

**DIE AANWENDING VAN DIE VIER SKEPPINGSELEMENTE
AS TIPEREND VAN DIE NOVELLE**

M. E. du Plessis T.H.O.D M.A.

10875824

**Proefskrif voorgelê vir die graad Philosophiae Doctor in Afrikaans en Nederlands
aan die Noordwes-Universiteit**

Promotor: Prof. H.G.W. du Plessis

Medepromotor: Dr. S.F. Greyling

Mei 2008

Potchefstroomkampus

Opgedra aan my dierbare ma en aan my vriendin, Rita Büchner,
wat nie een die “vrede van voleindiging”
saam met my kon smaak nie.

BEDANKINGS

Opregte dank aan

- my promotor, prof. Hans du Plessis, en medepromotor, dr. Franci Greyling, vir hulle leiding,
- my familie, vriende en kollegas vir hulle aanmoediging en ondersteuning,
- die personeel van Ferdinand Postma-Biblioteek vir al die hulp.

'n Spesiale dankwoord aan Susan Lombaard, Lynn Krüger en Ferdinando de Sousa vir hulle hulp met die afronding van die proefskrif.

Die grootste dank aan God, die Alomteenwoordige Fokalisator

Mei 2008

OPSOMMING

Die aanwending van die vier skeppingselemente as tiperend van die novelle

SLEUTELTERME: genre, novelle, *nouvelle*, *novella*, *novela*, *novelette*, *noveau*, *Novelle*, *short novel*, strukturelemente, *aspecten*, narratiewe elemente, skeppingselemente, skryfegnieke.

In hierdie studie word gepoog om die literêre genre, die novelle, vanuit 'n praktiese Skryfkunsoogpunt te belig. Die vestiging van Skryfkuns as onderrigbare universiteitsdissipline in Suid-Afrika word gekenmerk deur Skryfkunsopleiding in verskillende genres. Opleiding in die aard van die novelle en die praktiese beoefening van hierdie prosasoort in die praktyk toon egter leemtes. Die doel van hierdie novelle-ondersoek is dus om 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering voor te stel vir toepassing in Skryfkunsopleiding.

Die begrip *genre* word ondersoek om die novelle binne die genre-indeling te begrond. Daarna volg 'n literatuurondersoek na die oorsprong, aard en historiese ontwikkeling van die novelle sodat die Skryfkunsstudent (veral op universiteitsvlak) hom kan vergewis van die literêre tradisie van die novelle. Die klassieke en moderne novelle geniet aandag terwyl die verwarrende terminologie vir die novelle so ver as moontlik in perspektief geplaas word.

'n Aantal novelledefinisies uit verskillende tydperke kom aan bod om vas te stel watter gemeenskaplike kenmerke die novelle van die klassieke tye af tot vandag toe openbaar met die oog op 'n novelle-omskrywing in Hoofstuk 7 as deel van my novellebenadering.

Om die novelle met sy saamgeperste struktuur as eiesoortige genre uit te lig, word na spesifieke skryfegnieke gekyk wat die skrywer kan aanwend om die novelle te onderskei van ander prosasoorte. Die vier skeppingselemente, gebeure, karakter, tyd en ruimte soos wat die proefskrif-titel aandui, dien as uitgangspunt. Omdat hierdie elemente 'n gegewe in alle prosasoorte is, kan die skeppingselemente nie op sigself genre- en spesifiek novelle-onderskeidend wees nie. Daarom word dieper gekyk na skryfegnieke wat die skrywer binne die skeppingselemente kan toepas om die saamgeperste struktuur van die novelle te verkry. Hierdie tegnieke noem ek *verdigtinstegnieke*. 'n Eietydse selfgeskrewe novelle, *Die Here III*, verskyn in Hoofstuk 6 as praktiese toepassing van hierdie verdigtinstegnieke.

As tyds- en kultuurgebonde genre het die novelle vanselfsprekend veranderings ondergaan. Die rol wat gebeurde, karakter, tyd en ruimte speel, het klemverskuiwings met betrekking tot prominensie ondergaan sonder om myns insiens die kern van die novelle aan te tas. Die klemverskuiwings wat die skeppingselemente in *Veldslag* (1965) van Karel Schoeman en in *Die Here III* openbaar, word afsonderlik op 'n prominensie-glykskaal vir elke novelle aangedui.

Die gevolgtrekking in Hoofstuk 7 bevat 'n voorgestelde praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering wat die Skryfkunsdosent aan die Skryfkunsstudente behoort te kan voorhou. Die novellebenadering bestaan uit drie komponente: verdigtingstegnieke vir die voornemende skrywer, moontlike klemverskuiwings ten opsigte van die skeppingselemente asook 'n novelle-omskrywing wat ook betrekking het op eietydse novelles wat ek *nuwemillenniumnovelle(s)* noem.

Daar moet beklemtoon word dat die novellebenadering nie 'n resep met vaste reëls is vir 'n geslaagde novelle nie. Die skeppingsproses is té uniek met deurslaggewende aspekte wat by die skrywer self berus soos sy oorspronklikheid en skryfvernuf. Die begrip *novellebenadering* skakel hopelik die idee van resepmatigheid uit. Dieselfde geld vir die gebruik van *novelle-omskrywing* in plaas van 'n meer geslote *novelledefinisie*.

ABSTRACT

Typical application of the four creative elements in the novella

KEY CONCEPTS: genre, nouvelle, nouvelle, novella, novela, novelette, novelet, Nouvelle, short novel, structural elements, *aspecten*, narrative elements, creative elements, writing techniques.

This study attempts to highlight the novella from a practical Creative Writing point of view. The establishment of Creative Writing as a teachable university discipline in South Africa is characterised by Creative Writing tutoring in various genres. However, there are voids to be filled in tutoring the nature of a novella and the writing thereof. The objective of this investigation into the novella is to propose a practical writing and theoretical novella approach for application in tutoring Creative Writing.

The concept of a *genre* is investigated to place the novella within the genre categorisation, followed by research of literary sources to determine the origins, nature and historical development of the novella. This background information is essential for Creative Writing students (particularly on tertiary level) to gain knowledge of the literary tradition of the novella. The classical and modern novellas enjoy attention, while confusing terminology for the novella is placed in perspective as far as possible.

Some novella definitions from different periods are presented to determine the common characteristics of the novella. These characteristics are important to describe the novella as part of my novella approach.

It is essential to look at densification techniques that a writer may apply in order to highlight the novella with its concentrated structure as a particular genre. The four creative elements, event, character, time and space indicated in the title of the thesis, serve as point of departure as these elements are essential in all prose types. Based on this, the creative elements cannot define the novella specifically in their own right. A deeper insight into the writing techniques that the writer may use in the application of the creative elements to obtain the compressed structure of the novella is essential.

The densification techniques are discussed based on the deduced techniques in *Veldslag* (1965)

by Karel Schoeman. A personally created new millennium novella, *Die Here III*, is contained in Chapter 6 as a practical application of the densification techniques and a discussion thereof.

As a time and culturally bound genre the prominence of event, character, time and space are subject to changes. Some of these changes revealed in the creative elements of *Veldslag* and *Die Here III*, are shown individually according to a sliding scale for each novella.

The conclusion in Chapter 7 contains a proposed practical approach to the novella that the tutor in Creative Writing may apply. The approach to the novella involves three components: densification techniques for aspirant writers, possible shifts in the prominence of the creative elements and a description of a novella that also relates to the new millennium novella.

It is important to emphasise that the approach to the novella does not contain fixed rules for the writing of a successful novella. The term *novel approach* hopefully disbands the idea of a fixed recipe. The same applies to the *description of a novella* in stead of a more closed *novella definition*.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1	INLEIDING	1
1.2	PROBLEEMSTELLING	1
1.2.1	Skryfkunsopleiding vir die novelle	1
1.2.2	Skryfgerigte vakliteratuur oor die novelle	2
1.2.3	Die novellestruktuur, novellebegrip en novellelengte	3
1.3	MOTIVERING VIR DIE GEKOSE ONDERWERP	4
1.4	DOELSTELLINGS	5
1.5	METODE VAN ONDERSOEK	6
1.5.1	Afbakening van die studiegebied	6
1.5.2	Literatuurondersoek	7
1.5.3	Styl en aanbieding van die inhoud	7
1.5.4	Prosatekste	7
1.5.5	Databasisse wat geraadpleeg is	8
1.6	HOOFSTUKINDELING	8
1.6.1	Hoofstuk 2: Genreteorie	8
1.6.2	Hoofstuk 3: Die klassieke novelle	9
1.6.3	Hoofstuk 4: Die moderne literêre novelle	9
1.6.4	Hoofstuk 5: Die ontwikkeling van 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering	10

1.6.5	Hoofstuk 6: Selfgeskrewe novelle, <i>Die Here III</i> (2007)	10
1.6.6	Hoofstuk 7: Gevolgtrekking: 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering	10
1.7	BYDRAE VAN HIERDIE STUDIE	11
1.8	VOORGESTELDE VERDERE NAVORSING	11
1.9	SLOT	12

HOOFSTUK 2 GENRETEORIE

2.1	INLEIDING	13
2.2	GENRETEORIE VAN PLATO EN ARISTOTELES	14
2.2.1	Plato	14
2.2.2	Aristoteles	15
2.2.2.1	Medium van nabootsing	17
2.2.2.2	Voorwerp van nabootsing	17
2.2.2.3	Wyse van aanbieding	17
2.2.3	Die invloed van die Poëtika op die Westerse literatuur	18
2.2.3.1	Verkeerde interpretasies van die Poëtika	19
2.2.3.2	Besware teen Aristoteles se genre-indeling	19
2.2.3.3	Betekenis van Aristoteles se genre-indeling vir die Westerse literatuur	19
2.2.4	Die mimetiese begrip in die Skryfkuns	20

2.3	GENRETEORIE NÁ ARISTOTELES	21
2.3.1	Die Tractatus Coislinianus	21
2.3.2	Die Alexandryne	21
2.3.3	Literêre aktiwiteite in die Hellenistiese tydperk	22
2.3.3.1	Horatius	22
2.3.3.2	Quintilianus	23
2.3.3.3	Indeling van die prosagenres	23
2.3.3.4	Genre-indeling tot die tweede eeu n.C.	23
2.3.4	Terug na Plato en Aristoteles	24
2.3.4.1	Diomedes	24
2.3.4.2	Proclus	24
2.3.5	Die sestiende tot die negentiende eeu	24
2.4	MODERNE INDELINGSBEGINSELS VIR GENRES	28
2.4.1	Die twintigste eeu en daarna	28
2.4.2	Moderne denkrigtings	29
2.4.2.1	Ekspressiewe konsepte	29
2.4.2.1.1	Benedetto Croce	29
2.4.2.1.2	Ernest Bovet	30
2.4.2.1.3	Pierre Kohler	30
2.4.2.1.4	Paul van Tieghem	30
2.4.2.1.5	Emil Staiger	31
2.4.2.1.6	Wolfgang Victor Ruttkowski	32
2.4.2.2	Strukturele konsepte	33
2.4.2.2.1	Julius Petersen	33
2.4.2.2.2	Franz Stanzel	34
2.4.2.2.3	René Wellek en Austin Warren	35
2.4.2.3	Mimetiese konsepte	35
2.4.2.3.1	Th. A. Meyer	36
2.4.2.3.2	Käte Friedemann	36
2.4.2.3.3	André Jolles	36

2.4.2.4	Pragmatiese konsepte	37
2.4.2.5	Latere teoretici van die twintigste eeu	37
2.4.2.5.1	Northrop Frye	37
2.4.2.5.2	Tzvetan Todorov	39
2.4.2.5.3	Klaus Hempfer	40
2.4.3	Indelingskriteria van Aristoteles wat steeds neerslag vind in die moderne literêre teorie	42
2.4.3.1	Kommunikasiesituasie	42
2.4.3.2	Tematiek	42
2.4.3.3	Styl	43
2.4.3.4	Effek	43
2.4.3.5	Tydsvlak	43
2.5	TERMINOLOGIE EN DEFINISIES VAN GENRE	44
2.5.1	Terminologie	44
2.5.2	Aard van genre	44
2.6	DIE FUNKSIE VAN GENRE-INDELING VIR DIE SKRYFKUNS	44
2.7	SAMEVATTING	46

HOOFSTUK 3

DIE KLASSIEKE NOVELLE

3.1	INLEIDING	47
3.2	OORSPRONG EN BETEKENIS VAN DIE TERM <i>NOVELLE</i>	49
3.2.1	Inleiding	49
3.2.2	Die term <i>novella</i> in Engels	50

3.2.3	Die term <i>novela</i> in Spaans	53
3.2.4	Die term <i>novella</i> in Italiaans, <i>nouvelle</i> in Frans en <i>Novelle</i> in Duits	54
3.2.5	Terminologie in hierdie studie	58
3.3	OORSPRONG EN AARD VAN DIE NOVELLE IN DIE MIDDELEEUE EN RENAISSANCE	59
3.4	EIENSKAPPE VAN DIE NOVELLE IN DIE MIDDELEEUE EN RENAISSANCE	60
3.4.1	<i>The Novellino</i> (1281-1300)	60
3.4.2	Die <i>Decamerone</i> (1348-1353)	63
3.4.3	<i>The Canterbury Tales</i> (ca. 1387)	65
3.5	LYS MET KLASSIEKE NOVELLES	66
3.6	SAMEVATTING	66

HOOFSTUK 4

DIE MODERNE LITERÊRE NOVELLE

4.1	INLEIDING	67
4.2	DIE MODERNE LITERÊRE NOVELLE	69
4.2.1	Die Skryfkuns en die moderne novelle	69
4.2.2	Die oorsprong van die moderne novelle	70
4.2.3	Ontwikkeling en aard van die moderne novelle	71

4.3	TEORETIESE BENADERINGS TOT DIE NOVELLE	75
4.3.1	Die Skryfkuns en die novelleteorieë	75
4.3.2	Die Duitse novelleteorie	75
4.3.2.1	Tipiese kenmerke van die novelle	76
4.3.2.1.1	Die <i>Wendepunkt</i>	76
4.3.2.1.2	'n <i>Unerhörte Begebenheit</i>	77
4.3.2.1.3	Die <i>Falke</i> , <i>Silhouette</i> en <i>Grundmotiv</i>	78
4.3.2.1.4	<i>Rahmen</i>	78
4.3.2.2	Ander kenmerke van die Duitse <i>Novelle</i>	79
4.3.2.2.1	Realisme as mimetiese aspek	79
4.3.2.2.2	Die noodlot as tematiese aspek	79
4.3.2.2.3	Subjektiviteit en objektiwiteit	80
4.3.2.2.4	Die lengte van die novelle	80
4.3.3	Kommentaar op die Duitse novelleteorie	81
4.3.4	Die Skryfkuns en die Duitse novelleteorie	82
4.3.5	Die novelle in Frankryk	83
4.3.6	Die novelle in Anglo-Amerika	83
4.3.7	Alternatiewe teoretiese benaderings	84
4.3.7.1	Mary Doyle Springer	84
4.3.7.2	Judith Leibowitz	88
4.4	ENKELE NOVELLES	91
4.4.1	Afrikaanse novelles	91
4.4.1.1	<i>Catharina, die dogter van die advokaat</i> (1879) C.P. Hoogenhout	91
4.4.1.2	<i>Sewe duiwels en wat hulle gedoen het</i> (1907) Jan Lion Cachet	92
4.4.1.3	<i>Daiel se afskeid in Kringloop van die winde: drie novelles</i> (1945) C.M. van den Heever	92
4.4.1.4	<i>Dagboek van 'n verraaier</i> (1978) J.C. Steyn	93

4.4.1.5	<i>Klipkus</i> (1978), Marlise Joubert	94
4.4.1.6	<i>'n Kat in die sak</i> (1986) Jeanne Goosen	95
4.4.1.7	<i>Bittersoet sewe: liefdesnovelles</i> (1991) Marzanne Leroux-Van der Boon e.a.	96
4.4.1.8	<i>Relaas van 'n moord</i> (1995) Antjie Krog	96
4.4.1.9	<i>Swart koring</i> (1996) Joan Hambidge	97
4.4.2	Nederlandse novelles	99
4.4.2.1	<i>Vredeburg: een novelle uit den Kaapschen boerenopstand van 1899-1902 (19..?)</i> Louwrens Penning	99
4.4.2.2	<i>Tussen hamer en aambeeld</i> (1952) Harry Mulisch	99
4.4.3	Duitse novelles	101
4.4.3.1	<i>Südafrikanische Novellen</i> (1935) S. Grimm	101
4.4.3.2	<i>Pannonische Novelle</i> (1991) Johannes Weidenheim	102
4.4.4	Engelse novelle	103
4.4.4.1	<i>Sinking: a verse novella</i> (1997) Michael Cawood Green	103
4.5	MOTIVERING VIR 'N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING	104
4.6	SAMEVATTING	105

HOOFSTUK 5

ONTWIKKELING VAN 'N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

5.1	INLEIDING	106
5.2	DEFINISIES EN OMSKRYWINGS VAN DIE NOVELLE	108

5.2.1	<i>Nouvelle</i> : Shipley	109
5.2.2	<i>Novelette</i> : Shipley	109
5.2.3	<i>Novelle</i> : Nienaber-Luitingh en Nienaber	109
5.2.4	<i>Novelle</i> : Grové	109
5.2.5	<i>Novella</i> : Shaw	109
5.2.6	<i>Novelette</i> : Anderson en Eckard	110
5.2.7	<i>Novelle</i> : Goethe	110
5.2.8	<i>Novella</i> : Anon.	110
5.2.9	<i>Novelle</i> : A.W. Schlegel	110
5.2.10	<i>Novelle</i> : Van Gorp <i>et al.</i>	110
5.2.11	<i>Novel</i> : Abrams	111
5.2.12	<i>Novelle</i> : Heyse	111
5.2.13	<i>Novelle</i> : Heyse	111
5.2.14	<i>Novella</i> : Cuddon	112
5.2.15	<i>Novelle</i> : Cuddon	112
5.2.16	<i>Novella</i> : Baldick	112
5.2.17	<i>Novella</i> : Day	112
5.2.18	<i>Novelle</i> : Bennett	112
5.3	GEMEENSAPLIKE KENMERKE VAN DIE NOVELLE	113
5.3.1	Verwysings na die narratiewe	113
5.3.2	Verwysings na die lengte	113
5.3.3	Verwysings na realisme en fiksie	113
5.3.4	Verwysing na objektiwiteit	114
5.3.5	Verwysings na gebeure	114
5.3.6	Verwysings na plot, konflik en 'n wending	114
5.3.7	Verwysings na 'n karakter/karakters/karakterisering	114
5.3.8	Verwysings na handeling	115
5.3.9	Verwysings na 'n verteller/vertellers	115

5.4	INDELING VAN DIE NOVELLEKENMERKE	115
5.4.1	Relatiewe kenmerk	116
5.4.1.1	Die lengte van die novelle	116
5.4.2	Opsionele kenmerke	116
5.4.2.1	Realisme en fiksie	116
5.4.2.2	Objektiwiteit	117
5.4.3	Skeppingselemente	118
5.5	DIE NARRATOLOGIE	119
5.5.1	Aanwending van die skeppingselemente	120
5.5.2	Glyskaal vir die skeppingselemente in die novelle	121
5.5.3	Die skeppingselemente in die kortverhaal, novelle en roman	
5.6	VELDSLAG (1965) KAREL SCHOEMAN	122
5.6.1	Agtergrond	122
5.6.2	Opsomming van <i>Veldslag</i>	124
5.6.3	Karakter en karakterisering	125
5.6.4	Karakter en karakterisering in <i>Veldslag</i>	126
5.6.4.1	Esther as sentrale karakter	126
5.6.4.2	Medekarakters	128
5.6.4.2.1	Tant Dora	128
5.6.4.2.2	Pieter, Frans en Hettie	128
5.6.4.2.3	Dr. en mevrou Marais	129
5.6.4.2.4	Henk de Geest en Mie	130
5.6.4.2.5	Dominee en mevrou Rautenbach	130
5.6.4.2.6	Lewies, tant Johanna en Klein-Lewies	130
5.6.4.2.7	Mevrou De Jager	131
5.6.5	Die vertelinstansie	131
5.6.6	Gebeure	133

5.6.7	Dialogoog	136
5.6.8	Tyd	137
5.6.9	Ruimte	139
5.7	DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE AS TIPEREND VAN <i>VELDSLAG</i> AS 'N NOVELLE	141
5.7.1	Sentrale gebeure	142
5.7.2	Karakters	142
5.7.3	Tydruimtelikheid	144
5.7.4	Hegte struktuur	145
5.7.5	Die lengte van <i>Veldslag</i>	146
5.8	GLYSKAAL VIR DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN <i>VELDSLAG</i>	147
5.8.1	Toepassing van die glyskaal	147
5.8.2	Lengte	147
5.8.3	Prominensie van die skeppingselemente	147
5.8.3.1	Karakters	148
5.8.3.1.1	Esther	148
5.8.3.1.2	Tant Dora	148
5.8.3.1.3	Mev. Marais	149
5.8.3.1.4	Dr. Marais	149
5.8.3.1.5	Pieter	149
5.8.3.1.6	Frans	150
5.8.3.1.7	Hettie	150
5.8.3.1.8	Mev. Rautenbach	151
5.8.3.1.9	Ds. Rautenbach	151
5.8.3.1.10	Klein-Lewies	151
5.8.3.1.11	Lewies en tant Johanna	152
5.8.3.1.12	Mev. De Jager	152

5.8.3.2	Gebeure	153
5.8.3.3	Tyd	153
5.8.3.4	Ruimte	154
5.9	SAMEVATTING	154

HOOFSTUK 6

SELFGESKREWE NOVELLE

6.1	SELFGESKREWE NOVELLE: <i>DIE HERE III</i>	158
6.2	DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN <i>DIE HERE III</i>	176
6.2.1	Inleiding	176
6.2.2	<i>Sy</i> as sentrale karakter	176
6.2.3	<i>Hy</i> as medekarakter	177
6.2.4	Gebeure	177
6.2.5	Tyd	178
6.2.6	Ruimte	178
6.3	GLYSKAAL VIR DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN <i>DIE HERE III</i>	178
6.3.1	Karakters	178
6.3.1.1	<i>Sy</i>	179
6.3.1.2	<i>Hy</i>	179
6.3.2	Gebeure	180
6.3.3	Tyd	180
6.3.4	Ruimte	180
6.4	SAMEVATTING	181

HOOFSTUK 7
GEVOLGTREKKING
'N VOORGESTELDE PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE
NOVELLEBENADERING

7.1	INLEIDING	183
7.2	'N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING	184
7.2.1	Verdigtingstegnieke	184
7.2.2	Prominensie van die skeppingselemente	185
7.2.3	Novelle-omskrywing	185
7.3	VERDIGTINGSTEGNIEKE IN <i>VELDSLAG</i>	186
7.3.1	Lengte	187
7.3.2	Gekonsentreerdheid	187
7.3.3	Simboliek	187
7.3.4	Parallelstelling	187
7.3.5	Kontrasvorming	188
7.3.6	Vergelykings	188
7.3.7	Meerdimensionele tydsbelewenis	188
7.3.8	Intensiteit	188
7.3.9	Siklisiteit	189
7.3.10	Suggestie	189
7.3.11	Spanningslyn en tempo	189
7.3.12	Geslote einde	189
7.3.13	Hegte struktuur	190
7.4	DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN <i>VELDSLAG</i> (PROMINENSIE-GLYSKAAL)	190

7.5	VERDIGTINGSTEGNIEKE IN <i>DIE HERE III</i>	191
7.5.1	Lengte	191
7.5.2	Gekonsentreerdheid	191
7.5.3	Simboliek	192
7.5.4	Parallelstelling	192
7.5.5	Kontrasvorming	192
7.5.6	Vergelykings	193
7.5.7	Meerdimensionele tydsbelewenis	193
7.5.8	Intensiteit	193
7.5.9	Siklisiteit	193
7.5.10	Suggestie	194
7.5.11	Spanningslyn en tempo	194
7.5.12	Geslote einde	194
7.5.13	Hegte struktuur	195
7.6	DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN <i>DIE HERE III</i> (PROMINENSIE-GLYSKAAL)	195
7.7	VERGELYKING TUSSEN DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGS- ELEMENTE IN <i>VELDSLAG</i> EN DIÉ IN <i>DIE HERE III</i>	195
7.7.1	Gebeure	196
7.7.2	Karakter	196
7.7.3	Tyd	197
7.7.4	Ruimte	197
7.8	NOVELLEKERN	197
7.9	NOVELLE-OMSKRYWING	199

7.10	SKEMATIESE VOORSTELLING VAN DIE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING	199
7.11	SLOT	199

LYS VAN TABELLE EN ILLUSTRASIES

			Bladsy
Tabel no. 1	Tabel met terminologie vir narratiewe tekste	Hoofstuk 3	56
Illustrasie no. 1	Julius Petersen (1939) se genre-driehoek	Hoofstuk 2	34
Illustrasie no. 2	Skematiese voorstelling van die onderskeid tussen die kortverhaal, novelle en roman	Hoofstuk 5	123
Illustrasie no. 3	Prominensie-glyskaal vir <i>Veldslag</i>	Hoofstuk 5	156
Illustrasie no. 4	Prominensie-glyskaal vir <i>Die Here III</i>	Hoofstuk 6	182
Illustrasie no. 5	Skematiese voorstelling van 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering	Hoofstuk 7	200

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 INLEIDING

In hierdie studie word gepoog om die literêre genre, die novelle, vanuit 'n praktiese Skryfkunsoogpunt te belig. Die literêre teorie het 'n magdom ondersoek en literatuurbronne oor die novelle opgelewer. Die opbloeit van Skryfkuns as onderrigbare dissipline in Suid-Afrika die afgelope jare en die vestiging daarvan as 'n universiteitsvak word gekenmerk deur Skryfkunsopleiding in verskillende genres. Opleiding in die aard van die novelle en die beoefening van dié genre in die praktyk toon egter leemtes. Hopelik sal hierdie novelle-ondersoek die leemtes help vul deur 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering wat ten slotte voorgestel word as hulpmiddel by die opleiding in die skryf van 'n novelle.

