in Sarie/OU Mutual kortverhaalwedstryd (ongeveer 1999) met die verhaal *Net nog 'n maal.*