Vervolgens word verduidelik waarom en hoe die voorgenome novelle-ondersoek aangepak word met die verdere ontplooiing daarvan in hierdie proefskrif.

1.2 PROBLEEMSTELLING

1.2.1 Skryfkunsopleiding vir die novelle

Kursusse in kreatiewe skryfwerk is landwyd geïnisieer ná D.J. Opperman se Letterkundige Laboratorium vir Poësie wat hy van 1960–1980 aan die Universiteit van Stellenbosch aangebied het (Kannemeyer, 1986:326; Marais, 1987:27). In 1985 is die eerste Prosaskryfkursus byvoorbeeld by die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (nou Noordwes-Universiteit) aangebied in samewerking met die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (ATKV). Dié kursus was die voorloper van die ATKV-Skryfskool aan die destydse PU vir CHO (Du Plessis, H. 2000:1–6; Marais, 1987:33).

Vandag bied bykans elke universiteit asook ander tersiêre en nietersiêre instellings in Suid-Afrika skryfkunsopleiding aan wat wissel van onder andere kursusse vir sertifikaatdoeleindes, voor-

graadse doeleindes en minder formele opleiding. Gevorderde nagraadse opleiding in Skryfkuns as universiteitsvak is ook gevestig en het reeds heelwat verhandelings en proefskrifte opgelewer. Skryfkunsopleiding in Suid-Afrika is gemik op verskeie genres soos die roman, kortverhaal en ander kortprosavorme, drama, poësie, draaiboekskryf vir televisie en die radio, radiohoorspele, kinder- en jeuglektuur, reklameskryf, verslaggewing, literêre vertaalwerk, tydskrif- en kontreiverhale, joernalistieke skryfwerk en Christelike lektuur (Du Plessis, M.E. 2000:47–62). Sodanige skryfkursusse het ook aanleiding gegee tot die verskyning van skryfgerigte vakliteratuur oor van die genoemde genres. Voorbeelde van hierdie literatuur is Hennie Aucamp se twee werksboeke vir kortverhaalskrywers, *Die blote storie* (1986) en *Die blote storie 2* (1994) asook Hans du Plessis se *Skryf 'n storie: praktiese wenke en opdragte vir die voornemende skrywer* (1993).

Ook die Internet het 'n opleidingsmedium vir voornemende en gevestigde skrywers geword met plaaslike webwerwe soos *LitNet* van Etienne van Heerden met die gepaardgaande *Skryfnet* en *Storiwerf* van Franci Greyling wat genres betrek soos die roman, kortprosa, poësie asook kinder- en jeuglektuur.

Volgens Hambidge (2008) bied die Universiteit van Kaapstad opleiding aan in die skryf van 'n novelle wat aan 'n graad gekoppel word. Opleidingsmateriaal word volgens doel en behoefte deur die dosente, skrywers en individue opgestel wat die opleiding verskaf. Die opleidingsmateriaal is dus nie buite die universiteit beskikbaar nie.

Prof. Henning Pieterse het in 'n persoonlike gesprek in Februarie 2008 genoem dat die novelle van 2007 af aandag geniet aan die Universiteit van Pretoria. Sodanige kursusse word aan 'n graad gekoppel.

Uit bogenoemde blyk dit dat die novelle as genre miskien nie so algemeen soos byvoorbeeld die kortverhaal, poësie en kinderlektuur behandel word in skryfkunsopleiding in Suid-Afrika nie.

1.2.2 Skryfgerigte vakliteratuur oor die novelle

Moontlik kom praktiese opleiding in die skryf van 'n novelle myns insiens nie tot sy volle reg nie omdat vakliteratuur oor novelleskryf ontbreek. Terselfdertyd kan geredeneer word dat vaklite-

ratuur oor die skryf van 'n novelle leemtes het omdat opleiding in hierdie genre nie algemeen voorkom nie.

Volgens die datums van die naslaanbronne wat vir hierdie studie gebruik word, het die novellekwessie baie aandag geniet in die verskillende Europese tale en in Anglo-Amerikaans. Dié aandag het voortgeduur tot laat in die negentigerjare van die twintigste eeu waarna dit blykbaar afge neem het. Die hoeveelheid bronne en novelle teorieë oor die klassieke en latere novelles met die moderne novelle daarna is oorweldigend. Hierteenoor ontbreek maklik toeganklike praktykgerigte skryfteoretiese vakliteratuur waaruit die Skryfkunsdosent en –student kan put.

1.2.3 Die novellestruktuur, novellebegrip en novellelengte

Drennan (1992:352) noem dat die novelle van al die prosavorme struktureel die uiteenlopendste kan wees. Volgens my is hierdie problematiese novellestruktuur nog 'n rede waarom daar 'n leemte in novelle-opleiding bestaan. Die novellestruktuur het in die vorige eeue groot verwarring en wanopvatting veroorsaak wat tot op hede nog voorkom.

Misleidende en ontbrekende begrippe het ook bygedra tot die novelleverwarring wat kan bydra tot die gebrekkige novelle-opleiding. Moontlik het die grootste verwarring in die Engelse taal ontstaan wat nie 'n gestandaardiseerde term vir die novelle het nie. Good (1977:197) verwys na die Engelse term vir kort fiksie as “extremely varied and often inconsistent”. Die Engelse begrip “short novel” vir 'n novelle is byvoorbeeld misleidend want die “short novel” is 'n kort weergawe van die “novel genre of fiction” terwyl die “novella” 'n heeltemal ander literêre vorm is wat soms net in lengte met die “short novel” kan ooreenstem (Leibowitz, 1974:9). Die Engelse “novel” verwys na die Afrikaanse “roman” waardeur bogenoemde verwarring duideliker word. Dieselfde misleiding lê opgesluit in nog 'n Engelse begrip vir die novelle, naamlik 'n “long short story” (Van Gorp *et al.*, 1991:275).

Die lengte van 'n novelle is nog 'n misleidende faktor. Dikwels word 'n prosateks op grond van 'n gemiddelde lengte as 'n novelle beskou. Die struktuur en die manier waarop die struktuurelemente binne die struktuur funksioneer, is egter novelle-aanduidend volgens my. Hiermee word bedoel dat die teks eers in geheel bestudeer behoort te word om as 'n novelle getipeer te kan word.

Moontlik is novelle-opleiding nie baie algemeen nie weens bogenoemde drie verwarrende faktore in die novelle.

1.3 MOTIVERING VIR DIE GEKOSE ONDERWERP

Die praktykgerigte leemtes in novelle-opleiding en die misleidende aard van die novelle dien as motivering waarom die novelle as studieveld en –objek gekies is.

'n Bykomende beweegrede is die feit dat die novelle as genre vandag nog beoefen word ten spyte van die al minder wordende teorieë daaroor. Hambidge (2008) noem byvoorbeeld dat die Skryfkunsstudente aan die Universiteit van Kaapstad baie belangstelling in novelleskryf toon. Heelwat novelles het van 2000 af in Afrikaans verskyn soos byvoorbeeld *Chinchilla* (2007) van Nanette van Rooyen as uitvloeisel van nagraadse Skryfkunsopleiding. Nog voorbeelde van eietydse novelles (wat ek nuwemillenniumnovelles noem) is *Trips* (2003) van Manie de Waal en *Die blou deur* (2006) van André P. Brink.

Die feit dat skryfkunsopleiding 'n gevestigde verskynsel in Suid-Afrika is, bied nog 'n rede vir my gekose onderwerp. Aangesien die meeste genres reeds betrek word by skryfkunsopleiding is die tyd ryp dat die novelle as eiesoortige genre ten volle tot sy reg kom. Hierdeur het die student 'n groter genrekeuse wat ook 'n groter uitdaging aan sy kreatiewe vermoëns stel. Juis deur meer novelle-opleiding kan die bestaande belangstelling in die beoefening van die novelle aangemoedig word wat ook tot die verskyning van skryfgerigte handleidings en ander naslaanbronne oor die novelle en die skryf daarvan kan lei.

Sodanige novelle-opleiding sal hopelik lei tot die verskyning van nog meer eietydse novelles en skryf- en literêr-teoretiese ondersoeke oor die nuwemillenniumnovelle, bedoelende novelles wat ná 2000 verskyn het.

'n Herbesoek aan hierdie genre is dus volgens my nodig aangesien die novelle nog steeds beoefen word en ook belangrike veranderings ondergaan het soos wat dié studie aantoon. Hoewel die literêre teorie ook by skryfteoretiese studies oor meer eietydse novelles kan baat, kan sodanige ondersoeke rigtingaanduidend vir die Skryfkunsteorie wees.

1.4 DOELSTELLINGS

Hierdie novellestudie het vyf doelstellings:

1. Om 'n historiese oorsig te gee oor die ontwikkeling van die novelle beginnende by sy oorsprong in Italië tydens die Middeleeue. Die geskiedenisblik sluit die klassieke novelle, die Duitse Novelle en die latere beoefening daarvan in Europa en Anglo-Amerika, asook die moderne novelle in. Die oorsig bevat ook enkele novelle teorieë. 'n Nuwemillenniumnovelle word betrek deur middel van 'n selfgeskrewe novelle as praktiese toepassing.

Die historiese oorsig van die novelle is myns insiens belangrik aangesien die voornemende novelleskrywer tegniese en historiese vakkennis van sy genre behoort te hê. Opperman (*in* Kannemeyer, 1986:329) het geglo dat die persoon wat wil skryf op die hoogte moet wees van die literêre tradisie waarbinne hy optree. Dit is deel van sy taak om hom van die voorafgaande literêre tradisie te vergewis en hy moet ook besef dat sý werk daaraan gemeet gaan word. Aansluitend hierby sê Aucamp (1988:33): “Letterkundige werke bly, oor eeue heen, in gesprek met mekaar.” Dié uitgangspunt van Opperman geld veral vir formele graadkursusse op universiteitsvlak wat veronderstel dat die student kennis van die letterkunde en literêre teorie behoort te hê. Vir Du Plessis (1993:108) beteken opleiding in die Skryfkuns die slyp van 'n tegniek wat 'n teoretiese basis insluit.

2. Om die aard en gemeenskaplike kenmerke van die novelle deur middel van bestaande novelledefinisies te probeer vasstel met die oog op my voorgenome skryfteoretiese novellebenadering.
3. Om die vier skeppingselemente, gebeure, karakter, tyd en ruimte wat ingebed lê in die gemeenskaplike novellekenmerke in *Veldslag* (1965) van Karel Schoeman en die selfgeskrewe novelle *Die Here III* (2007) te ondersoek. Hierdie oogmerk sluit regstreeks aan by die proefskrif-titel: *Die aanwending van die-vier skeppingselemente as tiperend van die novelle*. Die manier waarop die skrywer die skeppingselemente aanwend, behels die toepassing van skryftegnieke waardeur die saamgeperste novellestruktuur verkry kan word. Hierdie verdigtingstegnieke (my begrip) word aan die hand van die genoemde twee novelles bespreek as hulpmiddels vir die novelleskrywer en as deel van my praktykgerigte novellebenadering.

Klemverskuiwings met betrekking tot die prominensie van die skeppingselemente in beide novelles word op twee afsonderlike prominensie-glyskale aangedui as deel van my novellebenadering. Die prominensie-glyskale is ontwerp om die wisselende grade van prominensie van die skeppingselemente te probeer vasstel.

4. Om self 'n novelle-omscriwing te formuleer wat ook die postmoderne en nuwemillennium-novelle betrek met die oog op die Skryfkunsteorie. Met “postmoderne” word die era ná die moderne tydperk bedoel en nie die postmodernistiese tendense in die literatuur nie.
5. Om ten slotte bogenoemde verdigtingstegnieke, die skeppingselemente met die klemverskuiwings in prominensie asook die eietydse novelle-omscriwing saam te vat in 'n voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering as vakkundige bydrae tot die Skryfkunsteorie.

1.5 METODE VAN ONDERSOEK

1.5.1 Afbakening van die studiegebied

Die historiese novelle-ondersoek behels hoofsaaklik die klassieke Italiaanse novelle, die Duitse Novelle asook die novelle in Engels, Frans en Spaans. Die moderne Afrikaanse novelle geniet aandag aan die hand van *Veldslag* (1965). Die selfgeskrewe novelle *Die Here III* (2007) is 'n poging tot 'n nuwemillenniumnovelle wat as praktiese toepassing geskryf word om die verdigtingstegnieke te probeer illustreer.

Hierdie doktorale studie op die gebied van die Skryfkuns is hoofsaaklik gemik op die Skryfkuns as graadvak en die gepaardgaande Skryfkunsteorie. Die novelleleemtes in die Skryfkunsteorie en -opleiding het net betrekking op die situasie in Suid-Afrika. Die voorgestelde novellebenadering is gerig op praktiese tersiêre Skryfkunsopleiding, maar skryfkunsopleiding in die algemeen word nie uitgesluit nie.

1.5.2 Literatuurondersoek

Hierdie studie geskied aan die hand van vakliteratuur oor die geskiedenis van die novelle en die gepaardgaande novelleteorieë. Vir die Italiaanse novelle word veral die werk van Rodax (1968), Clements en Gibaldi (1977), Caporello-Szykman (1990) en Consoli (1997) gebruik. Die Duitse Novelle geniet aandag volgens die insigte van Bennett (1974), Ellis (1974), Hernadi (1972) en LoCicero (1970). Vir die Anglo-Amerikaanse novelle word onder andere gekyk na die teorieë van die skrywer Henry James.

1.5.3 Styl en aanbieding van die inhoud

Terme en begrippe wat in verskillende tale aangegee word, word in dieselfde styl weergegee as wat die outeurs gebruik, byvoorbeeld gekursiveerd of met aanhalingstekens. Dieselfde geld vir aanhalings wat vreemde woorde en omskrywings bevat. Onderstreping deur outeurs sal spesifiek genoem word. Indien outeurs nie vreemde terme en begrippe in 'n onderskeidende styl gebruik nie, sal die terme en begrippe deur my gekursiveer en so aangedui word. Novelle- en ander titels in Afrikaans, Engels en vreemde tale word volgens die bron aangegee en klein- en hoofletters word ooreenstemmend met die bron gebruik. In die bronnelys aan die einde van die studie word eenvormigheid egter toegepas.

Die begrippe *Skryfkuns*, *Skryfkunsopleiding* en *Skryfkunsteorie* as dissipline en universiteitsvak word met 'n hoofletter S geskryf om dit van soortgelyke algemene begrippe te onderskei.

Hoofstuk 6 bevat die selfgeskrewe novelle as deel van die proefskrif.

1.5.4 Prosatekste

Benewens die naslaanbronne wat in hierdie studie gebruik word, het dië volgende novelles en kortprosa onder meer onder my aandag gekom:

Novelle (1828) Goethe; *A Christmas carol* (1843) Charles Dickens; *Catharina, die dogter van die advokaat* (1879) C.P. Hoogenhout; *Vredeburg: een novelle uit den Kaapschen boerenopstand van*

1899-1902 (19..?) Lourens Penning; *Heart of darkness* (1902) Joseph Conrad; *Der Tod in Venedig* (1912) Thomas Mann (Engels: *Death in Venice*); *Die Verwandlung* (1915) Franz Kafka (Engels: *The metamorphosis*); *L'accompagnatrice* (1935) Nina Berberova (Uit die Frans vertaal deur André P. Brink. Afrikaans: *Die begeleidster*); *Südafrikanische Novellen* (1935) S. Grimm; *Somer* (1935) C.M. van den Heever; *Of mice and men* (1937) John Steinbeck; *Daiel se afskeid* (1945) C.M. van den Heever; *Tussen hamer en aambeeld* (1947) Harry Mulisch; *The old man and the sea* (1952) Ernest Hemingway; *Die son struikel* (1960) Dolf van Niekerk; *Ons wag op die kaptein* (1963) Elsa Joubert; *Veldslag* (1965) K. Schoeman; *Die Wahlerbrug* (1969) Elsa Joubert; *Om 'n mens na te boots* (1975) Jeanne Goosen; *De grens* (1976) Harry Mulisch; *Klipkus* (1978) Marlise Joubert; *Dagboek van 'n verraaier* (1978) J.C. Steyn; *'n Kat in die sak* (1986) Jeanne Goosen; *Louoond* (1987) Jeanne Goosen; *Small circle of beings* (1988) Damon Galgut; *Die jaar toe my ma begin sing het* (1988) Engemi Ferreira; *Die wilde kind* (1989) Franci Phillips; *Pannonische Novelle* (1991) J. Weidenheim; *The womanizer* (1992) R. Ford; *Relaas van 'n moord* (1995) Antjie Krog; *Un an* (1997) J. Echenoz (Uit die Frans vertaal deur L. van Eeden. Afrikaans: *Een jaar*); *Sinking: a verse novella* (1997) M.C. Green; *Twee vroue* (2002) Elsa Joubert; *Trips* (2003) Manie de Waal; *Dagboek van 'n eensame* (2003) Dries Brunt; *Flarde* (2005) Marlise Hobbs; *Die blou deur* (2006) André P. Brink; *Chinchilla* (2007) Nanette van Rooyen.

***Die datums verwys na die eerste publikasie ter wille van die historiese oorsig.**

1.5.5 Databasisse wat geraadpleeg is

RSAT, MLA, HUMANITIES, GKPV, NEXUS, ERIC, INEG, SAIBINET, EBSCOhost, ABES.

1.6 HOOFSTUKINDELING

1.6.1 Hoofstuk 2: Genreorie

Hoofstuk 2 bevat agtergrondinligting oor die genrebegrip met enkele genreorieë en -indelingen. Die doel hiermee is om die novelle as 'n spesifieke genre binne die epiek te vestig. As hoofbron vir die klassieke genreklassifikasie word die werk van Cilliers (1988) gebruik. Vir verdere genre-

onderskeidings en genreteorieë word die werk van Bal (1981), Bremer (1981), Todorov (1990), Hernadi (1972), Genette (1981), Croce (1976), Dubrow (1982), Beekman *et al.* (1976) en Fowler (1982) onder meer gebruik. Die funksie wat genre-indelings vir die Skryfkunsteorie inhou, geniet ook aandag. Die term *genre* en nie *subgenre* nie, word in hierdie studie gebruik. Die motivering hiervoor geskied aan die hand van Hempfer (1973) en Van der Merwe en Viljoen (1998).

1.6.2 Hoofstuk 3: Die klassieke novelle

Die genrekonsep word in Hoofstuk 3 spesifiek in verband gebring met die novelle as epiese genre. Die oorsprong van die novelle in Italië en die betekenis van die Italiaanse begrip *novella* word bespreek. Die werk van Gillespie (1967), Good (1977) en Leibowitz (1974) verklaar onder meer hoe die verwarrende begrippe vir die novelle as genre in die Engelse literatuur ontstaan het. Die ondersoek van Gillespie (1967) word veral gebruik om die terminologie vir die begrip *novelle* in die Europese tale en in Engels aan te dui.

Die oorsprong en aard van die eerste klassieke novelles en dié in die Middeleeue word nagegaan met bronne soos Boje (1989), Allaire (2003), Caporello-Szykman (1990), Clements en Gibaldi (1977) en Consoli (1997).

1.6.3 Hoofstuk 4: Die moderne novelle

In Hoofstuk 4 word gekyk na die Duitse Novelle en Duitse novelleteorie van die laat agtiende eeu en in die loop van die negentiende eeu met behulp van bronne soos Goethe (1749-1832), Bennett (1974), Ellis (1974), LoCicero (1970) en Paine (1979). Die moderne novelle en novelleteorie in van die Europese tale en in Anglo-Amerikaans geniet aandag terwyl 'n paar soorte moderne novelles kortliks bespreek word met die oog op gemeenskaplike kenmerke.

Vir die verdigtingstegnieke as deel van 'n skryfteoretiese novellebenadering word die novelleteorieë van Leibowitz (1974) en Springer (1975) as primêre bronne gebruik terwyl Paine (1979) ook betrek word.

Enige betekenis en funksies wat genre- en novelleteorieë vir die Skryfkuns het, word uitgelig.

1.6.4 Hoofstuk 5: Die ontwikkeling van 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering

Hoofstuk 5 bevat definisies van 'n novelle uit verskillende tydperke waaruit gemeenskaplike novellekenmerke afgelei word. Definisies verskyn van onder andere Shipley (1943), Van Gorp *et al.* (1991), Abrams (1999), A.W. Schlegel en Heyse (*in* LoCicero, 1970), Bennett (1974) en Grové (1982). Hierdie kenmerke word in verband gebring met die vier skeppingselemente, gebeure, karakter, tyd en ruimte asook die narratologie volgens Brink (1987) en Bal (1980).

As voorbereiding vir my skryfteoretiese novellebenadering word die prominensie van die skeppingselemente in *Veldslag* (1965) ondersoek en op 'n gyskaal aangedui. Die verdigtingstegnieke in *Veldslag* word ook nagegaan. Hierdie verdigtingstegnieke en die skeppingselemente met klemverskuiwings is twee komponente van my novellebenadering waaruit 'n novelle-omskrywing afgelei word met ook die postmoderne en nuwemillenniumnovelle in gedagte.

1.6.5 Hoofstuk 6: Selfgeskrewe novelle, *Die Here III* (2007)

Die Here III dien as illustrasienovelle waarin gepoog is om verdigtingstegnieke toe te pas om 'n saamgeperste novellestruktuur te verkry. Soos met *Veldslag* word die prominensie van die skeppingselemente in *Die Here III* ook deur middel van 'n gyskaal vasgestel.

1.6.6 Hoofstuk 7: Gevolgtrekking: 'n praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering

Die voorgestelde praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering as gevolgtrekking in Hoofstuk 7 bestaan uit drie komponente: verdigtingstegnieke wat die novelleskrywer kan toepas om gestalte te gee aan 'n novelle met sy tipiese gekonsentreerde struktuur, en die aanwending van die skeppingselemente met moontlike klemverskuiwings in die grade van prominensie. Sodanige prominensie-klemverskuiwings behoort aanduidend te wees van novelleverskille tussen die klassieke en meer eietydse novelles soos dat karakter as skeppingselement meer prominensie in latere novelles geniet as in die klassieke tye.

Uit bogenoemde twee komponente word 'n novelle-omskrywing as derde komponent afgelei met inagneming van die postmoderne en nuwemillenniumnovelle. Die omskrywing lig ook 'n novelle-

kern (my begrip) uit as gemene deler waaraan die novelle te alle tye uitgeken kan word ongeag prominensie-klemverskuiwings.

1.7 BYDRAE VAN HIERDIE STUDIE

Met hierdie novellestudie in geheel en spesifiek die skryfteoretiese novellebenadering word gepoog om 'n skryfgerigte en vakkundige bydrae te lewer tot die bestaande Skryfkunsteorieë deur die novelle-leemte te help vul. Hierdie vakkundige toevoeging behels 'n historiese en teoretiese novelle-oorsig aan die hand waarvan die Skryfkunsdosent en –student hom kan vergewis van die literêre tradisie van die novelle.

Dié teoretiese ondersoek word aangevul deur 'n praktiese bydrae in die vorm van 'n selfgeskrewe novelle wat saam met die bestaande novelle *Veldslag* ondersoek word vir 'n wetenskaplik verantwoordbare skryfteoretiese novellebenadering as toevoeging tot die Skryfkunsteorie.

1.8 VOORGESTELDE VERDERE NAVORSING

Die literêre teorie en die skryfkuns is aangewese op mekaar in dié sin dat die skryfpraktyk tekste oplewer waaruit eersgenoemde teorieë kan aflei. Omdat die relatief jong Skryfkunsteorie in 'n ontwikkelingstadium in Suid-Afrika is, is laasgenoemde afhanklik van literêre teorieë as basis vir die ontwikkeling van skryfpraktykteorieë. Om hierdie interaksie te voed, kan die literêre en die Skryfkunsteorie baat by meer hedendaagse teoretiese studies oor die postmoderne en nuwemillenniumnovelle. Deur spesifieke skryfopleiding in die eietydse novelle kan die skrywer en student aangemoedig word tot die skryf van nuwemillenniumnovelles waaruit die literêre teorie weer kan put.

- Met hierdie novelle-ondersoek as net 'n beskeie aanvang kan die Skryfkunsteorie die voortou neem met meer praktykgerigte novellestudies oor die post- en nuwemillenniumnovelle.

1.9 SLOT

Die hipotese waarvan uitgegaan is, naamlik dat die novelle wel 'n prakties onderriggbare en unieke genre vir die Skryfkuns is ten spyte van mistastings oor hierdie oënskynlik hibriede vorm, is positief bewys. Die skryfteoretiese novellebenadering wat rigtinggewend by skryfkunsopleiding toegepas kan word, is die vergestaltiging van hierdie hipotese.

HOOFSTUK 2

GENRETEORIE

DOELSTELLINGS

In hierdie hoofstuk word gepoog om die term *genre* sover as moontlik in perspektief te stel aan die hand van bestaande teoretiese bevindinge oor die genrebegrip om sodoende die novelle as genre beter te belig.

Saam met die genrebegrip geniet die genreteorie aandag. Van die bestaande genreteorieë word kortliks ondersoek as teoretiese begronding en voedingsbron vir die Skryfkuns-teorie. Nuwe genredefinisies en -klassifikasies word dus nie voorgestel nie omdat die genreteorie net as agtergrond en vertrekpunt vir die novellebegrip dien.

Die magdom genreteorieë kan uiteraard nie almal bespreek word nie en die klem val op dié wat tot die skrywer en die skryfpraktyk spreek. Die klassieke genre-indeling van Plato en Aristoteles dien as vanselfsprekende aanknopingspunt vir die genre-oorsig.

2.1 INLEIDING

Literatuurbronne oor literêre genres, die problematiek van genre-indeling en verskillende genre-teorieë is omvangryk en kan teruggespeur word tot in die klassieke Oudheid met die werke van Plato se student, Aristoteles. Na aanleiding van Plato en Aristoteles se genrebeskouings is talle pogings aangewend om die literêre genres tot 'n sisteem te orden. Die omstrede genrekwessie het groot reaksie by geleerdes ontlok en bronne oor die problematiek van genres en genre-orde-ning het deur die eeue verskyn wat ook die Westerse letterkunde beïnvloed het. Genreteorieë van Duitse, Franse, Britse, Italiaanse, Russiese en Poolse literatuurondersoekers het onder meer verskyn en veral Duitse genrestudies is volop.

Cilliers (1988:95) verwys na die geweldige belangstelling in die genreteorie as 'n "kookpot van onenigheid" – veral ná die uitlating van Benedetto Croce in 1920 dat pogings tot 'n estetiese klassifikasie van genres absurd is omdat daar nie genres bestaan nie, maar slegs individuele werke. Sommige teoretici was verdeeld oor Croce se stelling; ander het geglo dat die Grieke en Romeinse genre-ordening van ongeveer 2000 jaar nog steeds van toepassing is; en party het die klassieke indelings as ontoereikend beskou omdat daar sedertdien baie nuwe literêre vorme ontstaan het.

Voor en kort na die Tweede Wêreldoorlog was daar veral Duitse literatuurondersoekers wat gepoog het om vaste, ontologiese kenmerke te bepaal wat elke genre ondubbelsinnig kon identifiseer – "kenmerke die zich altijd en overal onveranderlijk voordoen" (Bal, 1981:7).

Ná 'n tydperk waarin die genrevraagstuk as irrelevant beskou is, was daar in die 1980's weer 'n skielike belangstelling wat gekoppel word aan die Poststrukturalisme waarvan die aanhangers aansluiting gevind het by die Franse filosoof, Jacques Derrida (Bal, 1981:7).

2.2 GENRETEORIE VAN PLATO EN ARISTOTELES

2.2.1 Plato (ca. 428-7–348-7 v.C.)

Plato onderskei in sy beroemde dialoog, *Republica*, (ongeveer 370 v.C.) tussen verskillende literêre vorms op grond van die aanbiedingswyse of "die aard van die aanwesigheid van 'n digter in sy werk" (Cilliers, 1988:96):

- mededeling deur *mimesis* ofte wel nabootsing van ander persone, soos die tragedie en komedie;
- mededeling in 'n eenvoudige vertelling deur die digter self, soos die diturambe; en
- mededeling deur beide nabootsing en vertelling, dus "gemeng", soos epiese poësie.

Vir die Westerse letterkunde is bogenoemde indeling die eerste vasstelbare poging tot genreonderskeid volgens sekere beginsels (Cilliers, 1988:96,97).

Hoewel die werke van Plato en Aristoteles die eerste pogings tot genretipering bevat, was die motivering daartoe by beide filosowe nie literêr-teoreties nie. Dié sistematisering vorm net 'n

klein deel van Plato se tien boeke oor die ideale staat. Met sy bekende uitspraak dat geen digters in sy ideale staat toegelaat sal word nie en sy genre-indeling wou Plato aandui watter literêre vorms moreel toelaatbaar in sy staat was. Die digter is in die antieke tyd gesien as 'n dienaar van die Muses wat 'n goddelike boodskap na sy mense toe moes bring; 'n profeet wat met sy groot invloed die burgers ten goede of ten kwade kon motiveer. Ook die voorstelling van karakters op 'n verhoog deur toneelspelers kon vir Plato tot negatiewe beïnvloeding lei want die toneelspeler self kon ook deur gewoontevormende nabootsing negatiewe gedrag aanleer (Cilliers, 1988:97; Genette, 1981:66,67).

Ten spyte van Plato se nieliterêre beweegredes, het sy indeling groot invloed uitgeoefen in die literêre wêreld. Sy gebruik van die wyse van uitbeelding as indelingsmaatstaf vir die mimetiese literêre vorme het hom by poësie, drama en epos uitgebring. Hoewel dit nie Plato se bedoeling was om by die drie basiese letterkundige genres uit te kom nie, wys Cilliers (1988:97) daarop dat dit in latere eeue so geïnterpreteer is. Plato het egter nie die liriese poësie as 'n "subjektiewe uitbeelding van innerlike gevoelens" (Cilliers, 1988:97) by die klassifikasie ingesluit nie – 'n leemte wat Aristoteles herhaal het en wat later baie problematies geword het. 'n Moontlike rede vir Aristoteles se weglating van die liriese poësie berus vir Cilliers (1988:99) daarop dat die liriese poësie gegrond is op veral die vertelling van subjektiewe psigiese ervarings en dus nie die nabootsing van 'n handeling of van handelende persone behels nie. Niemimetiese prosa is ook deur Plato en Aristoteles uitgelaat. Nog 'n rede vir die weglating is volgens sommige literatuur-ondersoekers die feit dat die Griekse liriek aan musiek gekoppel is en dus nie op die terrein van die literatuur as oorkoepelende genre lê nie (Genette, 1981:62).

2.2.2 Aristoteles (ca. 384–322 v.C.)

Van al Aristoteles se werke was dit sy *Poëtika* (±350 v.C.) wat baie aandag geniet het in literêre kringe met verskeie vertalings daarvan asook bronne waarin Aristoteles se bedoelings in die *Poëtika* op talle maniere geïnterpreteer word. Die rede hiervoor is dat Aristoteles ook soos Plato indelingskriteria vir literêre vorme gee. As filosoof wou Aristoteles die wese van 'n verskynsel deurgrond en aantoon waarom 'n tragedie 'n tragedie is (Cilliers, 1988:97). Die aard van literêre verskynsels was vir Aristoteles en sy tydgenote 'n filosofiese én politieke probleem (Bremer, 1981:32).

Aristoteles tref 'n onderskeid tussen die kunste en die wetenskap op grond van fiksionaliteit en mimesis: Wetenskaplike tekste wat selfs in versvorm geskryf is, is nie literêr nie omdat die tekste nie mimeties is nie. In die wetenskap word die onderwerp uiteengesit; in literatuur word die onderwerp uitgebeeld (Bal, 1981:12,14). Onder kunste onderskei Aristoteles twee groepe: “the arts which imitate by means of colour and shape and those which imitate by the voice, and the latter expression answers roughly to what Aristotle would call poetry as opposed to the plastic arts” (Ross, 1960:276). Aristoteles dui hierdie klasse aan met die Grieks *genre* en *genus* waarvolgens die literatuur as geheel 'n genre vorm teenoor ander kunsvorms wat ook 'n genre vorm soos die skilderkuns en musiek. Met die literatuur as self 'n genre, word die verskillende soorte literêre tekste binne die oorkoepelende literatuur onderskei (Bal, 1981:11,12).

Plato gebruik die begrip *uitbeelding* as kriterium om kuns van die werklikheid te onderskei. Bal (1981:12) wys op *uitbeelding* as 'n vertaling van *mimesis* wat beteken: “Uitbeelding *komt* in die plaats van het uitgebeelde object” (Bal, 1981:12). Cilliers (1988:98) praat naas *mimesis* ook van “nabootsende voorstelling” en Van Gorp *et al.* (1991:251) verduidelik die woord *mimesis* as 'n begrip uit die kunsfilosofie en literatuurwetenskap met as oorspronklike betekenis “uitdrukking”, “vorm geven” en vandaar ook “nabootsen”.

Plato en Aristoteles gebruik *mimesis* as 'n onderskeidingskriterium, maar Plato beskou net die drama as ten volle mimeties en die epos slegs as gedeeltelik mimeties. Vir Plato beteken *mimesis* die gelykstelling van die digter aan die persoon in sy digwerk sodat die eindproduk dus nie 'n lewensgetroue weergawe is nie, maar 'n onaanvaarbare vals beeld van die werklikheid. Vir Aristoteles was *mimesis* 'n ruimer begrip wat hy toegepas het op al die literêre soorte wat hy onderskei het: *mimesis* was nie net nabootsing nie, maar die uitbeelding van mense soos hulle moet wees; dus nie 'n “fotostatiese kopie nie, maar aan die ander kant geen vrye skepping nie: die band met die oorspronklike moet behoue bly” (Cilliers,1988:98).

Bremer (1981:34) se vertaling van Aristoteles se standpunt oor uitbeelding in sy *Poëtika* lui: “Al deze uitbeeldingen kan men < op een systematische manier > van elkaar onderscheiden, want zij beelden uit òfwel in een verschillend medium òfwel verschillende werkelijkheden òfwel op een andere wijze.” Aristoteles tref dus binne die mimetiese kunste 'n verdere onderskeid waarvoor hy bogenoemde drie onderskeidingskriteria aanwend en wat Bal (1981:18) beklemtoon as drie

verskille tussen genres, naamlik: “uitbeeldingsmiddelen”, “verskillende *objecten*” wat uitgebeeld word en “verskillende *wijzen*” van uitbeelding. Cilliers (1988:98) verwys na dié kriteria as die medium van nabootsing, voorwerp van nabootsing en wyse van aanbieding.

2.2.2.1 Medium van nabootsing

Die medium van nabootsing onderskei die literatuur van ander skeppende kunste. Die beeldende kunste maak byvoorbeeld gebruik van vorm en kleur as uitbeeldingsmiddels teenoor die nabootsende voorstelling deur middel van taal in geskrewe tekste (Cilliers, 1988:98).

2.2.2.2 Voorwerp van nabootsing

Die voorwerp of objek van nabootsing dui op handelende mense soos in die epos en drama wat goed bekend was in die antieke tyd. Cilliers (1988:98) gee *voorwerp* ook aan as *onderwerp* en *tema*. Met hierdie maatstaf kon Aristoteles onderskei tussen tragedie en komedie want in sy tyd het handelende mense grootse karakters in ’n tragedie uitgebeeld terwyl mindere karakters deur middel van ’n komedie uitgebeeld is.

2.2.2.3 Wyse van aanbieding

Aristoteles se wyse van aanbieding berus op ’n tweedeling tussen verhalende (epiese) poësie en dramatiese poësie waarin die liriek nie verskyn nie:

- (i) ’n narratiewe aanbieding waarin
 - a) die digter die persoon van ’n ander aanneem, soos Homeros in sy epos-werke gedoen het, of
 - b) die digter self aan die woord is, soos in die epiese siklus waarin die digter deurgaans in die persoon praat; en
 - (ii) ’n dramatiese voorstelling waarin al die karakters self praat en optree.
- (Cilliers, 1988:99).

Die wyse van aanbieding het in die moderne literatuur bekend geword as *taalhouding*, *taalsituasie* of *kommunikasiesituasie* en is uiters belangrik, of selfs dié belangrikste indelingsbeginsel vir

genres (Bal,1981:20; Van der Merwe en Viljoen, 1998:73). Hiervolgens word die drie hoofgenres, liriek, epiek en dramatiek van mekaar onderskei na gelang van die wisselende kommunikasiesituasie en die verhouding tussen die sender (skrywer) en die ontvanger (leser) (Van der Merwe en Viljoen, 1998:73). Dieselfde objek kan op verskillende maniere uitgebeeld word met dieselfde middel (taal) en deur verskillende woordvoerders - die verteller of karakters. Net een verteller/spreker kan optree wat ook die outeur kan wees of verskillende karakters/sprekers kan in gesprek wees met mekaar (Bal, 1981:20). Sien ook Van Luxemburg *et al.* (1983:154,155,156) en Van der Merwe en Viljoen (1998:73). Laasgenoemde outeurs gee 'n meer moderne benadering aan tot hoofgenres met insluiting van die poësie:

- Monologiese kommunikasiesituasie (een spreker): poësie
 - Dialoog-kommunikasiesituasie (verskillende sprekers): drama
 - Ingebedde kommunikasiesituasie
(verteller en spreker/s): epiek (verhalende tekste)
- (Van der Merwe en Viljoen, 1998:73).

Die verteller wat aan die woord is in verhalende tekste kan die karakters toelaat om te praat sodat hulle woorde ingebed word in dié van die verteller. Hierdie indeling berus op wie praat of wie die rede voer, en staan bekend as die *redekriterium* (Van der Merwe en Viljoen, 1998:73,74).

2.2.3 Die invloed van die Poëtika op die Westerse literatuurteorie

Aristoteles se bydrae tot die genreteorie word beter belig wanneer sy werk vergelyk word met dié van Plato. Naas hulle verskillende sieninge van mimesis, verskil hulle ook oor die aanbiedingswyse, dit wil sê die houding wat die digter tot sy digkuns inneem (Cilliers, 1988:99). Die narratiewe wyse van Plato, die diturambe, ontbreek by Aristoteles. Plato se driedeling word dus 'n tweedeling by Aristoteles omdat eersgenoemde se gemengde wyse 'n narratiewe wyse by Aristoteles word (sien 2.2.1).

Plato en Aristoteles het egter beide op die mimetiese vorme gekonsentreer en prosa en liriese poësie as niemimetiese verskynsels uitgesluit.

2.2.3.1 Verkeerde interpretasies van die Poëtika

Bremer (1981:33) meld dat Aristoteles se Poëtika 'n gebruikstekst van 'n dosent was met baie weglatings en veronderstellings. Bal (1981:14) noem dat misverstande veroorsaak word deur die verwarrende vermenging van algemene beginsels.

Die grootste mistasting is dat baie literatoure Plato en veral Aristoteles se indelingskema beskou het as 'n voorafskaduwing van die latere bekende driedeling liriek, epiek en dramatiek hoewel liriek nie deur Plato of Aristoteles gedek is nie (Cilliers, 1988:99). Bal (1981:21) noem ook dat daar nie sprake is van 'n magiese driedeling nie, maar wel 'n verdergaande spesifikasie van kriteria wat weer kan lei tot verdere indelings. Genette (1981:61-120) poog om die lastige driedeling in perspektief te plaas wat sedert die einde van die agtiende eeu algemeen aanvaar en verkeerdlik aan Aristoteles toegeskryf word.

2.2.3.2 Besware teen Aristoteles se genre-indeling

'n Geldige en steeds aktuele beswaar teen Aristoteles se genreklassifikasie is volgens Genette (1981:111,112), Van Luxemburg *et al.* (1983:54,55) en Cilliers (1988:99) sy gebruik van 'n kombinasie van drie kriteria wat fundamenteel niks met mekaar te doen het nie. Volgens hierdie outeurs impliseer Aristoteles se indeling 'n skema met drie ingange of kriteria waarin elk van die literêre vorms terselfdertyd by 'n medium-, tematiese en modale kategorie tuishoort. Die tragedie het byvoorbeeld as uitbeeldingsmiddel die woord en ritme, die objek of tema is grootse karakters en die wyse van uitbeelding is dramaties-handelend. Hierdie drie kategorieë het vir Genette (1981:112) onderling geen enkele afhanklikheidsverhouding nie, die een kategorie impliseer nie die ander nie en die kategorieë omvat eers saam al die aspekte van 'n genre.

2.2.3.3 Betekenis van Aristoteles se genre-indeling vir die Westerse literatuur

Ten spyte van bogenoemde kriteriaprobleem, waninterpretasies en die weglating van nie-uitbeeldende tekste beskou Genette (1981:112) die struktuur van Aristoteles se indeling doeltreffender as latere indelings wat as gevolg van hul hiërargies insluitende indelingsprinsipes moontlikhede beperk. Sommige literatoure beskou Aristoteles se genre-teorie as buigsaam en plooibaar

wat ruimte laat vir literêre vorme wat nie in sy tyd bestaan het nie, maar wat later sou kom. Van der Merwe en Viljoen (1998:70) praat van leë hokkies (“vakjes” by Genette, 1981:70) in Aristoteles se ordening. Die ontwikkeling van byvoorbeeld die roman, novelle en kortverhaal het die Westerse literêre teorie in staat gestel om hierdie hokkies te vul. Oor die waarde van Aristoteles se beskouing sê Ross (1960:290): “Yet it contains perhaps a greater number of pregnant ideas on art than any other book.” Bal (1981:18,21) beskou Aristoteles se ordening as ’n multidimensionele buigsame sisteem.

In teenstelling met van die meer moderne literatuurteorieë word Aristoteles se teorie ook as konsekwent beskou en as verantwoord binne ’n algemene kunsteorie, al is sy teorie nie breedvoerig nie (Bal, 1981:19).

Verder moet onthou word dat Plato en Aristoteles se genreteorieë die klassieke kultuur weerspieël en dat beide na literêre vorme verwys wat bekend was in hulle tyd. Bal (1981:12,13,18) wys ook op die dubbelsinnigheid van die begrip *mimesis*. Die vierde naamval wat gepaard gaan met die Griekse werkwoord *mimeisthai* kan ’n *model*, maar ook ’n *kopie* aandui; dus ’n reeds bestaande objek of ’n skepping voortvloeiend uit ’n handeling.

Geleerdes beskou voortdurend die Klassieke genresisteme as ontoereikend namate nuwe literêre vorme die lig sien met gevolglike soeke na meer toepaslike terminologie en taksonomieë. Maar binne die Westerse letterkunde is bevind dat Aristoteles se ordening nie oor die hoof gesien kan word nie. Sy *Poëtika* was bepalend vir die literêre teorie van die Renaissance af tot in die negentiende eeu en het aanleiding gegee tot die twintigste eeuse pogings om ’n universele genreteorie te vestig (Bal, 1981:8).

2.2.4 Die mimetiese begrip in die Skryfkuns

Bremer (1981:32) beklemtoon dat Aristoteles, volgens sy standpunt dat literatuur mimeties is, “alleen spreek over teksten die mensen uitbeelden in hun handelen; teksten dus die een verteld of opgevoerd handelingsverloop tonen welke dingen een bepaald soort mens zegt of doet”. Hierdie siening spreek direk tot die skryfpraktyk en so ook die begrip *mimesis* waarvoor karakters en handeling noodsaaklik is (Bal, 1981:14).

Plato en Aristoteles se begrippe van mimesis as uitbeelding en diëgesis as vertelling is belangrik in die narratologie en skryfkuns as skryfegnieke met betrekking tot die verteller wat binne, buite of bo die storie funksioneer as intradiëgetiese, ekstradiëgetiese en hipodiëgetiese verteller (Brink, 1987:151-155; Venter, 1992:564). Vir Brink (1987:151) dui diëgesis dus op die vertelde wêreld.

Chatman (1978:116) pas mimesis en diëgesis op verskillende kommunikasiesituasies toe en onderskei ook tussen pole van suiwer mimesis en suiwer diëgesis. Vergelyk ook Booth (1983:3,8) se begrippe *telling* vir diëgesis en *showing* vir mimesis wat die skrywer as uitbeeldingstegnieke kan toepas.

2.3 GENRETEORIE NÁ ARISTOTELES

In Aristoteles se tyd en kort daarna het sy *Poëtika* nie eintlik 'n invloed gehad nie. Die Peripatetiese Skool van Aristoteles in Athene asook Horatius het wel sy tweedeling toegepas. In ongeveer 1500 n.C. is die *Poëtika* egter herontdek waarna baie poëtikas verskyn het met Aristoteles se uitgangspunte as grondslag (Cilliers, 1988:100).

2.3.1 Die *Tractatus Coislinianus*

Volgens literatuurbronne was daar 'n tweede boek van Aristoteles oor die komedie, maar wat verlore geraak het. In 1839 het geleerdes kennis geneem van 'n manuskrip sonder titel of outeur wat na 'n werk oor komedie verwys het. Dié manuskrip, bekend as die *Tractatus Coislinianus*, is met tertyd aanvaar as regstreeks gebaseer op Aristoteles se verlore boek oor komedie. Net soos in die teorieë van Plato en Aristoteles word die literatuur volgens algemene beginsels in die manuskrip geklassifiseer sonder dat daar ingegaan word op genreëls. Die manuskrip bevat 'n definisie van komedie, gebaseer op Aristoteles se idees (Cilliers, 1988:100,101).

2.3.2 Die Alexandryne

Die geleerdes in Alexandrië, die Alexandryne, het gepoog om die manuskripte van die grootste Griekse skrywers en denkers in die hande te kry wat as uiteenlopende bronne in hul biblioteke geklassifiseer moes word. Hierdie klassifikasie was volgens versmaat en soorte (Cilliers, 1988:101).

2.3.3 Literêre aktiwiteite in die Hellenistiese tydperk

Daar was nie veel kreatiewe aktiwiteite in die derde en tweede eeu v.C. nie. Die Hellenistiese digters het geïnhibeer gevoel deur die bekende klassieke digters wat groot roem verwerf het. Tog het daar verskeie genre-indelings volgens Cilliers (1988:102) verskyn:

2.3.3.1 Horatius (65-8 v.C)

Die volgende belangrike bydrae tot die genre-teorie was die *Ars Poetica* van die Romein, Horatius, van ±20 v.C. Teenoor Plato en Aristoteles se filosofiese en politiese inslag was Horatius se werk tegelyk 'n didaktiese verhandeling, 'n "literêre brief in versvorm" met 'n "pragmaties-retoriese funksie" wat ook reëls en raad aan jong digters bevat met groot roem vir hulle as oogmerk (Cilliers, 1988:102). Die *Ars Poetica* was 'n verwerking van ander tekste met nie juis oorspronklike idees nie. Tog het die werk groot aanhang geniet vanweë die humoristiese aard. Baie Engelse skrywers het deur middel van Horatius se *Ars Poetica* kennis gemaak met die Aristoteli-aanse beginsels en nie deur die lees van Aristoteles se *Poëtika* nie (Dubrow, 1982:49).

Horatius se indelingsbeginsel is gegrond op versmaat en inhoud en genre-onderskeid was vir Horatius 'n ernstige saak waarvolgens die status van die digter ook bepaal is. Sy siening het ernstige praktiese implikasies vir die skrywer en skryfkuns gehad soos dat digters die literêre konvensie moes nakom; hy was gekant teen 'n heersende opvatting dat skilders en digters enigiets kan waag, en het die reëls neergelê dat 'n drama nie korter of langer as vyf bedrywe mag wees nie; daar mag ook nie geweld op die verhoog wees nie en nie meer as drie akteurs mag aan 'n dialoog deelneem nie (Cilliers, 1988:102,103).

Horatius waarsku ook teen besielde digters wat net oor aanleg (*vesanus poeta*) beskik, maar nie *ars* (vakmanskap) aan die dag lê nie (Cilliers, 1988:103). Die *Ars Poetica* toon in teenstelling met Plato en Aristoteles se werke dus 'n voorskriftelikheid wat tydens die Alexandrynse tydperk ontstaan het, gekenmerk deur pogings om die werkswyse van die groot Klassieke skrywers as bindende norme te verhef. Hierdie normatiewe aspek het sterk inslag gevind tydens die Renaissance en by die Klassisisme met reaksie daarteen in latere tye (Cilliers, 1988:102,103).

2.3.3.2 Quintilianus (ca. 30-100 n.C.)

Quintilianus se twaalf boeke, die *Institutio Oratoria*, het teen 95 n.C. verskyn as 'n volledige handleiding vir die vorming en onderrig van die voornemende redenaar. Quintilianus het die poësie en prosa van Griekse en Romeinse digters en skrywers voorgeskryf vir leeswerk en die tekste daarvolgens gegroepeer.

Quintilianus het nie bedoel om 'n genresistiem daar te stel nie; sy indeling was net 'n empiriese strukturering van die Griekse en Latynse literêre tekste. Sy keuse van tekste het verder berus op die stilistiese eienskappe daarvan met die oog op redevoering (Cilliers, 1988:104). Genette (1981:78) beskou Quintilianus se werk nie heeltemal as 'n *ars poëtica* nie omdat dit ook die ordening van prosawerke insluit.

Quintilianus se indeling van die poëtiese genres is gegrond op die tipe versmaat waarin 'n teks geskryf is. Die herderlike en didaktiese poësie is byvoorbeeld onder epos ingedeel omdat die versmaat daktiliese heksameters was. Vir die prosagenre gebruik Quintilianus die Alexandryne se differensiëring volgens stylvlak (Cilliers, 1988:104).

2.3.3.3 Indeling van die prosagenres

Benewens die indeling van die poëtiese genres wat 'n deurlopende lyn van Aristoteles af tot by Horatius gevorm het, was daar verskeie indelings van die prosagenres waaronder Aristoteles se ordening in sy *Retorika* (Cilliers, 1988:103).

2.3.3.4 Genre-indeling tot die tweede eeu n.C.

In die eerste eeu n.C. het nog ander genre-indelings verskyn met as invloed die Alexandryne ordening volgens versmaat en stylvlak. Toe daar egter gepoog is om die Hellenistiese en Romeinse digkuns by dié klassifikasie in te pas, was hierdie Alexandryne benadering ontoereikend. Daar is teruggeval op ander indelings en Menander Rhetor het in die derde eeu n.C. 'n andersoortige ordening toegepas met inhoud as maatstaf en wat deur redenaars gebruik is (Cilliers, 1988:104).

2.3.4 Terug na Plato en Aristoteles

Van die tweede en derde eeu n.C. af en later duik daar heelwat kategoriserings van die digkuns op wat die invloed van Plato se Platoniese of Aristoteles se Peripatetiese model verrai het. Dié indelings word veral deur geleerdes in hulle kommentare op die Klassieke werke gebruik, en meer spesifiek in kombinasie met verskillende sisteme deur Diomedes en Proclus (Cilliers, 1988:105).

2.3.4.1 Diomedes

Diomedes, 'n grammatikus, het in die vierde eeu n.C. die indelingsisteme uit verskeie bronne gekombineer wat sterk herinner aan Plato se driedeling. Diomedes het die drie wyses van Plato herdoop tot genres en die verskillende tekssoorte daaronder verdeel (Genette, 1981:78).

2.3.4.2 Proclus

Proclus, ook 'n grammatikus, se kompilasie van genre-indelings het na skatting in die vyfde eeu v.C. verskyn. Sy indeling berus op 'n werk van Didymus, 'n laat-Alexandrynse grammatikus uit die eerste eeu v.C. wat ook die klassifikasies van vroeëre geleerdes gekombineer het. Proclus skaf soos Aristoteles die gemengde vorm af, voeg by die epos die jambe, die elegie en die *melos* (Griekse liriese poësie bedoel vir sang en dans) met liriek by die narratiewe genre (Genette, 1981:78; Van Gorp *et al.*, 1991:242). Proclus se kategorisering verskyn in sy *Chrestomatheia grammatike* (Cilliers, 1988:105).

Aan die einde van die elfde, begin twaalfde eeu volg Jean de Garlande se indeling waarmee teruggekeer word na Diomedes se kategorieë.

2.3.5 Die sestiende tot die negentiende eeu

Ná die herontdekking van Aristoteles se Poëtika in ±1500 n.C. het daar dus baie poëtikas verskyn wat gegrond is op Aristoteles se werk. Pogings is steeds aangewend om die Westerse letterkunde in een klassifikasie te orden en daarvoor is daar teruggeval op Aristoteles se benadering. Maar die feit dat die liriese poësie nie ingesluit is in Aristoteles se klassifikasie nie, was veral 'n strui-

kelblok tydens die Renaissance en ook later wat meegebring het dat die liriese poësie uitgesluit is uit genre-indelings of onder die mimesis-omskrywing ingedwing is (Cilliers, 1988:105).

Pogings is in die sestende en sewentende eeu tot in die eerste helfte van die agtiende eeu in Italië, Engeland en Duitsland aangewend om die liriese poësie by die Klassieke poëtika te integreer. Maar solank die nabootsingsbegrip nog as indelingsprinsipe toegepas is, was hierdie integrasie nie volledig nie. Toe die klem op nabootsing (*Nachahmung*) in die tweede helfte van die agtiende eeu in Duitsland meer na uitbeelding (*Darstellung*) verskuif, het dit, saam met die opkoms van die Romantiek in die agtiende eeu, ruimte gelaat vir die liriese poësie (Genette, 1981:97; Cilliers, 1988:106).

Genette (1981:78,79) meld dat baie poëtikas in die sestende eeu hoofsaaklik afsien van 'n sisteem en slegs genresoorde bymekaar plaas. Geleerdes wat literêre soorte naas mekaar geplaas het, is Peletier du Mans (1555), Philippe Sidney (1583) en Vaquelin de La Fesnaye (1605).

Die werke van die Spanjaard, Francisco Cascales, *Tablas poeticas* (1617) en *Cartas philologicas* (1634) bevat van die oudste pogings tot 'n driedeling: liriek, epiek en dramatiek. Cascales gebruik die sonnet as voorbeeld van die liriese wat geen handeling toon nie in teenstelling met die epiese en die dramatiese. In die plek van handeling bevat die liriek 'n gedagte (*concepto*) (Genette, 1981:81;82).

Ábbe Batteux se werk word in Genette (1981:64,82–87) genoem as die laaste oorlewingspoging van die Klassistiese poëtikas. Batteux probeer in sy *La poésie des vers* (1924) aandui dat Aristoteles drie genres onderskei, en wat Batteux, in navolging van Horatius, fundamentele *kleure* noem. Dié drie kleure is die diturambe of liriese poësie, die epos of verhalende poësie en die drama of die tragedie en komedie (Genette, 1981:64–65). Batteux handhaaf die siening dat uitbeelding die enigste beginsel van literatuur en van alle ander kunsvorme is, maar brei hierdie maatstaf geforseerd uit na die liriese poësie, want “De lyrische poëzie is dus ook uitbeelding, naamlik van gevoelens” (Genette, 1981:3).

Dié klassiek-ortodokse benadering van Batteux het kritiek uitgelok in onder andere die persoon van Johann Adolf Schlegel. Van die klassiek-ortodokse literatuurondersoekers het sover gegaan

om die liriese kategorie te beskou as 'n kategorie waarin alles wat nie tot die narratiewe of dramatiek behoort nie, 'n plek vind. Hierdie "negatief gedefinieerde restkategorie" word saamgevat onder die sambreelterm, *Liriek* wat ook status aan dié kategorie verleen (Genette, 1981:85,86).

Hierdie driedeling het die hele Duitse Romantiese literatuurteorie oorheers met gepaardgaande herinterpretasies. Friedrich Schlegel (1797) herontdek byvoorbeeld Plato se indeling: die liriese vorm noem hy subjektief, die dramatiese vorm objektief en die epiese vorm subjektief-objektief. Dié begrippe stem ooreen met Plato se indeling volgens digter, karakters of beide (Genette, 1981:87).

Nog 'n (wan)interpretasie berus op die diachroniese ontwikkeling van die liriek, epiek, en drama terwyl nóg Plato, nóg Aristoteles, 'n historiese ontwikkelingsverloop aandui vir hierdie genres. Waardeoordele oor hierdie vorme word ook nie uitgespreek nie. Friedrich Schlegel argumenteer egter dat die gemengde, die subjektief-objektiewe vorm waarin die digter en die karakter(s) kommunikeer ná die subjektiewe poësie en die objektiewe dramatiek ontwikkel het. Hierdie drie vorme is vir Friedrich Schlegel duidelik van mekaar te onderskei in teenstelling met die opvatting dat alle vorme uit een oervorm ontwikkel het (Genette, 1981:87-90).

Johann Wolfgang Goethe het in 'n oervorm geglo en beskou die ballade as die oer-eier (*Ur-Ei*) van alle genres, 'n ongedifferensieerde oervorm waaruit die latere genre spruit. Dit sluit die ou Griekse tragedies in waarin die drie genres vermeng was en wat na 'n tydsverloop weg van mekaar beweeg het (Genette, 1981:88).

Die Duitse skrywer, Hölderlin, skryf tussen September 1798 en Junie 1800 verskeie fragmente oor die genreprobleem. Die liriese gedig wat ideaal lyk en naïef van betekenis is, is 'n voortgesette metafoor vir 'n enkele gevoel. Die epiese gedig, wat naïef lyk, het 'n heroïese betekenis en is die metafoor van groot wilskrag. Die tragiese gedig, wat heroïes lyk, is ideaal van betekenis en die metafoor van intellektuele intuïsie (Genette, 1981:89). Hölderlin skep dus die indruk dat die volgorde van die drie genres veral gunstig is vir die drama hoewel die konteks van Hölderlin se werk eerder 'n voorkeur vir die liriek suggereer. In 'n ander fragment verwerp Hölderlin weer enige hiërargie en selfs enige opeenvolging van die genres (Genette, 1981:89).

Hierdie siening dat die drie genres onderling by mekaar aansluit, het tot 'n dialektiese skema gelei met 'n duidelike volgorde: epiek, liriek, dramatiek. Friedrich von Schelling draai die volgorde egter om soos Genette (1981:90) verduidelik: Die kuns begin met die liriese subjektiwiteit, verhef homself dan tot die epiese objektiwiteit en bereik dan 'n sintese of dramatiese identifikasie. Georg Hegel keer in sy *Aesthetiks* terug na die volgorde van August Wilhelm Schlegel: eers die epiese poësie, eerste uitdrukking van die naïewe bewussyn van 'n volk, dan daarna en teenoorstaande, die liriese poësie wanneer die individu hom afgeskei het van die nasie, en laaste die dramatiese poësie wat die twee voorafgaande genres verenig tot 'n nuwe geheel met objektiewe gebeure.

Hegel (*in* Dubrow, 1982:72-73) ondersoek ook die tipe gemeenskap wat 'n bepaalde genre voortbring. Epiek weerspieël “the child-like consciousness of a people [who feel] no separation between freedom and will”. Die karakters en hul uiterlike omstandighede is ewe belangrik in epiese werke. Die noodlot speel ook 'n groter rol in die epiek as in die drama, want in laasgenoemde bepaal die karakters self hulle lot. Liriek spruit voort uit 'n subjektiewe ingesteldheid terwyl dramatiek op individualistiese karakters dui. As argitek van die dialektiese beweging vind Hegel binne die verhouding van die drie genres 'n dialektiese patroon waarvolgens die tese van die liriek en die antitese van die epiek kulmineer in die sintese van die drama (Dubrow, 1982:72-73.)

Hoewel Victor Hugo (1802–1885) aansluit by die volgorde van Schelling, volg hy 'n antropologiese benadering in sy voorwoord tot sy drama, *Cromwell* (1827). Liriek is die uitdrukking van primitiewe tye waarin die mens ontwaak in 'n pasgebore wêreld. Epiek is die uitdrukking van die antieke tyd waarin alles tot stilstand kom en vas is en wat ook die Griekse tragedie insluit. Die drama behoort tot die moderne tyd waarin die Christendom die pas aangee en die mens die skeuring tussen siel en liggaam ervaar (Genette, 1981:90,91).

Hugo assosieer dus die geskiedenis tydperke met kenmerke van daardie tye. Hy lê ook verbande tussen die genre vorms en die lewensiklusse van individue: liriek korrespondeer met geboorte, epiek met aksie en drama met die dood (Dubrow, 1982:74).

Matthew Arnold herhaal in sy *Merope* (1853:Voorwoord) die beginsels van Aristoteles en net soos Aristoteles is hy begaan oor die struktuur van 'n werk. Aristoteles se werk is vir Arnold 'n

anker te midde van 'n wêreld vol chaos op sosiale en literêre gebied. Die mense in die klassieke tyd het volgens Arnold geweet wat hulle van kuns verwag, wat nie die geval in sy tyd was nie (Dubrow, 1982:79-81).

2.4 MODERNE INDELINGSBEGINSELS VIR DIE GENRES

2.4.1 Die twintigste eeu en daarna

Genette (1981:103) en Cilliers (1988:106) wys op dit wat Cilliers 'n "historiese waarheidsmoment" noem, as nog 'n rede waarom die driedelingsbeginsel tot in die twintigste eeu inslag gevind het. Die driedeling se onlosmaaklike deelwording van die literêre teorie is toe te skryf aan die Griekse poësie wat histories vanself in drie genres uiteen val en wat opeenvolgend ontwikkel het. Elke ontwikkelingsfase vind vervulling in die volgende fase totdat die drie fases 'n volledige sisteem vorm. Die Homeriese epos was die aanvang wat opgevolg is deur die liriese poësie wat weer in die vyfde eeu v.C. oorgegaan het in die drama. "Omdat die ontstaan en ontwikkeling van hierdie drie genres so aan die begin van ons Westerse letterkunde staan, dring dit sigself as argetipiese model op en dwing dit 'n mens as 't ware om die res van die antieke digkuns in die perspektief van hierdie genredriedeling te sien" (Cilliers, 1988:106).

Emil Staiger (1946) praat van die oorgang van die liriese bevangenheid (*Ergiffenheit*) na die epiese oorsig (*Überschau*) en dan na die dramatiese spanning (Genette, 1981:91).

Genette (1981:103) noem ook die "historiese werkelykheid" van die Oudheid as rede waarom die driedeling aan hierdie tydperk toegeskryf word asook twee periodes waartydens en twee gronde waarop die driedeling aan Plato en Aristoteles toegeskryf is. Aan die einde van die Klassisisme spruit die toeskrywing voort uit 'n nog lewendige respek vir die "orthodoxe leer" van die Klassieke tyd en aan 'n behoefte aan steun uit 'n toonaangewende en invloedryke oord. Die toeskrywing van die driedeling aan Aristoteles in die twintigste eeu beskryf Genette (1981:103) egter as 'n retrospektiewe illusie wat diep gewortel is in die Westerse literêre bewussyn: "De populêre visie is so stevig veranker dat het moeilijk is ons te denken dat ze niet altijd heeft bestaan."

Vervolgens word oorsigtelik gekyk na enkele moderne denkrigtings in die genreteorie en die eksponente daarvan. Nie al die genrebenaderings kan bespreek word nie en die klem val op teorieë wat ook tot die skrywer en die skryfpraktyk spreek. Uitgebreide kritiek op die teorieë onder bespreking is ook nie die doel nie. Daar word net gepoog om 'n algemene beeld te skep van die wydlopende genreteorie. Die tydsindeling is net by benadering om die magdom inligting te orden.

2.4.2 Moderne denkrigtings

Hernadi (1972:10–113) onderskei ekspressiewe, strukturele, mimetiese en pragmatiese konsepte waarvolgens teoretici genres benader. Die ekspressiewe konsepte oor die skrywer se verhouding tot sy werk, die strukturele konsepte oor die wyse van aanbieding (kommunikasiesituasie) en die mimetiese konsepte oor die uitbeelding van 'n wêreld is veral belangrik vir die Skryfkunsteorie.

2.4.2.1 Ekspressiewe konsepte

Teoretici wat ingestel is op ekspressiewe konsepte benader literêre werke as produkte van selfekspresie en beklemtoon die verhouding tussen die skrywer en dit wat hy skryf. Hulle beskryf ooreenkomste tussen die werk van verskillende skrywers wat dan in verband gebring word met ooreenkomste tussen die denke van hierdie skrywers (Hernadi, 1972:10).

2.4.2.1.1 Benedetto Croce

Croce se bedenkings oor die genrefenomeen het die denke van heelwat twintigste-eeuse literatuurondersoekers beïnvloed (Dubrow, 1982:83). Hernadi (1972:11) verwys na Croce se afkeer aan genre-indeling wat blyk uit sy *Estetica* (1976) waarin hy uitwei oor die kreatiewe proses: "... art is perfectly defined when simply defined as *intuition*" (Croce, 1976:33).

Croce verwerp die genrekategorieë wat in die literêre kritiek onderskei word omdat dit die leser se intuïtiewe reaksie na 'n logiese reaksie verplaas (Hernadi, 1972:10). Croce sien genreklassifisering as 'n ontkenning van presies die aard van genres omdat elke ware werk die generiese reëls verbreek. Daarom is die formele indelings onvanpas en ook 'n aantasting van die teoretikus se begrip asook van die aard van die werk wat hy bestudeer (Dubrow, 1982:84).

2.4.2.1.2 Ernest Bovet

Bovet het besef dat Croce se verwerping van genres waarskynlik 'n deels welkome reaksie op die vorige tydperk se byna oordrewe positiewe gesindheid jeens genre-indeling was. In *Lyrisme, épopée, drame* van 1911 redeneer Bovet dat beide die positiviste en Croce se siening deels geregtig is: eersgenoemde ontleed die ooreenkomste tussen geïsoleerde elemente in verskillende werke terwyl Croce in die uniekheid van elke kunswerk glo (Hernadi, 1972:12).

Bovet bring die generiese kategorieë in verband met drie maniere waarop die lewe en die heelal benader word waarvolgens die liriek tussen die uiterste pole van geloof en wanhoop ontstaan; die epiek verband hou met aksie en passie; en die dramatiek tekenend is van 'n krisis wat na kalmte neig. Hierdie drie soorte verteenwoordig die denkie en visie van die jeug (liriek), volwassenheid (epiek) en bejaardheid (drama). Bovet sluit met hierdie uitgangspunt aan by Hugo se assosiasie van die genres met die lewensiklus van die individu: liriek korrespondeer met geboorte, epiek met aksie en drama met die dood. Vir elke fase is daar ook skrywers en hul tekste as prototipe: die Ou Testament verteenwoordig geboorte, die werk van Homeros dui op die epiek en dié van Shakespeare verteenwoordig die drama (Hernadi, 1972:12–13).

2.4.2.1.3 Pierre Kohler

Pierre Kohler en Paul van Tieghem word deur Hernadi van die ander ekspressiewe aanhangers onderskei omdat hulle insien dat literêre genres riglyne vir die skrywer kan wees as “helpful guides to writers as conventional frames”. Kohler se *Contribution à une philosophie des genres* verskyn in 1938 waarin hy die artistieke skepping volgens Hernadi (1972:21) sien as 'n ordeningsproses “that starts with selection and leads to construction” – 'n stelling wat myns insiens dui op die skeppingsproses van seleksie, opbou en ordening.

2.4.2.1.4 Paul van Tieghem

In sy *La Question des genres littéraires* (1938) beskou Van Tieghem genres as estetiese uitdrukkings van die mens se sentimentele, intellektuele, religieuse en sosiale behoeftes en belange (Hernadi, 1972:22). Met die klem op ekspressie sien Van Tieghem elke genre as 'n vorm (“mold”)

wat aanvanklik tot stand kom deur uitvinding (“invention”) wat daarna aangepas en vervolmaak (“perfected”) word deur ondervinding om ’n definitiewe doel te dien wat Hernadi (1972:22) soos volg stel: “Once a genre becomes part of a literary tradition, one associates with it certain subject matters as well as certain patterns of thought and sentiment.”

2.4.2.1.5 Emil Staiger

In 1946 verskyn *Grundbegriffeder Poetik* van Emil Staiger waarin hy terugkeer na Goethe se siening van genres as *Naturformen* en ook op die Duitse filosoof, Martin Heidegger (1889–1976), se eksistensiefilosofie steun (Beekman *et al.*, 1976:2). Staiger bespreek die liriese, epiese en dramatiese style as basiese konsepte (*Grundbegriffe der Poetik*) en nie die liriese, epiese en dramatiese genres nie (Hernadi, 1972:23). Staiger tref ’n onderskeid tussen die “begrippenreeks liriek/epiek/dramatiek” en die “begrippenreeks lirie/epies/dramaties”. Die eerste drie terme noem Staiger in Beekman *et al.* se vertaling “verzamelbegrippen” wat klasse vorm waarin alle letterkundige werke ingedeel kan word. Die tweede reeks begrippe heet “grondbegrippen” wat stylkwaliteite is waaraan werke gekenmerk word en wat nie gebonde is aan die bekende driedeling nie. ’n Werk hoef byvoorbeeld nie net liriese eienskappe te hê nie, maar kan eienskappe van al drie genres bevat (Beekman, *et al.*, 1976:1,2).

Hernadi (1972:23) skryf Staiger se erkenning en beskrywing van ’n teks se styl toe aan sy sienswyse dat ’n skrywer se ingesteldheid teenoor die wêreld ’n onmiskenbare stempel op sy werke laat. Daarom onderskei Staiger die byvoeglike naamwoorde, liriese, epiese en dramatiese van die selfstandige naamwoorde, liriek, epiek en dramatiek aangesien eersgenoemde eienskappe van ’n werk voortvloei uit die skrywer se lewenshouding.

Die konsepte *liries* en *liriek* is nie identies vir Staiger nie, want verskillende soorte liriese poësie is liries in verskillende grade. Verder kan die ideale betekenis (“ideal significance”) van die drie style buite die literêre ervaring verkry word wat nie vir die drie genres geld nie. ’n Mooi natuurtoneel kan liriese gedagtes ontlok, militêre troepe kan met die epiese geassosieer word en ’n woordewisseling met die dramatiese (Hernadi, 1972:24).

Staiger het baie aandag aan die liriese styl gegee wat volgens hom voortvloei uit die geïnspireerde digter mits daar konformiteit bestaan tussen dit wat bestaan (*das Seiende*) en die digter. Daar is

dus geen afstand tussen die subjek en die objek nie. Saam met die liriese gooi Staiger ook die epiese en dramatiese oor 'n antropologiese boeg en beskou die drie style as literêre manifestasies van die basiese menslike houdings (Hernadi, 1972:25,32).

Van die kritiek teen Staiger is dat sy werk grootliks berus op die idees van filosowe; sy belangrikste konsepte oor die liriek is stewig geanker in die tradisionele Duitse literêre kritiek; hy ignoreer die kritiek van nie-Duitse teoretici en ook die moderne teorieë van die narratiewe literatuur (Hernadi, 1972:32).

Tog het Staiger se opvattinge wyd aandag getrek en veral die Duitse geleerdes het sy werk verwelkom as die mees koherente herlewing van die filosofiese ambisies van die Romantiese genrekritiek ná Croce. In die jare daarna het die Duitse kritici ongeduldig begin raak met die tradisionele driedeling van die genres, maak nie saak in watter kategorieë nie. Teoretici het aangedring op nuwe buigsamer perspektiewe wat ruimte laat vir meer soorte tekste. Hernadi (1972:29-35) sonder die studies van Herbert Seidler en Wolfgang Victor Ruttkowski uit omdat hulle daadwerklike voorstelle bevat vir 'n nuwe genre-indeling. Seidler voeg byvoorbeeld *Didaktik* as kategorie by sy driedeling in sy *Die Dichtung* van 1960, terwyl die werk van Ruttkowski meer oorspronklik was.

2.4.2.1.6 Wolfgang Victor Ruttkowski

Wolfgang Ruttkowski se *Die literarischen Gattungen* verskyn in 1968 waarin hy as reaksie op die driedeling 'n vierde perspektief, die artistieke inbring. Saam met die gebruikelike liriese, epiese en dramatiese benaderings noem Ruttkowski die kunswerke wat gerig is op die geïmpliseerde ontvanger van die boodskap. Ruttkowski onderskei twee soorte "I-Thou"-verhoudings: verbale kommunikasie tussen die dramatiese karakters, en die skrywer se direkte appèl wat hy tot die gehoor, luisteraars of lesers rig. 'n Artistieke houding is ter sprake in laasgenoemde soort verhouding wat kenmerkend is van byvoorbeeld essays, preke, aforismes en kabaretliedere asook ander didaktiese en polemiekggenres. Ruttkowski meen dat daar geen literêre werk is wat nie tekens ver-raai dat die skrywer 'n potensiële gehoor of leser in gedagte gehad het nie (Hernadi, 1972:34-36).

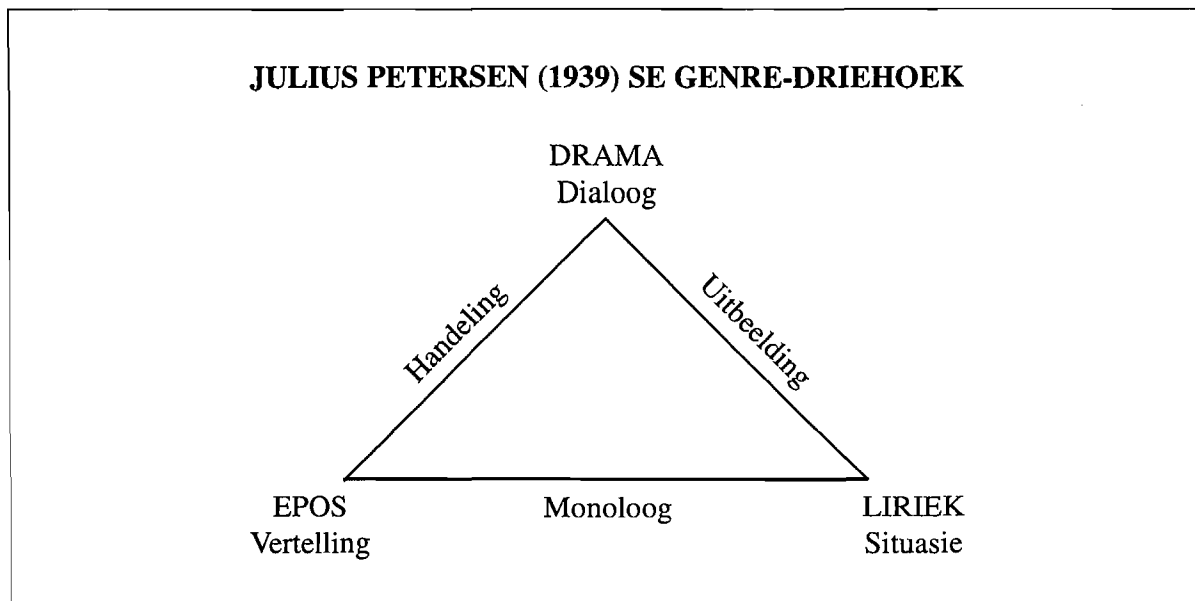
Ruttkowski se artistieke houding is veral teenwoordig in die dramatiese, want hy wys op 'n geleidelike toename in kompleksiteit van die liriek af, deur die epiek en die dramatiek na die artistieke houding (Hernadi, 1972:36-37).

2.4.2.2 Strukturele konsepte

Die begrip *struktuur* word in talle verbande gebruik en daarom baken Hernadi (1972:54) die strukturele benadering af as 'n ondersoek na genrestruktuur soos wat daardeur gefokus word op “similarities between the ways in which the language of different literary works evokes the esthetic appearance of a world”. Hierdie wêreld kan geskep word deur die taal in monoloog-, dialoog- en as 'n gemengde vorm te gebruik – wat dan ook strukturele aspekte verteenwoordig en ook aansluit by die funksionering van die verteller en die skeppingselemente in die skryfpraktyk.

2.4.2.2.1 Julius Petersen

In *Die Wissenschaft von der Dichtung* (1939) beskou Julius Petersen die begrip *Epos* as die prototipe van alle narratiewe literatuur waarmee hy by Goethe in sy *Naturformen der Dichtung* aansluit. Volgens Hernadi (1972:57) dui Petersen die literêre kategorieë aan as: *Epos*, die “monological report of an action”; *Lyrrik*, die “monological representation (*Darstellung*) of a condition”; *Drama*, die “dialogical representation of an action”. In hulle mees tipiese vorm word epiek dus gekenmerk deur vertelling (*Bericht*), dramatiek deur dialoog en liriek deur 'n situasie of toestand (*Zustand*). Sien ook Genette (1981:97) wat *Darstellung* met *uitbeelding* vertaal en aandui hoe Petersen sy indeling deur middel van 'n driehoek illustreer:



Illustrasie no. 1 (In Genette, 1981:97)

Elke hoofgenre met sy eienskappe verskyn in 'n hoek. Die drie sykante dui een gemeenskaplike eienskap aan van die twee genres wat met die lyn verbind word. By die liriek en dramatiek is die gesamentlike eienskap uitbeelding waarvolgens gedagtes en gevoelens regstreeks deur die digter of karakters uitgedruk word. Liriek en epos het die monoloogvorm in gemeen en die epos en dramatiek handelinge.

Hoewel nie perfek nie, vorm die driehoek 'n beginpunt vir 'n ingewikkelde genresistiem meen Genette (1981:98). Die sykante van die driehoek laat byvoorbeeld ruimte vir meng- en tussen-vorme soos die liriese drama, die idille en die dialoogroman (Hernadi, 1972:57; Genette, 1981:98).

In aansluiting by Petersen se genredriehoek en –wiel gee Fowler (1982:239-247) verskeie “maps of genres” weer wat van die vroegste tye af ontstaan het as skematiese voorstellings van die genres en die gepaargaande dikwels verwarrende taksonomie. Een van die oudste “kaarte” is afkomstig van John of Garland en heet die “Wheel of Virgil” (*rota Vergiliana*).

2.4.2.2.1.1 Franz Stanzel

Stanzel beskou 'n roman as 'n betekenisvolle geheel wat buite die historiese of empiriese werklikheid staan (Beekman, 1976:7). In sy studie oor narratiewe strukture, *Typische Erzählsituationen*

im Roman (1955), onderskei Stanzel drie soorte romans. Hy tipeer die romans op grond van die afstand tussen die verteller en die gebeure wat deur hom vertel word omdat 'n verandering in hierdie afstand die betekenis wesenlik kan beïnvloed (Hernadi, 1972:69).

Na aanleiding van die vertellersperspektief in *Tom Jones* van Henry Fielding, *Moby Dick* van Herman Melville en *The ambassadors* van Henry James onderskei Stanzel die werke in dieselfde volgorde as 'n *auktorialer Roman*, *Ich-Roman* en *personaler Roman*. Die ouktoriale verteller in die ouktoriale roman is alomteenwoordig en in die eerstepersoonsroman is die verteller deel van die fiktiewe wêreld. Die verteller kan ook uit die perspektief van die karakters vertel in die personale roman (Hernadi, 1972:69).

Beekman *et al.* (1976:7) noem dat Stanzel die begrip *tipe* beskou as 'n a-historiese konstante wat onderskei moet word van historiese kategorieë soos byvoorbeeld die ridderroman.

Stanzel se werkswyse is 'n sirkelredenasië waarvolgens hy eers die wese van die genre in 'n definisie omvat. Hy ontwerp 'n tipologie sodat laasgenoemde die wese van die genre blootlê asook die moontlikhede wat nog nie gestalte gekry het nie (Hernadi, 1972:71,72; Beekman *et al.*, 1976:7).

2.4.2.2.1.2 René Wellek en Austin Warren

Saam met Frye (1957:246) is Wellek en Warren (1978:227-228,233) voorbeelde van moderne teoretici wat die driedeling terugvoer na Aristoteles. Wellek en Warren onderskei twee kategorieë: 'n fundamentele kategorie met digkuns, verbeeldingsliteratuur en drama; en 'n historiese kategorie vir die treur- en blyspel waarvoor die term *genre* gebruik word. Die fundamentele, niehistoriese kategorie stem ooreen met Aristoteles se driedeling liriek, epiek en dramatiek en sy wyse van aanbieding wat taal in monoloog-, dialoog- of in 'n gemengde vorm impliseer (Beekman *et al.*, 1976:10).

2.4.2.3 Mimetiese konsepte

Waar die ekspressiewe konsepte die verhouding van die skrywer tot sy teks behels en die strukturele konsepte die wyse van aanbieding of kommunikasiesituasie, fokus die mimetiese konsepte

op ooreenkomste tussen die wêrelde wat deur verskillende literêre wêrelde opgeroep word. (Hernadi, 1972:83). Min teoretici beskou die wêreld van 'n werk as slegs 'n nabootsing van iets buite die teks – 'n siening wat te danke is aan Aristoteles se begrip *mimesis* wat volgens Bal (1981:12) op uitbeelding dui en nie op nabootsing nie.

Georg Hegel se beskouing dat kuns die waarheid ontbloot, bring hom by verskeie wyses waarop verskillende literêre genres verskillende aspekte van die waarheid ontvou: epiese poësie is objektiewe openbarings van die mens se uiterlike wêreld; liriese poësie is subjektiewe ontboesemings van die innerlike wêreld van 'n individu; en drama is die sintese van die epiese en liriese beginsels waarvolgens die dramaturg sy karakters se subjektiewe wêreld objektiveer in dramatiese dialoog en handeling (Hernadi, 1972:83,84).

2.4.2.3.1 Th. A. Meyer

Th. A. Meyer skryf die begrippe *objektief* en *subjektief* toe aan “literary imagery” volgens Hernadi (1972:84). Meyer beskou taal as die “marvelous abbreviation of reality” en in die lig hiervan skep die epiese digter net die skyn van objektiwiteit deur middel van uitgebreide beskrywings. Die narratiewe vertelprose en die toewyding van die skrywer aan sy verhaal skep die indruk dat die skrywer objektief is. Eers wanneer epiek vergelyk word met die nog meer ontwykende, fragmentariese aard van “lyric and dramatic imagery” word dit duidelik dat die epiek 'n objektiewe uitbeelding van die werklikheid is (Hernadi, 1972:84).

2.4.2.3.2 Käte Friedemann

In Käte Friedemann se *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) kyk sy uit 'n ander hoek na epiese objektiwiteit. Die romanskrywers Gustave Flaubert en Friedrich Spielhagen het die romantiese ideaal van epiese objektiwiteit gekoppel aan 'n (toe in aanvraag) onpersoonlike narratiewe styl. Op grond hiervan verdedig Friedemann die teenwoordigheid van die verteller in 'n romanwêreld. Juis die skrywer se openlike hantering van die plot en sy karakters as fiktief, is vir hom 'n bewys van 'n werklik superieure ingesteldheid van intellektuele objektiwiteit teenoor net 'n dramatiese illusie. Friedemann se mimetiese siening van die verteller in narratiewe tekste is dat hy onder andere die dubbele natuur moet openbaar van alles wat is en wat gebeur (*Doppel-*

natur alles Geschehens). Deur entiteite wat oënskynlik selfstandig is in konteks met sy vertellings te bring, skep die verteller die indruk dat hulle deel van 'n geheel is (Hernadi, 1972:84,85).

2.4.2.3.3 André Jolles

In André Jolles se bekende *Einfache Formen* (1930) breek hy heeltemal weg van die tradisionele driedeling en beskryf nege eenvoudige vorme as morfologiese argetipes van literêre werke, naamlik die “legend, saga, myth, riddle, adage, test case, anecdote, fairy tale” en “the laughable”. Vir Jolles vloei hierdie argetipes voort uit 'n spesifieke intellektuele oriëntasie (*Geistesbeschäftigung*) wat aspekte van die lewe kies en orden volgens die patroon van die georiënteerdheid. Deur lewensprosesse te verander in verbale gebare (*Sprachgebären*) betree die nege vorme die mondelingse literatuur as gerealiseerde eenvoudige vorme. Hoe meer gekompliseerd 'n geskrewe literêre teks is, hoe verder verwyderd is dit van die eenvoudige vorme. Maar die teks berus nog steeds op een van die nege intellektuele oriëntasies en skep 'n wêreld deur middel van verbale gebare wat kenmerkend is van 'n spesifieke vorm (Hernadi, 1972:91).

2.4.2.4 Pragmatiese konsepte

Aanhangers van die pragmatiese benadering fokus op ooreenkomste tussen literêre werke en die uitwerking wat die tekste op die leser het. Eksponente van die pragmatiese metode is onder andere Th. A. Meyer, Norman Pearson en Käte Hamburger (Hernadi, 1972:37-53).

Omdat hierdie studie nie gerig is op die lesersrol nie, word die pragmatiese konsepte nie bespreek nie.

2.4.2.5 Latere teoretici van die twintigste eeu

2.4.2.5.1 Northrop Frye

Frye se teoretiese werke toon 'n sterk teoretiese verwantskap met Aristoteles se beskouings hoewel hy by verskeie ander denkrigtings betrokke was. Al hierdie invloede dra daartoe by dat Frye se genreteorie die mees kontroversiële van die twintigste eeu is soos uiteengesit in sy *Anatomy of criticism* van 1957 (Dubrow, 1982:98).

Frye sien 'n gedig as 'n nabootsing van natuur (*imitation of nature*). In die lig hiervan is literatuur 'n volgorde van woorde wat die "order of nature as a whole" naboots. Saam met "nature" bied die menslike lewe 'n kunsomgewing (*environment of art*) wat die teelaarde van verskeie potensiële literêre vorms is (Frye, 1957:96,122; Hernadi, 1972:131).

Frye noem sy verskeie ineengeskakelde kategoriserings van literatuur modusse (*modes*), 'n klassifikasie waaruit sy konsep van die voorwerp van nabootsing spruit. Die held se optrede kan geklassifiseer word in een van vyf modusse. As hy verhewe (superieur) bo ander asook sy omgewing is, is die held 'n hemelse wese en die storie 'n mite. As hy graadgewys verhewe is bo ander asook sy omgewing, is hy 'n romantiese held, maar steeds 'n menslike wese. Hy beweeg in 'n wêreld waar onnatuurlike dinge vir hom natuurlik is soos sy buitengewone krag, diere wat praat, hekse, ens. Die storie is dan verwant aan 'n legende en dié se afgeleide vorme. As hy verhewe is bo ander, maar nie bo sy natuurlike omgewing nie, is die held 'n leier met outoriteit en mag. Sy daed is egter onderworpe aan sosiale kritiek en hy is 'n held in 'n hoë mimetiese modus (*high mimetic mode*) soos in tragedies en die epiek. As die held nie verhewe bo ander en die omgewing is nie, is hy een van ons in gemeenskaplike menslikheid en in 'n lae mimetiese modus (*low mimetic mode*) soos by die komedie en realistiese fiksie. As die held se mag en intelligensie ondergeskik is aan ons s'n en daar kan neergesien word op sy frustrasie en absurditeite, is die modus ironies. Dit geld ook as die leser voel hy is in dieselfde bootjie as die held (Frye, 1957:33,34; Dubrow, 1982:99,100). Fowler (1982:243) spreek hom egter uit teen hierdie skema met sy vaste, problematiese kategorieë.

Frye herdefinieer Aristoteles se wyse van nabootsing wat nog 'n kategorie skep, naamlik *genre*. Die term *genre* is vir Frye intrinsiek aan die betrokke werke. 'n Drama wat gedruk is en nie opgevoer word nie, behoort steeds aan dieselfde genre. Frye pas sy genrekonsepte toe op die driedeling en redeneer dat die epos steeds die konvensie van voordrag behou selfs al word dit nie voorgedra nie terwyl fiksie in teenstelling hiermee die gedrukte genre bly (Dubrow, 1982:100,101).

Die epos en fiksie staan vir Frye (1957:250-281) sentraal met aan weerskante die dramatiek en die liriek. Hy onderskei by elke genre ook 'n sekere ritme wat die genre kenmerk:

- Epos: "the rhythm of recurrence"
- Prosa: "the rhythm of continuity"

- Dramatiek: “the rhythm of *decorum*”
- Liriek: “the rhythm of association”

(Frye, 1957:250-281).

Hernadi (1972:131) beskou Frye se studie as ’n ambisieuse genreteorie, maar Frye gebruik die term *genre* in ten minste twee verskillende verbande: soms verwys genre na spesifieke konvensies van die struktuur van die plot en ander kere na algemene eienskappe van verbale struktuur.

Fowler (1982:241) noem dat baie moderne genresisteme hulle vertrekpunt het vanuit Frye se studie omdat Frye terugkeer na vroeëre tradisies.

2.4.2.5.2 Tzvetan Todorov

In 1970 verskyn Tzvetan Todorov se *Introduction à la littérature fantastique*, waarvan die subtitel, *A structural approach to genre*, sy ingesteldheid teenoor genreteorie verrai. Todorov meen dat Frye ’n fout begaan deur literêre vorme te skematiseer op grond van ongelykvormige nieliterêre aspekte soos die morele waarde van die held of die aard van sy omgewing. Todorov wonder of uitspraak oor een genre moontlik is sonder kennis van al die tekste in daardie genre. As al die nuwe tekste in daardie genre voortdurend bykomend bestudeer moet word met hulle afwykings van af die vorige tekste, sal ’n slotsom nooit bereik kan word nie. Todorov staan ’n deduktiewe werkswyse voor waarvolgens ’n hipotese aan die hand van net ’n paar tekste opgestel word waaraan ander tekste getoets kan word. Met hierdie sienswyse beklemtoon Todorov soos baie ander moderne teoretici die veranderlike aard van genres (Beekman *et al.*, 1976:24). Elke ernstige werk – teenoor ’n populêre werk – “is in some sense in rebellion against previously established generic norms” (Dubrow, 1982:94). Hieruit word afgelei dat net die populêre literatuur vanweë die tekste se patroonmatigheid uit genres bestaan soos die speur- en liefdesroman. Die begrip *genre* is dus nie van toepassing op suiwer letterkundige werk nie (Beekman *et al.*, 1976:24).

Die inhoud van die begrip *genre* berus vir Todorov op die hoek waaruit genres beskou word. Die terme *genre* en *soort* se veranderlikheid hang af van ’n bepaalde toepassing en elke nuwe letterkundige werk verander die soort (Beekman *et al.*, 1976:25).

Todorov onderskei tussen historiese genres wat die resultaat is van waargenome letterkundige feite en teoretiese genres wat afgelei word van 'n letterkundeteorie. As 'n teoretiese genre een strukturele kenmerk besit, noem Todorov dit 'n elementêre genre; en 'n saamgestelde genre as die teks 'n samehangende hoeveelheid strukturele kenmerke het. Die historiese genres vorm 'n onderversameling van die versameling saamgestelde teoretiese genres. Die teoretiese genres moet aan tekste getoets word en as daar net een werk is wat nie ooreenstem met die afleidings uit die genreteorie nie, is die teorie op 'n verkeerde spoor. Die historiese genres moet verantwoord word aan 'n samehangende teorie. Volgens Beekman *et al.* (1976:25) meen Todorov: "Een genre bestaat niet in de werkelijkheid, maar is een abstraktie, afgeleid uit werken. Het genre zit niet in het werk maar het werk is een manifestatie van het genre." Dié siening beteken egter nie dat 'n werk sy genre getrou moet beliggaam nie en 'n werk kan ook die manifestasie wees van meer as een genre (Beekman *et al.*, 1976:25).

Bal (1981:25–31) wys op onder andere Klaus Hempfer se werk wat sy as kwaliteit beskou en ook as verteenwoordigend van die moderne visie op genre:

2.4.2.5.3 Klaus Hempfer

Van der Merwe en Viljoen (1998:71,72) dui die vlakke aan waarop die genre uit 'n moderne oogpunt funksioneer: Literêre tekste as deel van die versameling van alle tekste lê op die eerste vlak. Die tekste word op die tweede vlak verdeel in die liriek, epiek en dramatiek. Hierdie drie genres het elk 'n onderafdeling van genres op 'n derde vlak: Die liriek – liriese, dramatiese en epiese poësie. Die epiek – epos en ander verhalende tekste. Die dramatiek – tragedie, komedie en tragikomedie. Op 'n vierde vlak word die poësie weer verdeel in soorte soos die sonnet, kwatryn en ballade. Verhalende tekste word verdeel in byvoorbeeld die roman, kortverhaal en novelle wat weer onverdeel kan word in byvoorbeeld die liefdesroman, pikareske roman en speurverhaal. Die tragedie en komedie word verdeel in genres soos die klassieke tragedie en moderne komedie.

Verwarring ontstaan egter omdat die term *genre* vir al die soorte op die verskillende vlakke gebruik word: "... it is used simultaneously for the most basic modes... lyric, narrative, dramatic: for the broadest categories of composition..., prose fiction, and for more specialized sub-categories... sonnet, picaresque novel, novella..." (Baldick, 2004:105).

Verskillende kriteria word ook gebruik om die verskillende soorte te onderskei. Die soorte romans word gewoonlik volgens inhoud verdeel, maar tekseienskappe is die onderskeidingskriteria by byvoorbeeld die drama en vertelling (Van der Merwe en Viljoen, 1998:72). Om hierdie probleme te oorbrug, stel Hempfer (1973:27) 'n hiërargiese genresistiem voor. Die indeling liriek, epiek en dramatiek wat ook bekend staan as *hoofgenres* het deur die hele genregeskiedenis taamlik konstant gebly (Van der Merwe en Viljoen, 1998:72). Hempfer noem hierdie kommunikasiesituasies *Schreibweise* (*skryfwyses*). Die histories konkrete verwerklikings van die *skryfwyses* noem Hempfer *Gattung* (*genres*) soos die roman, epos en novelle wat histories bepaalde vorme is. Die subsoorte soos die pikareske roman, plaas- en liefdesroman word *Untergattung* (*subgenres*) genoem en die realisering van 'n sekere skryfwyse val onder Hempfer se *Typ* (*tipe*) soos die ek-roman en ek-vertelling (Hempfer, 1973:27; Van der Merwe en Viljoen, 1998:72). Hierdie tipes is volgens Bal (1981:25) ook konstant, maar minder wetmatig.

Hempfer begin by die mees omvattende tekste wat hy *skryfwyses* noem en wat gegrond is op die taalsituasie, byvoorbeeld narratief en dramaties, af tot by die tipes wat spesifikasies van die *skryfwyses* is. Binne die narratiewe skryfwyse is daar byvoorbeeld die eerstepersoonsvertelling of die ouktooriale vertelling. Dan volg die genres as histories konkrete vorme soos die roman, novelle en epos. Die subgenres is dan weer nadere spesifikasies binne die genres soos die pikareske roman binne die roman (Genette, 1981:112,113). Bal (1981:25) noem dat die kommunikasiesituasie die mees algemene onderskeidingskriterium vir Hempfer is.

As kritiek sê Bal (1981:25,26) dat Hempfer se begrip *vlak* of *niveau* nie 'n presiese betekenis het nie en min of meer neerkom op invalshoek of gesigspunt. Dis ook nie duidelik hoekom daar 'n transformasionele verband is tussen die konstante en die historiese vorme nie. Die plek van die satire met betrekking tot die kommunikasiesituasie en die ander skryfwyses is ook nie duidelik nie. Genette (1981:113) noem hierby die roman wat by die narratiewe skryfwyse ingedeel word, maar ook as spesifikasie van die narratiewe wyse aangegee word, byvoorbeeld liefdesroman. Tog bly Hempfer se sistematiese hiërargie en terme van die bruikbaarste van die bestaande genre-teorieë en verteenwoordigend van die moderne siening van genretipologie (Bal, 1981:25; Genette, 1981:112). Om hierdie rede word die novellebegrip in hierdie studie gekoppel aan Hempfer se genre-indeling waarvolgens die novelle 'n genre is en nie 'n subgenre nie. Hempfer beweeg weg van die linguïstiesgerigte tekswetenskap en daarom gebruik hy die term *genre* en nie *tekstipe* nie.

Sy genrehiërargie bestaan dus uit skryfwyses, genres, subgenres en tipes (Bal, 1981:25). Die novelle is dus 'n konkrete verwerking van die epiese skryfwyse.

In aansluiting by Cilliers (1988:96) word die term *genre* ook deurgaans in hierdie proefskrif gebruik om 'n literêre vorm oor die algemeen aan te dui, behalwe as 'n outeur 'n ander term gebruik het.

2.4.3 Indelingskriteria van Aristoteles wat steeds neerslag vind in die moderne literêre teorie

Genette (1981:103) gebruik Frye se hernieude belangstelling in die modale interpretasie as voorbeeld van hoe sterk die illusie van die driedeling is. In teenstelling met die gewaande Aristoteliese driedeling wys Cilliers (1988:106,107) op die volgende indelingsbeginsels wat werklik afkomstig is van Aristoteles en wat vandag nog gebruik word:

2.4.3.1 Kommunikasiesituasie

Aristoteles se wyse van aanbieding staan vandag bekend as die kommunikasiesituasie. Hierdeur word aangetoon of dit 'n monologiese teks is soos poësie waarin net een verteller, die outeur, optree. In 'n dramateks tree verskeie sprekers op deur middel van dialoog. Die dialoog in narratiewe tekste (epiek) kan afkomstig wees van 'n verteller en sprekers met laasgenoemde se woorde ingebed in die relaas van die spreker. 'n Monologiese, dialogiese en ingebedde kommunikasiesituasie word dus onderskei.

2.4.3.2 Tematiek

Aristoteles se tweede kriterium het betrekking op die uitgebeelde voorwerp of objek. In die eietydse letterkunde word dit as tema aangedui. 'n Speurroman, reisverhaal en plaasroman het byvoorbeeld 'n spesifieke tema. Omdat daar te veel temas is, dieselfde tema in verskillende genres kan voorkom en die temas ook aan tyd en plek gebonde is, sê Bal (1981:23) dat die tematiese indelingskriterium nie baie bevredigend is vanuit 'n literêre oogpunt nie.

2.4.3.3 Styl

Die medium van nabootsing is Aristoteles se derde onderskeidingskriterium wat taal impliseer en dus die literatuur van die ander uitbeeldende kunsvorme onderskei. Hierdie maatstaf is verder verfyn om poësie en prosa van mekaar te onderskei en was doeltreffend solank poësie se versmaat en rym gedefinieer is. Die eietydse poësie bevat egter grootliks vrye verse, rym word meestal nie gebruik nie en die versmaat hang af van baie interne variasies. Daarby word verhale nie meer in versvorm geskryf nie.

2.4.3.4 Effek

Hierdie kriterium kom nie in die Poëtika voor nie, maar Cilliers (1988:107) meld dat effek as beginsel in wese aan Aristoteles toegeskryf kan word omdat dit deel uitmaak van die definisie van tragedie en die begrip *katharsis*. Die effek-kriterium kry gestalte in die emosies van vrees en medelye wat deur die tragedie wakker gemaak word. *Katharsis* dui op 'n suiwering van hierdie emosies.

Die begrippe *doel* en *effek* kom ook in die moderne literatuurteorie voor. Die Chicago Critics het byvoorbeeld die kriterium van effek gebruik as een van die belangrikste faktore in hulle genre-indeling (Du Plooy, 1986:41-49).

Hierdie indeling kan ook problematies wees: een effek kan nie altyd aan een genre gekoppel word nie; die meeste tekste het meer as een effek en die bedoeling van die skrywer kan ook verkeerd geïnterpreteer word volgens Van Luxemburg *et al.* (1983:125).

2.4.3.5 Tydsvlak

Plato maak melding van die kombinasie van tyd en literêre vorms in *Die Staat*. Verskeie pogings is aangewend om die indeling in epos, drama en liriek in verband te bring met die driedeling in werkwoordtye: verlede tyd, teenwoordige tyd en toekomstige tyd. Humboldt het al in 1799 die epos aan die verlede tyd gekoppel en die drama aan die teenwoordige tyd. Daarna het Jakobson in 1935 die epos in verband gebring met die verlede tyd en die liriek aan die teenwoordige tyd gekoppel. Vir Emil Staiger (1946) het die epos en die teenwoordige, die drama en die toekomstige tyd, die liriek en die verlede tyd saamgeval (Cilliers, 1988:107).

2.5 TERMINOLOGIE EN AARD VAN GENRE

2.5.1 Terminologie

Beekman *et al.* (1976:Inleiding) wys soos baie van die ander bronne op die geweldige terminologiese verwarring wat deel vorm van die verskillende genrestudies en –teorieë. Die begrip *genre* staan onder andere ook bekend as:

Nederlands en Afrikaans:

- tekstipe Bal, 1981:7; Hambidge, 1992:149;
Van Luxemburg *et al.*, 1983:153
- soorte Bal, 1981:12
- prototipies gestruktureerde kategorieën De Geest, 1989:15

Engels:

- classes of texts Todorov, 1990:16
- a type or species of literature Abrams, 1988:72
- genres as conventional frames Hernadi, 1972:21
- kinds, modes, families Fowler, 1982:37

Duits:

- historische Familien, Gruppen von Texten Hempfer, 1973:110

2.5.2 Aard van genre

Cilliers (1988:96) beskou 'n genre as die kategorisering van literêre objekte op grond van tradisionele oorweging en omdat die objekte sekere gemeenskaplike eienskappe het. Teenoor aspekte wat as 'n gegewe binne genredefinisië voorkom, is dit belangrik om die veranderende aard van genres in gedagte te hou omdat hierdie eienskap die Skryfkunsteorie ten nouste raak. Graadverskille in die prominensie van die vier vertelkategorieë of skeppingselemente gebeure, karakter, tyd en ruimte word byvoorbeeld in 5.8 en 6.3 bespreek.

2.6 DIE FUNKSIE VAN GENRE-INDELING VIR DIE SKRYFKUNS

Skrywers en teoretici opper argumente vir en teen genre-ordening. Victor Hugo het hom in 1826 in die voorwoord van *Odes et Ballades* eers uitgespreek teen die nu-Klassisistiese preokkupasie

met genre. Nog voor Hugo het William Wordsworth (1770-1850) sy wantroue oor sodanige belangstelling laat blyk in die voorwoord van *Lyrical Ballads* (1798). Wordsworth se mede-outeur van *Lyrical Ballads*, Samuel Taylor Coleridge, maak die genre aan die een kant as 'n verskynsel af, maar gee ook toe dat dié begrip bruikbare funksies kan hê. Coleridge waarsku ook teen 'n valse assosiasie met misplaasde name vir kategorieë van genres (Dubrow, 1982:75-77).

Fowler (1982:Voorwoord) noem dat dit as vanselfsprekend aanvaar word dat die ou orde van historiese tipes verby is. Daarby sê Todorov (1990):13) dat dit skynbaar nodeloos is om steeds aandag aan genres te skenk. Volgens Todorov word dit skynbaar ook as 'n teken van "authentic modernity" beskou as 'n skrywer die onderskeid van genres ignoreer soos William Wordsworth en Victor Hugo wat die belangrikheid van genre al in die vorige eeu bevraagteken het (Todorov, 1990:13).

Todorov (1990:13,14) wys op Maurice Blanchot wat in *Le Livre à venir* (1959) beweer dat 'n teks nie meer aan 'n genre behoort nie, maar direk van literatuur afstam. Dié stelling herinner aan Croce se afkeer aan genre en vir wie genre nie bestaan nie, net individuele werke (2.4.2.1.1). Hierdie negatiewe genresienings skep die vraag hoekom die Skryfkunsteorie bemoeienis maak met genre-indelings as die skrywer hom moontlik nie aan genrevorms steur nie?

Die literatuur bied talle positiewe uitsprake oor genre-indelings soos Todorov (1990:15) wat noem dat daar nog nooit literatuur was sonder enige genres nie. Fowler (1982:Voorwoord) praat van die generiese aard van literatuur en sê ook (1982:20): "Every work of literature belongs to at least one genre..." Die feit dat 'n literêre werk "on gehoorsaam" is aan sy genre, beteken nie dat genres nie bestaan nie (Todorov, 1990:14).

Wat die skrywer se behoefte aan genrevorms betref, sê Poggioli (1959): "Even in our time every author accepts and follows a given set of presuppositions, determining and conditioning his writing at least in the realm of what is now being called 'conventional form'..." (in Dubrow, 1982:85). Hernadi (1972:21-22) sonder vir Pierre Kohler en Paul van Tieghem uit as ekspressionistiese teoretici omdat hulle besef dat 'n genrevorm nuttig vir 'n skrywer kan wees. Kohler beskou die artistieke skepping as 'n ordeningsproses "that starts with selection and leads to construction. The idea of a genre stimulates and guides the artist in both creative phases". In die selektiewe fase verminder die genrekonvensies die moontlikhede wat die skrywer het wat die kansse verbeter dat

hy elemente sal kies wat suksesvol gekombineer kan word. In die konstruktiewe fase leer die skrywer uit die reëls en die skryfprestasies van die verlede (sien 2.4.2.1.3). Vir Van Tieghem is elke genre 'n vorm en die ware kunstenaar sal ten volle gebruik maak van hierdie beproefde vorm deur dit uit te brei, te vereenvoudig, aan te pas en te vernuwe (sien 2.4.2.1.4).

Benewens hierdie funksie van genre-ordering vir die skrywer, baat die literatuur ook in geheel daarby: "Genres is egter belangrik omdat dit 'n stel gebruike of konvensies skep waarbinne die literatuur van 'n tydperk gemaak en verstaan kan word" (Van der Merwe en Viljoen, 1998:75).

2.7 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is gepoog om die verskynsel genre en genre-indeling uit die perspektief van verskillende teoretici te ondersoek as begroning vir die novellebegrip. Die klem val veral op teoretiese benaderings wat betrekking het op die skrywer en sy vakmanskap.

Die eerste genre-indeling dateer terug na Plato en Aristoteles en vir Aristoteles was daar sekere subjekte wat toepaslike vorme nodig gehad het (Dubrow, 1982:48).

Tydens die Renaissance is van Aristoteles se opvattinge bevestigte soos die beperkte aantal genres en die vaste generiese reëls. Hierna volg die Nieu-Klassisisme met 'n terugkeer, veral in Engeland, na genres as bepaalde tipes met toepaslike reëls. Die daaropvolgende Romantiese kritici keer terug na die bevestigte van generiese reëls en selfs die hele genrekonsep. Hoewel meer buigsam, gee die Victoriaanse kritici voorkeur aan Aristoteles se opvattinge (Paltridge, 1997:17,18).

Ten slotte is gekyk na die waarde wat genretyperings vir die skrywer kan inhou en die afleiding is gemaak dat genrekategorieë die skrywer tydens die skeppingsproses kan help met die keuse van elemente en die ontwikkeling daarvan in sy gekose genre.

Die klassieke novelle kan vervolgens teen hierdie agtergrond bespreek word.

HOOFSTUK 3

DIE KLASSIEKE NOVELLE

DOELSTELLINGS

In Hoofstuk 2 het beskouinge oor die term *genre* asook verskillende genresisteme aandag geniet. In hierdie hoofstuk word die genrekonsep in verband gebring met die novelle as epiese genre. Die verwarrende terminologie rondom die begrip *novelle* in die Europese tale asook in Engels word ondersoek omdat hierdie linguistiese verwarring tot heelwat mistastings oor die novelle as prosasoort lei wat tot vandag toe nog voorkom.

Die oorsprong en betekenis van die term *novelle* word bespreek asook die onderskeidende kenmerke van die klassieke novelle van sy ontstaan af. Enkele klassieke novelles word belig.

Die insigte wat uit bogenoemde besprekings verkry word, behoort tot voordeel van die Skryfkunsopleiding te wees omdat die novelleskrywer daardeur vertrouwd kan raak met die literêre geskiedenis en tradisie van die novelle. Met hierdie agtergrondkennis kan die moderne novelle in Hoofstuk 4 en die daaropvolgende nuwemillenniumnovelle beter in perspektief geplaas word.

3.1 INLEIDING

In aansluiting by Hempfer (1973:27) se hiërargiese genresisteam in 2.4.2.5.3 waarvolgens die novelle 'n genre is wat onder die epiek of epiese skryfwyse ressorteer, geniet hierdie “verhalende teks” in Van der Merwe en Viljoen (1998:72) se woorde nou aandag. Hempfer (1973:27) beskou die novelle, soos die roman, as 'n *Gattung* (genre) en ook as die “historisch konkrete Realisation” van die epiek wat saam met die liriek en dramatiek die drie skryfwyses vorm wat Hempfer “ahistorische Konstanten” noem (my hakies).

Ook Leibowitz (1974:12) reserveer die term *genre* vir “the major types of fiction: the short story, the novella, and the novel” – in teenstelling met teoretici wat die term *genre* gebruik vir subkategorieë soos die plaasroman. Nieuwenhuizen (1981:13) dui die novelle byvoorbeeld aan as ’n subgenre.

Ten spyte van Hempfer se meer doeltreffende genrehiërargie lewer die novelle as bepaalde genre eiesoortige probleme op wat van die staanspoor by die historiese benaming *novelle* lê. Gepaardgaande hiermee lei die klaarblyklike hibriede aard van die novelle ook tot verkeerde interpretasies. Abrams (1999:190,287) versterk hierdie verwarring oor die novelle en sy hibriditeit deur na die novelle te verwys onder sy inskrywing **Novel** asook onder die inskrywing **Short story** sonder ’n inskrywing vir die novelle op sigself.

Vir Good (1977:197) lê die dilemma vir die teoretici daarin dat kort fiksie aangrensend tot die langer vorm is (my onderstreping): “Other genres can be *opposed* to each other more easily by basic plot-form (comedy *versus* tragedy) or medium of presentation (drama *versus* novel), where novel and short fiction are always in some awkward way *next* to each other, overlapping and interpenetrating.”

Leibowitz (1974:9) skryf hierdie mistastings toe aan ’n gebrek aan ’n spesifieke term vir die novelle in die Engelse taal: “Because we in English-speaking countries lack a standard term, we use several ambiguous terms to denote the literary form and tend also not to make any distinction between short stories and novellas or between short novels and novellas.” Die terme *novella*, *novelte* en *short novel* word afwisselend in Engels gebruik wat groot verwarring skep, want “the short novel is a short version of the novel genre of fiction, whereas the novella is a different literary form, coinciding occasionally only in length with the short novel” Leibowitz (1974:9). Good (1977:197) beskou pogings om kort fiksie van die roman te onderskei, as in terminologiese gevaar, want die terminologie vir kort fiksie is uiters gevarieerd en dikwels inkonsekwent.

Dié gebrekkige terminologie staan aldus Leibowitz (1974:9) in skerp kontras met die toenemende belangstelling wat die novelle in die 1950’s en 1960’s in Europa en Anglo-Amerika geniet het met gevolglik meer skryfkursusse in hierdie genre en ’n nuwe gewilligheid om die term *novella* te gebruik. Die rolprent *Goodbye Columbus* van 1969 is byvoorbeeld gegrond op die gelyknamige novelle (1959) van die Amerikaanse skrywer, Philip Roth.

LoCicero (1970:1) verwys ook na die gewildheid van die novelle wat teoretici genoop het om hierdie narratief te probeer omskryf omdat die novelle een van die moeilikste literêre vorms is om binne 'n spesifieke teoretiese raamwerk te plaas.

Caporello-Szykman (1990:1,2) beklemtoon dat die novelle van die begin af unieke eienskappe besit het wat die enigste kriteria moet en behoort te wees waarvolgens die novelle onderskei moet word van enige ander literêre vorme binne die fiktiewe prosa. Caporello-Szykman se navorsingsdoel onderskryf dan ook een van die doelstellings van hierdie proefskrif, naamlik “to identify the novella as one uniform type of literary creation in spite of the vast variety of works bearing this denomination from the Thirteenth Century to the Twentieth Century” (my onderstreping). Aansluitend hierby is Leibowitz (1974:9) se doelstelling: “... to define the novella as a distinct narrative form”.

Ten einde die novelle te kan uitlig as 'n spesifieke narratiewe vorm met bepaalde eienskappe word die verwarrende terme daarvoor en die wanopvattinge oor dié genre vervolgens ondersoek.

3.2 OORSPRONG EN BETEKENIS VAN DIE TERM NOVELLE

3.2.1 Inleiding

'n Literatuurondersoek toon dat teoretici die Latynse vorm *novus* of *nova* beskou as die oorsprong van die woord *novelle* met *novellus* as die verkleinvorm van *novus*. (Vergelyk byvoorbeeld Gillespie, 1967:118; Clements en Gibaldi, 1977:4; Van Gorp *et al.*, 1991:275; Cuddon, 1999:600; en Drennan, 1992:351.) Die Latynse woord *novus* beteken jonk of nuut, maar Clements en Gibaldi (1977:4) wys daarop dat die woord *novelle* nuwe betekenis bygekry het in die Middeleeue sodat dié begrip ook geïnterpreteer kan word as *nuus* en iets wat *nuuswaardig* is: “...historical or imaginary story that could be new or recently acquired or just unusual in nature”.

Allaire (2003:2) beklemtoon dat daar nie net 'n verband is tussen die term *novella* en die werkwoord *novallare* nie. Die werkwoord beteken “to narrate, recount, tell stories”. 'n Verband bestaan ook tussen die *novella* en die selfstandige naamwoord wat “novelty” beteken.

Pabst (1967:21) noem dat die term *novelle* wat vroeg in die Middeleeue deur skrywers gebruik is, slegs die oorspronklike betekenis van nuut of nuus gedra het en nie geassosieer is met die literêre betekenis van die begrip nie. Francesco da Barberino het eerste die begrip *novelle* in 'n literêre verband gebruik waarmee hy probeer het om dele prosa van die poësie in sy boek *Del Reggimento e costumi di donna* te onderskei.

In Giovanni Boccaccio se tyd, is die oorspronklike terme *nova* en *novelle* in Italië in verband gebring met die vele betekenis van die woord *nuovo*.

Interessantheidshalwe het die selfstandige naamwoord *novella* in die sesde eeu v.C. betrekking gehad op 'n "newly planted tree". In die twaalde eeu het die woord *novella* ook na wette verwys (Clements en Gibaldi, 1977:4). Myns insiens kan die boom-beeld simbolies vertolk word as iets wat uit 'n spesifieke kern (gebeure) ontwikkel. Die verwysing na wette hou verband met Drennan (1992:351) wat die *novelle* 'n "nuwe verordering" noem – dus iets spesifiek met sekere bepalinge.

3.2.2 Die term *novella* in Engels

Gillespie (1967:117–127) wys op die ontstaan, ontwikkeling en beperkings van die term *novella* in die Engelse literatuur waarbinne die roman en kortverhaal die dominante narratiewe fiksievorm is. Min aandag is gegee aan die Engelse narratiewe vorm wat gewoonlik die "short novel" genoem word en wat eers bekend was as die "tale" (Gillespie, 1967:117).

Volgens Good (1977:197-198) word fiksie gesien as "the novel" "plus assorted hangers-on of lesser proportions". Die begrip *novella* is gaandeweg in die Engelse literatuur aanvaar as verwysend na 'n fiktiewe prosavorm van medium lengte. Hierdie term verdring egter nie die bestaande term "short story" nie en is eerder aanvullend tot die *short story* "which has been firmly established since the turn of the century" (Good:1977:197). Die ouer terme "tale" en "story" is steeds deur skrywers soos Henry James en Joseph Conrad gebruik as verwysend na enige narratiewe teks korter as 'n roman van omtrent vyf tot honderd of meer bladsye. Laat in die negentiende eeu het die tydskrifterm "short story" egter die "tale" en "story" verdring en met dié term het die klem sterk geval op woordekonomie en "ascetic brevity" (Good, 1977:197). Met die beklemtoning van hierdie kort, gestroopte vorm het die narratiewe werk van medium lengte terminolo-

gies in die lug gehang met onvoldoende omskrywings soos “short novel”, “long story” en “long short story”. Dié terme is problematies omdat dit kwalifiserend van aard is vir die onderskeie genres. En wat lengte betref, sê Good (1977:198): “... they set themselves against an assumed expectation of a different length”.

Dit is raadsaam om die term *novel* as lang vorm saam met die term *novelle* te ondersoek veral omdat Good (1977:197) verwys na die term *novella* se komplekse semanties-historiese verhouding tot die *novel*.

Gillespie (1967:117) noem dat die “English novel” soos bekend in sy moderne vorm, sy ontstaan gehad het in die agtiende eeu, maar “... the English concept of the novel has not yet been worked out except in embryo...” Daarom was die ouer term *romance* van die Renaissance nog in gebruik. Laasgenoemde term verwys volgens Gillespie (1967:117) na ouer, minder realistiese narratiewe tekste vol aristokratiese karakters en hulle avonture. Teenoor hierdie gewoonlik omvattende werke het die nuwer korter en meer realistiese werke ontstaan waaraan die begrip *novel* gekoppel is.

Die term *novel* is van die vyftiende eeu af tot vroeg in die agtiende eeu as ’n selfstandige naamwoord gebruik soos afgelei van Oufrans met die betekenis van iets nuuts, ’n nuwigheid. In die enkelvoud dra *novel* die betekenis van “a piece of news” en in die meervoud dui dié term op nuus of “tidings” (Gillespie, 1967:118).

Hoewel die *novel* steeds gesien is as ’n korter vorm van die *romance* het die *novel* se realiteitsaspek vervaag en plek gemaak vir heroïese, avontuurlike narratiewe vol fantasie. Teen die agtiende eeu het die terme *novel* en *romance* dus as verwante konsepte in die Engelse literatuur bestaan. Eers toe die lewenskrag van die *romance* afgeneem het en die begrip slegs gebruik is om eienskappe en atmosfeer te beskryf, het die *novel* die primêre lang fiksievorm geword wat die funksies van die gewese *romance* oorgeneem en as genre self verder ontwikkel het. As uitvloeisel hiervan het die generiese gebruik van die term *novel* vir verhale soos Giovanni Boccaccio se *Decameron* en soortgelyke narratiewe in ander tale afgesterf sodat die term teen die negentiende eeu nie meer in die Britse literatuur bestaan het nie (vergelyk Gillespie, 1967:118-119).

In aansluiting by Gillespie sê Leibowitz 1974:11) dat die term *romance* tydens die ontluiking van die negentiende-eeuse literêre realisme waarvolgens die werklike lewe lewensgetrou uitgebeeld is, 'n negatiewe kleurtjie gekry het en dié term wat ooreengekom het met terme in Europese tale het in onbruik verval. Die term *novel* het na vore getree met realisme as grondslag.

Leibowitz (1974:10) skryf die gebrek aan 'n spesifieke term vir die novelle in Amerika toe aan 'n "linguistic accident" omdat die terme vir die fiktiewe vorme op so 'n manier ontwikkel het dat Engels nie 'n afsonderlike term vir die novelle het nie. In Amerika is daar hoofsaaklik gekonsentreer op die generiese onderskeid tussen die *romance* en die *novel* – iets wat nie in ander lande gebeur het nie. Behalwe in Spaans gebruik ander Europese tale slegs 'n vorm van die woord *roman* om 'n novelle te benoem soos Frans, Duits en Italiaans wat ook meer terme as Engels en Spaans het om die narratiewe tekste mee aan te dui. In Engels word die begrip *novel* – wat met *nouvelle* (Frans), *Novelle* (Duits) en *novella* (Italiaans) geassosieer word – gebruik vir die *roman*-kategorie. Die novelle word met *short novel* aangedui, 'n benaming wat volgens Leibowitz nie generies onderskei nie, maar slegs 'n korter vorm aandui wat steeds aan die teorieë van die *novel* gemeet word. Die term *novelette* wat ook in Engels voorkom, het vir Leibowitz dieselfde implikasies as *short novel* met daarby ook pejoratiewe indrukke wat 'n ongunstige betekenis soos neerhalendheid impliseer (Leibowitz, 1974:11).

Ook Good (1977:198) is gekant teen die term *novelette* wat hy as "a vile diminutive" beskryf waarmee hy liever wil wegdoen. Vir Cuddon (1999:600) verwys die term *novelette* na "A work of fiction shorter than a novel but longer than a short story... Often used derogatorily of 'cheap' fiction, sentimental romances and thrillers of popular appeal but little literary merit. In America the term applies to a long short-story somewhere between the short story and the *novella*..." Baldick (2004:174) beskryf die *novelette* as 'n "trivial or cheaply sensational novel or romance; or (in a neutral sense, especially in the USA) a short novel or extended short story..." Baldick (2004:174) verwys ook na die byvoeglike naamwoord *novelettish* wat skynbaar dieselfde negatiewe konnotasie het as die term *novelette*.

Teenoor hierdie afkeur gee Van Gorp *et al.* (1991:275) die term *novelette* aan as slegs die verkleinwoord van die term *novel*. Clements en Gibaldi (1977:27) het oënskynlik nie 'n probleem met die term *novelette* nie, en beveel aan dat hierdie term gebruik moet word vir moderne tekste van medium lengte.

Nog 'n term wat Cuddon (1999:601) aangee, is *novellat*: “A form of folk tale of the Semitic tradition which is of a particular time and place.” Dié vorm word nie bespreek nie aangesien dit buite die raamwerk van hierdie proefskrif val.

Die verengelsde Italiaanse term *novella* word deur Leibowitz (1974:11-12) gebruik met as meervoudsvorm *novellas*. Leibowitz noem dat hierdie term ook in die agtiende eeu in Engels gebruik is wat volgens haar sinvol is omdat die term *short novel* dan gepas gereserveer kan word vir kort tekste wat aan die *novel*-kategorie behoort, aangesien die *short novel* nie dieselfde genre is as die *novelle* nie. Aansluitend hierby bestaan daar ook die wanopvatting dat die *novella* die oorsprong van die moderne *novel* is (Allaire, 2003:3).

3.2.3 Die term *novela* in Spaans

'n Vergelyking tussen die terminologiesituasie in Spaans, Duits, Frans en Italiaans toon dat Spaans dieselfde linguïstiese verwarring as Engels ondervind met sy terminologie omdat dieselfde term gebruik word vir die *novelle* en die langer fiksie (vergelyk Gillespie, 1967:119; Leibowitz (1974:11; en Good, 1977:198). Leibowitz (1974:10) noem ook dat Engels en Spaans die enigste tale is met 'n intrinsieke linguïstiese verwarring betreffende die lang fiksievorm. Volgens Gillespie (1967:119) is hierdie ooreenkoms met Engels te verwagte as die invloed van die Spaanse storievertelling op die ontwikkeling van die Engelse *novel* in die agtiende eeu in ag geneem word. Die pikareske *novel* en *Don Quixote de la Mancha* (1605,1615) van Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) is voorbeelde van hierdie beïnvloeding.

Good (1977:198) noem dat die Italiaanse term “*novella*” vroeg in die Renaissance gevestig is vir kort narratiewe soos Giovanni Boccaccio se *Decamerone* van 1353. Die term is deur Spaans oorgeeneem as “*novela*” vir kort werke, maar is gaandeweg ook gebruik om werke van medium lengte in te sluit asook die vollengte *novel*.

Miguel de Cervantes Saavedra het al die vorme van die *novella* van die laat-Renaissance beoefen – van die kortverhaal tot die uitgebreide storie. Sy *La fuerza de la sangre* beslaan sowat dertig bladsye en is ingesluit in sy *Novelas ejemplares* (1613), 'n versameling *novelles* wat in Engels bekend staan as *Exemplary Tales*. Nog 'n werk van Cervantes, *Curioso impertinente*, is omtrent

negentig bladsye lank en is opgeneem in sy *Don Quixote* as 'n verhaal wat in die eerste deel vertel word; en waarna spesifiek verwys word as “la novela del ...” Met hierdie voorbeelde illustreer Gillespie (1967:119) hoe die Spanjaarde die generiese verskille tussen die korter en langer narratiewe ignoreer. *Don Quixote* en *Novelas ejemplares* word elkeen in sy geheel as 'n *novela* (Spaans) beskou, terwyl elke verhaal in elke boek ook as 'n *novela* bestempel word. Selfs Cervantes se *romances*, *Galatea* en *Persiles y Sigismunda*, word ook as *novelles* getipeer (Gillespie, 1967:119).

Hoewel die Spaanse woord “romance” wel bestaan, verduidelik Good (1977:198) dat dié begrip hoofsaaklik betrekking het op ouer epiiese tekste en ballades wat Gillespie (1967:119) “poetic compositions” noem. Die *romance*-term was streng beperk tot hierdie ouer tekste of nabootsings daarvan. Die term *romance* bestaan ook as verwysend na die “chivalric (ridderlike) novel”, maar word grootliks beskou as 'n Gallisisme vir die Spaanse *novela* (Gillespie, 1967:119).

Na analogie van Engels word kort en langer fiksie dus in Spaans ook met net een term naamlik *novela* aangedui. Gillespie (1967:119) meld dat in die moderne tyd die term “short novel”, *novela corta* in Spaans, selfs geskep is vir die korter fiksie wat te lank is om as *cuentos* (stories) bekend te staan. Die klassieke Spaanse verhale word egter steeds *novelas* genoem en nie *novelas cortas* nie.

3.2.4 Die term *novella* in Italiaans, *nouvelle* in Frans en *Novelle* in Duits

Van die sestiende tot die agtiende eeu is die Italiaanse *novella* en die Spaanse *novela* in Frans aangepas tot die term *nouvelle* wat hoofsaaklik in die meervoud gebruik is vir “tales” en “short stories” soos die *Decameron* van Giovanni Boccaccio en Marguerite van Valois se *Heptameron*. Die Franse term *nouvelle* dek 'n groot verskeidenheid tekste en dra veral in die enkelvoud die betekenis van “a fictitious prose narrative or tale of good length with characters and actions representative of the real life of past and present times” (Gillespie, 1967:118).

Italiaans, Frans en Duits beskik oor meer terme as Engels en Spaans waarmee die verskillende narratiewe tekste benoem kan word. Hoewel elke term sy eie geskiedenis en omstandighede in 'n bepaalde taal weerspieël, verwys Gillespie (1967:119–120) na aspekte wat die term in Italiaans, Frans en Duits tradisioneel in gemeen het. Een belangrike gemeenskaplikheid is die afgeleide term wat bogenoemde drie tale vir die moderne *novel* gebruik - naamlik *romanzo* in

Italiaans; *roman* in Frans; en *Roman* in Duits. Dié terme is almal afgelei van die oorspronklike ouer term “romance” wat aanvanklik gebruik is om poëtiese vorme van epiese karakter aan te dui, maar ook verwante prosa met ridderlikheid as tema, en later ook populêre narratiewe soos *Amadis de Gaula* (1508) wat in Romaans geskryf is en nie in Latyn nie.

In Spaans was die term “romance” volgens Good (1977:199) nie van groot belang nie, maar in Italiaans, Frans en Duits het hierdie begrip die oorgang van die lang narratiewe oorleef - van vers na prosa en van die ridderlike na die moderne met die huishoudelike en sosiale omgewing as onderwerp. Die term “Roman” dek byvoorbeeld in Duits ’n verskeidenheid prosavorme. Toe die “romances” van die Renaissance volgens Gillespie (1967:120) vervaag het as genre, is hierdie bestaande term oorgeplaas na die nuwe vorm, die *novel* – ’n proses wat in die agtiende eeu op die kontinent voltooi is, terwyl die term *novel* in Engeland na vore getree het. Daarom is latere kontinentale terme vir die *novel*, behalwe in Iberië, afgelei van Middeleeuse Frans soos *romans* en *romanz* met ook afleidings uit Latyn soos *romanice* in die twaalfde tot vyftiende eeu. Daar was egter ook vae, algemene begrippe soos “history”, “story” en “tale” wat soms gebruik is vir werke met die omvang van ’n *novel* (vergelyk Gillespie, 1967:120). Hierdie benamings is egter gewoonlik soos volg toegepas op fiksie van ’n kleiner omvang: Italiaans *storia* en *racconto*; Frans *histoire* en *conte*; Duits *Geschichte* en *Erzählung*; en Spaans *historia* en *cuento* (Gillespie, 1967:120,127).

Die *novel*-term is in al drie tale gebruik vir kort fiksie: Italiaans “novella”; Frans “nouvelle”; en Duits “Novelle” terwyl langer fiksie aangedui is met die *romance*-term: Italiaans “romanzo”; Frans “roman”; en Duits “Roman”. In Duitsland is ’n duidelike onderskeid getref tussen die Duitse Roman en die Novelle op grond van die inhoud en die verskillende lengtes waar die onderskeid in Engeland slegs berus het op die inhoud van narratiewe tekste met dieselfde lengte. Verder het die Britse literêre teorie dikwels net gekonsentreer op die “romance/novel”-onderskeid tussen vollengte prosanarratiewe en die korter vorme verwaarloos. In Duitsland egter, is daar deur middel van die terminologie op die generiese verskille tussen lang en kort fiksie gefokus wat bygedra het tot die ontwikkeling van ’n korpus teorieë oor die novella – iets wat grootliks ontbreek in Engels (Good, 1977:199).

Soos wat Frans die term *roman* vir langer fiksie bygedra het tot die literatuur, so het Italiaans gesorg vir die term *novella* wat in Italiaans kort fiksie aandui en wat teruggespoor kan word na die

Decamerone (1353) van Giovanni Boccaccio. In Duits het die term *Novelle* na analogie van die Italiaanse *novella* ontstaan. Hoewel die Franse term *nouvelle* al sedert die Renaissance bekend was, het dié term hom weer gevestig onder die invloed van Duits, 'n verskynsel wat toe te skryf is aan die "regeneration" "of the *novella*, a new interest in the form which was particularly German, and secondarily, under German influence, French" (Gillespie, 1967:120–122; Good, 1977:198–199).

Caporello-Szykman (1990:1) voer die gebruik van die term *novelle* selfs verder terug tot by die anonieme skrywer van die *Novellino* (tussen 1281 en 1300) wat sy versameling stories 'n *novelle* genoem het.

As term het die Italiaanse *novella* dus inslag gevind by bogenoemde Europese tale, hoewel hierdie term nie oral dieselfde toepassing het nie (Gillespie, 1967:121).

'n Samevattende tabel met die terme vir die *novelle* in die tale wat bespreek is, word deur Gillespie aangegee waarna Leibowitz (1974:10) en Good (1977:198) onder andere ook verwys.

Gillespie (1967:122) noem dat die onderstaande terme in die begin van die negentiende eeu beskikbaar was vir die Romantici wat gehoop het op 'n herlewing van die "pre-Enlightenment storytelling".

TABEL MET TERMINOLOGIE VIR NARRATIEWE TEKSTE			
Engels	(hi)story, tale	-	novel
Spaans	historia, cuento	novela (Argaïes)	novela
Italiaans	storia, racconto	novella	romanzo
Frans	histoire, conte	nouvelle	roman
Duits	Geschichte, Erzählung	Novelle	Roman

Tabel no. 1 (Gillespie, 1967:122)

Die tabel toon die gebrek aan 'n term vir die novelle tussen (*hi*)*story*, *tale* en *novel* in Engels. Ook die Spaanse gebruik van *novela* vir beide die *novella* en *novel* is merkbaar in die tabel.

Gillespie (1967:126) gee toe dat baie kortverhale ook voldoen aan die kontinentale eienskappe van 'n novelle. Terselfdertyd is die begrip "short story" vir Gillespie net so vaag soos die term *novella*. Daar moet dus rekening gehou word met die anekdote wat sonder twyfel ten grondslag lê van alle moderne kort fiksievorme. Volgens Gillespie (1967:126–127) is dit die grys gebied waar die kortverhaal, *conte*, ensovoorts met die korter novelles oorvleuel wat 'n definisie bemoeilik. Tog beveel Gillespie (1967:126) aan dat die term *novella* in Engels aanvaar moet word: "The simple fact that a noticeable gap exists in English terminology should suggest the possible value of *novella*, if only as a kind of 'wedge' separating definitively the spheres of the short story and novel" (vergelyk ook Good, 1977:199).

Soos Gillespie verkies Leibowitz (1974:11) en Springer (1975:15) ook die term *novella* vir die ontbrekende Engelse begrip, en al drie plaas ook die novelle tussen die kortverhaal en roman. Springer gee die lengte van die novelle aan as tussen 15 000 tot 50 000 woorde, dus 'n middelmatige lengte. Leibowitz (1974:11) grond haar termkeuse daarop dat die term *novella* wel in die agtiende eeu in Engels bestaan het.

Teenoor bogenoemde aanwending van die term *novella* vir fiksie van middelmatige lengte voer Good (1977:200) vyf redes aan waarom die term *novella* vir kort fiksie sowel as fiksie van middelmatige lengte gebruik moet word:

1. Tydens die Renaissance is die term *novelle* vir baie kort stories gebruik soos Boccaccio se *Decamerone* asook vir dié met 'n tussenin lengte soos *Novelas Ejemplares* van Cervantes.
2. Ná 1800 is Duitse tekste van minder as vyf bladsye tot ver meer as honderd bladsye as novelles getipeer.
3. Die Engelse terme van die negentiende eeu, "tale" en "story", sluit kort werke asook dié met 'n middelmatige lengte in.
4. Die term *kortverhaal* is hoofsaaklik 'n twintigste-eeuse begrip vir 'n spesifieke tipe fiksie wat in tydskrifte gepubliseer word. Maar vir Good het die *kortverhaal*-term wel 'n plek by die terme wat hy vir die begrip "novella" wil gebruik.

5. Kort fiksie en dié met 'n tussenin lengte het genoeg in gemeen wat vorm, inhoud en geskiedenis betref om hulle heel gegrond saam te groepeer teenoor die lang roman. Good verkies dus 'n tweedeling - novelle/roman - bo die driedeling kortverhaal/novelle/roman.

Clements en Gibaldi (1977:1) beskou die term *novelle* as “one of those ill-starred literary terms whose misfortune is to be so overused and abused that it comes to signify anything and everything its employer of the moment has in mind”.

Nog 'n verwarrende faktor is die feit dat die klassieke *novelles* in baie opsigte verskil van die latere *novelles* - veral die Duitse *Novelle* - en net “the most tenuous connections” met mekaar het volgens Springer (1975:17). Omdat klassieke werke soos *The Novellino* en die *Decameron* grootliks in vorm verskil van die Duitse *novelle* en moderne werke van 'n tussenin lengte, verwys Clements en Gibaldi (1977:26,27) na twee benaderingswyses waarop die term *novelle* benader kan word soos uiteengesit in Polheim (1965:101–109), naamlik die historiese en normatiewe benadering.

Volgens die historiese benadering kan net die een term, *novella*, gebruik word vir die Renaissance-novelle, die literêre Duitse *Novelle* van die laat agtiende en negentiende eeu asook vir die moderne fiksie van 'n middelmatige lengte. Hiervolgens word die verskille tussen dié drie vorme slegs beskou as mutasies binne die genre. Clements en Gibaldi (1977:26) verwerp hierdie siening omdat die term *novella* dan nie meer betekenis sal hê nie.

Die normatiewe benadering impliseer dat 'n oervorm bepaal word waarmee alle potensiële *novelles* vergelyk kan word. Omdat beide metodes probleme oplewer, stel Polheim (1965:108) 'n sintese van die twee beskouings voor. Clements en Gibaldi (1977:27) steun sodanige kombinasie en gebruik van die *novelle*-term waarby veral die Engelse literatuur sal baat: “*novella*” vir die Renaissance-tekste; “*Novelle*” vir die Romantiese en Postromantiese Duitse tekste; en “*novellette*” of “*short novel*” vir die moderne fiksie van middelmatige lengte.

3.2.5 Terminologie in hierdie studie

Met my voorgestelde skryfteoretiese *novelle*benadering in gedagte, word die term *novelle* binne die Afrikaanse opset in hierdie studie gebruik waaronder verstaan word 'n narratiewe teks van middelmatige lengte teenoor die kortverhaal en roman.

3.3 OORSPRONG EN AARD VAN DIE NOVELLE IN DIE MIDDELEEUE EN RENAISSANCE

Die geskiedenis van die klassieke novelle word kortliks nagegaan met die oog op die novelle-tradisie waarvan die skryfpraktyk kennis behoort te neem.

Die novelle as 'n kort narratief met 'n hegte struktuur se vroegste voorganger dateer uit 200 v.C. in die vorm van vertellings deur Aristides van Milete. Hierdie verhale was algemeen in Milete en Klein-Asië bekend as 'n anekdotiese satire vol avontuur, maar ook eroties en obseen. Die vertellings was ook gewild in Rome. Tydens die Middeleeue het die vertellings voortgeleef as die *Novas rimades* van die troebadoere en in Noord-Frankryk het dit die *Fables* of *Contes* geheet. Die twaalfde-eeuse Spaanse moralistiese verhale van Petrus Alfonso en Don Juan Manuel was ook voorlopers van die novelle (Van Vuuren, 1978:6,7; Drennan, 1992:351).

Van Gorp *et al.* (1991:275) noem dat die novelle in Italië ontstaan het as 'n "kleinvorm van realistische verhaalkunst" wat iets nuuts wil bring en wat net op 'n enkele gebeurtenis fokus. Aansluitend hierby is Cuddon (1999:600) se definisie van die novelle as "a fictional narrative of indeterminate length... restricted to a single event, situation or conflict".

Bogenoemde "realistiese verhaalkunst" word duideliker as in gedagte gehou word dat die novelle in die laat Middeleeue en Renaissance 'n geskrewe of mondelinge storie kon wees wat voorge- dra is deur 'n storieverteller. Dit kon ook in 'n gedrukte vorm gewees het vir selflees (Clements en Gibaldi, 1977:6). Gillespie (1967:126) noem dat die anekdote as vertelling die grondslag is vir alle narratiewe tekste. Volgens Bisschoff (1992:12,13) is 'n anekdote 'n vertelling wat nie in skrif verskyn nie en wat gewoonlik oor 'n historiese persoon handel. Die anekdote is byna altyd komies van aard.

Vir Drennan (1992:351) word die novelle uitgeken aan sy argetipiese kenmerk, naamlik die drang om iets te vertel wat 'n belangwekkende gebeurtenis veronderstel. Die gebeurtenis het as eerste argetipiese element 'n agent nodig wat kan vertel van dié nuuswaardige of buitengewone gebeure. Wisselwerking kom dus voor tussen die gebeure en die agent wat as tweede argetipiese element iemand is wat betrokke is by die gebeure. Hierdie argetipiese vorm van die novelle het dus sy oorsprong in die werklike belewenis.

Gillespie (1967:120) en Allaire (2003:1) noem dat die ou tekste 'n mengsel van tipe stories uit verskillende bronne bevat het soos Oosterse en Bybelverhale, Keltiese volksverhale, ridderverhale, antieke klassieke verhale, werklike geskiedenis en Middeleeuse *fabliaux* wat in die twaalfde en dertiende eeu baie gewild in Frankryk was. Laasgenoemde was humoristiese kortverhale in versvorm waarin gek geskeer is met die middelklas deur middel van seksuele intriges en obsene poetse.

Novelleskrywers het dus uit 'n ryk anekdotiese narratiewe tradisie geput en dikwels gebeure uit die eietydse lewe vermeng met die genoemde bronverhale. Tog was hierdie ouer tekste aldus Gillespie (1967:120,121) eenvoudig in die sin dat geen uitgebreide motiverings gegee is nie en dat die verhaal gesentreer was rondom 'n gebeurtenis, gewoonlik die oplos van 'n probleem, 'n wyse besluit, 'n merkwaardige oomblik, 'n edele daad, 'n ommekeer in die noodlot of 'n poets. Hierdie eienskappe van die vroeë anekdotiese novelle is oorgedra na die latere novelles, maar die novelles in Giovanni Boccaccio (1313–1375) se tyd het ook ander eienskappe. Gillespie (1967:121) wys op Boccaccio se *Decamerone* (1353) en *The Novellino* van 'n onbekende skrywer wat vir die eerste keer in die vyftiende eeu gepubliseer is. As ouer teks is baie van die verhale in *The Novellino* skaars net een of twee bladsye lank en lees van hulle soos 'n direkte verslag oor 'n gebeurtenis. Voorbeelde hiervan volg.

3.4 EIENSKAPPE VAN DIE NOVELLE IN DIE MIDDELEEUE EN RENAISSANCE

Aandag word kortliks gegee aan drie klassieke tekste van die Middeleeue en Renaissance met die oog op die kenmerke van die vroeëre novelles.

3.4.1 *The Novellino* (1281–1300)

Teoretici beskou *The Novellino* van 'n onbekende outeur as die eerste versameling stories in Italiaans wat na skatting tussen 1281–300 geskryf is. Vroeëre Italiaanse tekste, onder andere *I conti di anticht cavalier* het wel bestaan, maar is hoofsaaklik verwerkings en vertalings van Franse en Latynse tekste. Die versameling stories in *The Novellino* was ook die eerstes wat spesifiek vir 'n Italiaanse gehoor geskryf is (Consoli, 1997:XI).

Volgens Consoli (1997:XI) is sewe manuskripte van *The Novellino* ontdek voor die ontdekking van die *editio princeps*-weergawe wat deur Carlo Gualteruzzi verwerk is en wat presies honderd novelles bevat. Hierdie teks is vir die eerste keer in 1525 gepubliseer (vergelyk ook Gillespie, 1967:121). Die titel van Gualteruzzi se weergawe (*in* Consoli, 1997:XIII) heet *Le Ciento Novelle Antike* wat deur Joseph Consoli na Engels toe vertaal is met as titel *The Novellino or one hundred ancient tales* (1997). Dié teks word ook vir hierdie studie gebruik en aangedui met die verkorte titel *The Novellino*.

Byna gelyklopend met *The Novellino* is die manuskrip *Biblioteca Apostolica Vaticana* 3214 (V) van 1523 van Giulio Cammilla; ook 'n versamelwerk met honderd novelles.

Die novelles in *The Novellino* is met Romeinse syfers genommer van een tot honderd. Elkeen word voorafgegaan deur 'n proloog wat die kern van die betrokke novelle weergee. Volgens Consoli (1997:XV) dien die eerste novelle as 'n inleiding tot die hele versameling novelles met die volgende proloog: "This book is concerned with certain flowers of speech, lovely courtesies and responses, and lovely aptitudes and gifts, as they were set forth by many worthy men in time passed" (Consoli, 1997:17).

Die teks is in kortprosavorm en die lengte van die novelles wissel van omtrent vier reëls tot 'n halwe of 'n volle bladsy. Die getal honderd is insiggewend omdat dit beskou is as die perfekte Middeleeuse getal en as verteenwoordigend van die drie-enige God: "three... times thirty three... plus one... for perfection: a number designating universality, totality and closure" (vergelyk Consoli, 1997:XIV).

As oorwegend 'n sekulêre werk, beskou Consoli (1997:XV,17) dit vreemd, maar ook betekenisvol dat die beeld van Christus al in die eerste reëls van die eerste novelle opgeroep word: "When our Lord Jesus Christ spoke to us in human form... He said that the tongue speaks from the abundance of the heart." Consoli (1997:XV) interpreteer hierdie inleidende woorde as 'n aanduiding van hoe belangrik die gesproke woord vir Christus is. Deur die waarde wat Christus daaraan heg, word die status van die narratief as 'n kommunikasiemiddel verhoog tot 'n "artistic medium" (Consoli, 1997:XV).

Die aanhaal van Christus as die protagonis van die Nuwe Testament is 'n aanduiding dat die Bybelse verhale, vergelykings en uitsprake as bron vir *The Novellino* gebruik is in plaas van die Ou-Testamentiese liedere en psalms en gesange. Hierdeur word die potensiaal van kreatiewe skryfwerk ontgin deurdat narratiewe tekste uit meer bronne kan put met meer menslike emosies, eienskappe en voor- en afkeure - teenoor liriese werke wat uit die Ou Testament put (Consoli, 1997:XV).

Die belangrikste innoverende aspek van *The Novellino* is vir Consoli (1997:XVII,XIX) die teenwoordigheid van karakters uit alle vlakke van die samelewing soos gewone burgers, priesters, boere, arbeiders, handelaars, adellikes soos koning Frederick II (wat dikwels verskyn) asook Bybelfigure soos Dawid en Salomo. Voor hierdie novelleversameling het net mense met status gefigureer.

Vrouens speel ook 'n meer substansiële, aktiewe rol in *The Novellino* as in ander tekste. Saam met hierdie sosiale veranderings toon *The Novellino* nog ander sosio-kulturele aanpassings as 'n tyds- en kultuurgebonde teks. Die novelles in die eerste helfte van *The Novellino* speel af teen 'n agtergrond en sosiale milieu van die feudale stelsel. Maar te midde van hierdie sosiale opset toon sekere verhale tekens van 'n ontwikkelende voorstedelike klas. Die adel, ridders, kerk- en magsfigure het plek begin maak vir dokters, regsgeleerdes, professors, ensovoorts (vergelyk Consoli, 1997: XVIII,XIX).

Die volgende novelles toon die spitsvondige, aweregse aard en uiters kort lengte wat die novelle kan hê en wat volgens Consoli (1997:XXI) 'n nuwe literêre genre verteenwoordig "based upon narrative writing and direct address":

Novella LXXXVIII

How a man went to confession.

A man went to confess himself to his priest, and among other things, he said, "I have a sister-in-law, and my brother is far away, and when I return home, with great intimacy, she seats herself on my lap. What am I to do?" The priest replied, "If she would only do that to me, I'd pay her well for it."

(Consoli, 1997:115)

Steeds uitgesproke en kort, het die volgende novelle 'n didaktiese, moraliserende ondertoon:

Novella LXVI

Here is told of a philosopher called Diogenes.

There once was a very wise philosopher names Diogenes. One day this philosopher was soaked with the water from a puddle, and so he went and stood in the full sun in a grotto. Alexander of Macedonia passed by with his great calvary. He saw this philosopher, spoke and said, "Oh man of such a pathetic life, ask me and I will give you whatever you wish." And the philosopher replied, "I beg you to remove yourself from the sun's rays." (Consoli, 1997:91)

Buiten die uiters kort teks, toon bogenoemde novelles 'n gestroopte styl wat volgens Gillespie (1967:121) herinner aan 'n direkte verslag oor 'n gebeurtenis sonder enige ontginning van die kern van die verhaal en die karakter(s).

Rodax (1986:81-84) noem ook die versameling gewilde stories in *Novelle* (1554–1573) van Matteo Bandello. Behalwe vir sy omvangryke versameling van 214 novelles was Bandello bekend vir sy uitgesproke aardshheid met temas soos die dood, liefde, passie en moord.

3.4.2 Die Decamerone (1348-1353)

Die titel, *Decamerone*, het verskillende spelwyses in verskillende tale. In hierdie studie word die verkorte titel, *Decamerone*, gebruik.

Die goed gestruktureerde *Decamerone* van Giovanni Boccaccio, ook 'n versamelwerk bestaande uit honderd novelles, was 'n hoogtepunt in die Italiaanse literatuur. As die belangrikste teoretikus van sy tyd op die gebied van die novelle, was Boccaccio se aanbiedingswyse in die *Decamerone* 'n uitstaande kenmerk en sy vormbewustheid was vir baie lank 'n bepalende en essensiële element van die novelle (Drennan:1992:352). Caporello Szykman (1990:41) noem dat Boccaccio die novelle van die laat Middeleeue geskep het: "... he sets a trend in the art of story-telling which will be imitated for centuries". Boccaccio het daarin geslaag om al die Middeleeuse narratiewe genres (die *exemplum*, *farce*, *fabliau*, *legend*, *miracle*, *lai*, *vida*, *nova*) in 'n novelleteks te integreer (Caporello Szykman, 1990:41).

Dié honderd narratiewe het as belangrike grondslag die fyn waarneming van die mens en menslike gedrag deur Boccaccio terwyl die inhoud berus op die idee dat dit goed is om te konformeer binne die geldende sosiale norme (Allaire, 2003:1; Drennan, 1992:352).

Die gebruik van 'n herhalende motief het ook sy oorsprong by Boccaccio wat byvoorbeeld 'n valk as simbool gebruik het (Drennan:1992:352). Vir Van Nouhuys (s.a.:XIV) lê die verdienste van Boccaccio se werk daarin dat hy die novelle verhef het tot 'n literêre kunsvorm.

Die novelles in die *Decamerone* is deurgaans langer as dié in *The Novellino* en wissel tussen 'n bladsy tot omtrent vyf bladsye. Die langer lengte kan heel moontlik toegeskryf word aan Boccaccio se aanbiedingswyse deurdat hy, soos Gillespie (1967:121) sê, die situasie of moment as kern van 'n verhaal ontgin en ook subtiliteite in sy karakters skets.

Caporello-Szykman (1990:41,42,44) noem heelwat vernuwende elemente in Boccaccio se novelles. Eerstens het hy sy groot artistieke werk in die spreektaal geskryf en nie in die gebruikelike Latyn nie. Daarby het Boccaccio verder afgewyk van die literêre tradisie deur die *Decamerone* in prosa en nie in die tradisionele versvorm te skryf soos Chaucer se *Canterbury Tales* nie. Die toename in pragmatiese literatuur het 'n behoefte geskep aan ontspanningsleesstof in die spreektaal waaraan die *Decamerone* voldoen het. Die uitgesprokenheid en lewendige trant in hierdie teks word regstreeks toegeskryf aan die spreektaalgebruik. Met dié elemente, saam met die elkedagse wêreld as milieu, was die *Decamerone* goed toegerus vir kritiek teen en 'n satiriese aanslag op 'n betrokke gemeenskap (Allaire, 2003:2,3,12).

Clements en Gibaldi (1977:36) en Caporello-Szykman (1990:41,81,82) meld nog 'n uitsonderlike aspek van die *Decamerone*, die “novella cornice tradition” wat volgens Clements en Gibaldi (1977:36) gelei het tot “widespread creative employment of the framing device”. Hierdie “frame-tale” (raamvertelling) verleen strukturele eenheid aan die diverse, nieverbandhoudende verhale sodat “subsequent narratives will be *framed* by a cornice” (Caporello-Szykman, 1990:41; my hakies en kursivering). Clements en Gibaldi (1977:36) meen dat hierdie raamvertelling die verskil aandui tussen 'n versameling novelles en 'n kortverhaalbundel.

Die raamvertelling in die *Decamerone* hou verband met die oorsprong van die novelles asook die getal honderd. 'n Gedeelte van Europa asook Florence is in 1348 geteister deur die swart pes.

Sewe jongmeisies en drie mans het besluit om Florence te verlaat weens die siekte. Hulle het in 'n landhuis buite die stad gaan bly waar elkeen een storie per dag vertel het om die tyd om te kry. Binne tien dae het hulle 'n honderdtal stories vertel wat as bron vir die *Decamerone* gedien het en waaraan die titel ook ontleen is: *Decameron: deka*, Grieks vir tien, en *hèmera* vir dag (Van Nouhuys, s.a.:XIII).

Ten spyte van Boccaccio se vernuwende prestasie, was daar baie negatiewe kommentaar oor die inhoud van sy novelles. Van Nouhuys (s.a.:VIII) verklaar onomwonde dat Boccaccio se novelles ongetwyfelf tot “de onzedelike lectuur” behoort. Die uitlating word toegeskryf aan ligsinnigheid, die relativering van bedrog en leuens en die welbehag in ongeoorloofde dinge. Juis hierdie eienskappe het die novelles se populariteit verhoog. Met die *Decamerone* se vermaaklike inslag, het Boccaccio wegbeweeg van die Middeleeuse didakties-moralistiese ondertoon en die *exempla* wat 'n voorbeeld moes stel (Allaire, 2003:1).

Allaire (2003:12) waarsku egter dat hierdie novelles nie op grond van die taalgebruik en inhoud as minderwaardige literêre produkte beskou moet word nie. Ook Booth (1983:9) wys op dié eenvoudige verhale wat selfs “simple-minded and inept” kan voorkom. Daarby is die karakters tweedimensioneel en oppervlakkig. Die ergste is die vertellersperspektief wat rondskuif sonder vandag se tegniese fokus en konsekwentheid. Lees ons egter die verhale op hulle eie meriete “we soon discover a splendid and complex skill underlying the simplicity of the effect” (Booth, 1983:9).

3.4.2 *The Canterbury Tales* (c.a. 1387)

In die Britse literatuur het Geoffrey Chaucer (ca.1343-1400) kort na Boccaccio na vore getree met sy ongelukkig onvoltooide versameling novelles, *The Canterbury Tales* (ca. 1387). In teenstelling met *The Novellino* en die *Decamerone* verskyn dié werk van Chaucer in versvorm, meestal in rymende koeplette.

Die verkorte titel, *Canterbury Tales*, word in hierdie studie gebruik soos in die meeste literatuurbronne.

'n Groep pelgrims op pad na die tempel van Thomas à Becket in Canterbury vertel verhale aan

mekaar in 'n Londense kroeg. Die pelgrims is afkomstig uit alle vlakke van die samelewing. Sien ook 4.3.2.1.4.

Hoewel die term *novella* ná Boccaccio se tyd nog gebruik is vir langer tekste van blote anekdotes af tot 'n "tale", wys Gillespie (1967:121) op 'n verskil tussen die Middeleeuse oorsprong van die novelle en die bewuswording van hierdie tipe fiksie tydens die Renaissance wat 'n potensiele breuk gesuggereer het. Die meeste argumente oor die novelle het egter nie oor die struktuur daarvan gegaan nie, maar oor die aard daarvan: Is die novelle poësie of prosa, tragedie of komedie?

3.5 LYS MET NOVELLES

Clements en Gibaldi (1977:229-231) verskaf 'n lys van belangrike novelles wat van die dertiende tot die sestiende eeu in verskillende Europese tale asook in Engels verskyn het. Die groot hoeveelheid daarvan is 'n aanduiding van hoe gewild die beoefening van novelles in die klassieke tyd was.

3.6 SAMEVATTING

Volgens Gillespie (1967:120,121) kan die ontwikkeling van die *novelle* buite Spanje en Engeland in twee groot tydperke verdeel word met 1800 as min of meer die skeidslyn. Die novelles van voor 1800 het aandag geniet in Hoofstuk 3 as die klassieke novelles. Aandag is gewy aan die terminologiese verwarring omtrent die novelle as eiesoortige genre en 'n historiese oorsig is gegee oor die ontstaan, toepassing en ontwikkeling van die term *novelle*. Die oorsprong en aard van die klassieke novelle is bespreek aan die hand van voorbeelde met die oog op die literêre novelletradisie waaruit die Skryfkuns kan put. Die oorsprong en aard van die klassieke novelle dien as grondslag vir die moderne novelle van ná 1800 wat in Hoofstuk 4 bespreek word.

HOOFSTUK 4

DIE MODERNE LITERÊRE NOVELLE

DOELSTELLINGS

In hierdie hoofstuk word die aard van die moderne literêre novelle ondersoek om die eietydse novelle as 'n unieke prosavorm met onderskeidende kenmerke uit te lig as 'n onderrigbare genre vir die Skryfkunsteorie.

Die ontwikkeling van die moderne novelle in Europa en Anglo-Amerika word nagegaan sodat die Skryfkunsteorie hom kan vergewis van die novelletradisie. Volgens Opperman (1974:67) ken die literatuur “geen of weinig voorbeelde van skrywers wat nie by 'n tradisie aansluit nie”. En “... dit is deel van sy taak om die literêre tradisie voor hom te ken indien hy in daardie tradisie wil skryf” (*in* Kannemeyer, 1986:329).

Saam met die historiese oorsig word toepaslike novelleteorieë bespreek met die oog op my voorgestelde praktykgerigte skryfteoretiese novellebenadering. Die teorieë van Springer (1975) en Leibowitz (1974) word bespreek as grondslag vir sodanige novellebenadering.

As deel van die historiese oorsig en om sekere novellekenmerke te illustreer, geniet enkele novelles opsommend aandag.

Ten slotte word gekyk na teoretiese leemtes as motivering vir die ontwikkeling van 'n skryfteoretiese novellebenadering vir die Skryfkunsteorie.

4.1. INLEIDING

Die ontwikkeling van die *novella* buite Spanje en Engeland kan in twee groot tydperke verdeel word met 1800 as min of meer die skeidslyn. Ná 1800 het 'n nuwe golf van die novelle oor

Europa gespoel (Gillespie, 1967:120,121).

Die novelle wat ontstaan en ontwikkel het in die Westerse literatuur van die negentiende eeu af geniet vervolgens aandag onder die sambreefbegrip “moderne novelle”. Hierdie nuwe golf van novelles het soos die klassieke novelles ook eiesoortige kenmerke, maar dié is duidelik onderskeibaar van die klassieke novelle se kenmerke.

Die literatuurbronne oor die klassieke en moderne novelle toon dat die teoretici grotendeels die novelle beskou as ’n unieke genre met kenmerkende eienskappe waaraan hierdie prosavorm gemeet moet word: “...the novella has some existence of its own, more palpable than a phantom occupying shadowy space between a short story and a novel...” (Springer, 1975:3). ’n Meer konkrete omskrywing is dié van Caporello-Szykman (1990:1,2): “...from the beginning, the novella possesses unique characteristics that can and ought to become the only criteria to distinguish it from any other literary models in the realm of prose fiction”. Sien ook Leibowitz (1974:9), Gillespie (1967:121), Springer (1975:4) en LoCicero (1970:14). Teenoor hierdie eensgesindheid oor die novelle as ’n baie spesifieke genre, is van die teoretiese aspekte van die novelle nie so duidelik nie.

Ten spyte daarvan dat die novelle ’n gevestigde genre in die negentiende eeu in Duitsland was met talle Duitse novelles en Duitse teoretici volgens Leibowitz (1974:10), wys Clements en Gibaldi (1977:1,2) onder andere op die onvermoë van Duitse kritici om die aard van die novelle te ont-
rafel.

Net soos die Renaissance-teoretici geworstel het met die “anatomy” van hierdie ontwykende genre, was teoretici in Engeland en Amerika in latere tye ook nie by magte om die essensie van die novelle vas te vang nie (Clements en Gibaldi, 1977:X,2).

Ten einde gemeenskaplike kenmerke van die novelle van Giovanni Boccaccio se tyd af tot in die twintigste eeu te bepaal, kyk van die teoretici verkeerdelik vanuit ’n moderne perspektief na die ouer novelles terwyl novelles op hulle eie meriete beoordeel moet word (Clements en Gibaldi, 1977:2).

Wanopvatting onderstreep die belangrikheid om te beseef dat die novelle se plot en karakter te uitgebreid is wat beteken dat die novelle nie 'n kortverhaal kan wees nie, maar dat dié elemente ook nie genoegsaam ontwikkel is om van die novelle 'n roman te maak nie (Paine, 1979:9).

4.2. DIE MODERNE LITERÊRE NOVELLE

4.2.1 Die Skryfkuns en die moderne novelle

Met die verwarrende teorieë oor die novelle van die vroegste tye af ontstaan die vraag watter moontlikhede hierdie fiksievorm vir die Skryfkuns inhou as 'n onderrigbare prosasoort. Voeg hierby die moderne novelle wat as tydsdokument nuwe werklikhede uitbeeld en waarin baie van die klassieke eienskappe vervaag of verandering ondergaan het, en die novellekwessie word meer kompleks vir die Skryfkuns as vak wat skryfopleiding betref.

Juis vanweë die teenstrydighede en veranderlike gegewe oor die novelle behoort die Skryfkuns klarigheid te kry oor gemeenskaplike kenmerke sonder om die skeppende, individuele vermoë van die skrywer te onderdruk. Skryfkunsopleiding bestaan immers uit die slyp van skryf tegniese asook dit wat Aucamp (1992:2) die X-faktor noem soos die skrywer se skryfvermoë, intelligensie, lewenservaring en skrywersintuisie wat nie onderrigbaar is nie (vergelyk ook Du Plessis, M.E. 2000:11-13). King (2001:185) se woorde aan skrywers sluit by Aucamp aan: "Write what you like, then imbue it with life and make it unique by blending in your personal knowledge of life, friendship, relationships..."

Deur die onderskeiding van genres kan die skrywer sy eie genrevoorkeur beoefen, terwyl hy ook bewus behoort te wees van die literêre tradisie van die genre waaraan hy vorm gee: "... a writer conceives his idea in the context of what has already been done" (Scholes, 1969:103). Van die klassieke en latere skrywers het die eerste novelles as voorbeelde gebruik vir hulle eie werk soos byvoorbeeld Johann Wolfgang von Goethe se *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1794) met as modelle die novelles van Giovanni Boccaccio en Miguel de Cervantes Saavedra. "By and large, great writers are rarely inventors of genres: (William) Shakespeare and (Jean) Racine, Molière (Jean-Baptiste Poquelin) and (Ben) Jonson, (Charles) Dickens and (Fyodor) Dostoyevsky, enter into other men's labours" (Wellek en Warren, 1978:235; my hakies).

Hoewel verskillende genres problematies kan wees, behoort dit 'n uitdaging te rig aan die skrywer se intellek, ervaring, vindingrykheid, deursettingsvermoë en intuïsie om 'n sekere genre skryfvaardig te ontgin. Terselfdertyd doen die genrekwessie ook 'n beroep op die opleidingstaak van die Skryfkunsteorie, want “Kinds are the very life of literature, and truth and strength come from the recognition of them...” (Henry James *in* Springer, 1975:1).

Die omskrywing van hierdie “kinds” berus op terme en hoewel absolute wetenskaplike juistheid nie bereikbaar is in die literêre kritiek nie, meen Clements en Gibaldi (1977:3) dat daar tog 'n mate van eenvormigheid behoort te wees oor die definisie van die novelle en die gebruik van hierdie term. Sodanige eenvormigheid is myns insiens voordelig vir die Skryfkunsteorie en -opleiding om beter rigting aan die Skryfkunsstudent te verskaf.

4.2.2 Die oorsprong van die moderne novelle

Die belangrikste vorms van die moderne kort fiksie binne die Duitse, Franse en Anglo-Amerikaanse literatuur, naamlik die *Novelle*, *nouvelle* en *conte* het in die loop van die negentiende eeu ontwikkel en dien as oorsprong vir die moderne novelle (Paine, 1979:7,13).

Danksy beter opvoeding en die goedkoper en verbeterde drukmetodes het die leserspubliek toegeneem in die negentiende eeu. Saam met literêre tekste was koerante en tydskrifte nou ook beskikbaar vir die middelklas en met die beperkte ruimte in koerante en tydskrifte het die korter fiksievorms prominent geword. Die uitgebreide ontwikkeling van die novelle in hierdie tyd het die behoefte vergroot om die novelle te definieer (LoCicero, 1970:13).

Die korter fiksie het uitdrukking gevind in novelles en kortverhale met gevolglik nuwe teoretiese verwarring oor die aard van hierdie vorms. Die Duitse *Novelle* het die Duitse prosa oorheers, terwyl die realistiese romans van Franse skrywers soos Stendhal (Henri Beyle), Honoré de Balzac, Gustave Flaubert en Émile Zola steeds dominant in Frankryk was. Die vraag na korter opwindende stories het egter ook die Franse skrywers aangemoedig tot die uitbreiding van die *conte*- en *nouvelle*tradisie (Paine, 1979:7).

Ook in Engeland en Amerika het kort fiksie in die negentiende eeu danksy die gewildheid daarvan in oorvloed verskyn met werke van onder andere Edgar Allen Poe, Stephen Crane, Herman

Melville, Henry James en Joseph Conrad. Volgens Paine (1979:7) was die roman egter steeds oorheersend in die Engelse prosa – net soos in Frans.

4.2.3 Ontwikkeling en aard van die moderne novelle

Die term *novella* as 'n literêre begrip word gekoppel aan 'n teks waarin van 'n nuwe of ongewone gebeurtenis vertel word. Dié drang om oor so 'n gebeurtenis te berig, noem Drennan (1992:351) 'n “argetipiese kenmerk” wat 'n duidelik omlynde vorm aan die novelle verleen. Om te kan vertel, impliseer twee argetipiese elemente: ingrypende gebeure wat die moeite werd is om oor te berig en 'n agent wat daarby betrokke is. Omdat die gebeure 'n uitwerking het op die agent (hoofkarakter) het die novelle sy oorsprong in die werklike belewenis volgens Drennan (1992:351). Good (1977:210) sê dat hoewel die gebeure buitengewoon is, dit steeds binne “the realm of the possibility” lê, dus iets wat in die werklike lewe plaasgevind het en byvoorbeeld die fantasie en feeverhaal uitsluit. Hierdie uitsluiting geld meer vir die klassieke novelle, want die moderne novelle kan ook feeverhale insluit (Allaire, 2003:12). *Die wilde kind* (1989) van Fransi Phillips is 'n voorbeeld van 'n sprokienovelle terwyl *Die blou deur* (2006) van André P. Brink uit 'n droomwêreld opgebou is.

Die agent het algaande meer bewus geword van sy eie individualiteit en die aandag op homself begin vestig – wat die ontstaan van die literêre novelle beteken het (Van Vuuren, 1978:6; Drennan, 1992,351). Ook Van Gorp *et al.* (1991:275) praat van die Duitse *Novelle* wat verinnerlik het met die klemverskuiwing na die hoofkarakter toe.

As tyds- en kultuurgebonde tekste ondergaan genres verandering en die moderne novelle verskil ook in ander opsigte van die klassieke novelle. Fowler (1982:38) wys daarop dat nuwe tekste in 'n genre bykomende kenmerke aan 'n genre kan verleen.

Hoewel die onderskeidende, unieke kenmerke van die novelle in wese dieselfde gebly het, het die samestelling, struktuur, aanwending van die struktuurelemente en die streng vormbewustheid minder formeel geword. Die eens formele hoedanighede in die novelle hou verband met 'n tydperk van gevestigde gemeenskapstrukture, norme en konkrete sekerhede. Die kerk, staat, gemeenskapsleiers en die individu het elkeen geweet wat sy funksie, doel en bestemming is. Die

moderne novelle het ontstaan toe hierdie vaste samelewingsverbande vloeibaar geword het. Namate die gemeenskapstrukture en norme verbrokkel het, het die klem na 'n persoonlike lotsbestemming verskuif (Drennan, 1992:352).

Die twee wêreldoorloë waardeur die wêreld vir die mens as vaste verwysingspunt verbrokkel is, het tot die eksperimentele roman gelei. Waar die klem eers op die gemeenskap se belange geval het met die hoofkarakter as behoudende held en redder, was die fokus nou gerig op 'n soekende, onsekere hoofkarakter, geteister deur wanhoop, eensaamheid en 'n doodsbesef. Die invloed van die Eksistensialisme met eksponente soos Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche en Jean-Paul Sartre met as kern die bestaansnood van die mens asook die psigoanalise van Sigmund Freud en Carl Jung het ook grootliks bygedra tot die beklemtoning van die hoofkarakter se psigiese proses- se waardeur gebeure en handeling verinnerlik is (Scholtz, 1992:437-443). Hierdie maatskaplike veranderings het volgens my ook 'n invloed op die novelle sedert die negentiende eeu gehad wat merkbaar is in die genoemde klemverskuiwings met betrekking tot karakter en gebeure.

Die novelle was egter ook blootgestel aan ander meer plaaslike faktore en invloede soos Drennan (1992:352) verduidelik: Maatskaplike veranderings sedert die Renaissance het gelei tot 'n middelklas wat toenemend oorheers het. As 'n belangrike element in Giovanni Boccaccio se werk het die liefde en pogings tot liefdesvervulling vanselfsprekend tot opspraakwekkende skandalige gebeure gelei. Binne Boccaccio se geslote gemeenskap met sy eie norme en gedragspatrone was dit aanvaarbaar solank die gevolge van die skandaal uit die weg geruim word.

Die opkoms van 'n invloedryke middelklas ná die Renaissance het tot botsende gedragspatrone gelei en skandalige gebeurtenisse het spanning tussen die individu en die gemeenskap veroorsaak. Dié element van konflik het mettertyd die fundamentele gegewe in die moderne novelle geword (Drennan, 1992:352).

Struktureel gesien en as suster van die drama het die novelle ook 'n bondige uiteensetting en 'n goed ontwikkelde afloop (Storm in Drennan, 1992:352). Maar met sy "strakkere en gesloten verhaalstruktuur" (Van Gorp *et al.*, 1991:276) het die novelle van die begin af baie vorme aangeneem:

- Die klassieke novelle se struktuur is gekenmerk deur 'n versameling novelletjies binne 'n raam.
- Die raamvertelling kan uitgebrei word tot net so 'n belangrike komponent as die novelles daarbinne.
- Die raamvertelling en die novelles kan mekaar aanvul en inmekaar vervleg wees.
- In bogenoemde gevalle kan die verteller in die raamgeskiedenis persoonlik betrokke wees by die gebeure in die novelles as 'n interne ek-verteller of as 'n eksterne ek-verteller.
- Die raamstruktuur kan in die vorm van 'n biografiese of outobiografiese dagboek wees.
- Baie novelles het nie 'n raam nie soos die meeste eietydse novelles.
- Die novelle se struktuur kan ook elemente by die romanstruktuur leen soos handeling wat ingedeel word deur middel van briewe soos in die briefnovelle.
- Die opvallendste struktuurelement van die novelle is die kerngebeurtenis of enkele sentrale daad. Bykomende gebeure kan egter net so belangrik wees soos die hoofgebeurtenis, veral by novelles met 'n sosiale en psigologiese inslag.

(Vergelyk Drennan, 1992:352.)

Die Russiese novelles van Anton Chechov toon ook 'n struktuurverandering en minder beklemtoning van gebeure. Suggestie en atmosfeer is belangriker (Good, 1977:208).

Verder kan die stilistiese aanbiedingswyse in die novelle volgens Drennan (1992:352) wissel van 'n besadigde epiese vloei tot 'n epies-dramatiese hantering van die konflik. Good (1977:209) noem dat die moderne novelle (waarby hy die kortverhaal insluit) tussen twee uiterstes van introversie en ekstroversie beweeg: van “the almost eventless record of...feelings and impressions” tot “...the neatly and strongly plotted account of coarser motivations...”

Allaire (2003:12) wys op die volgende kenmerke wat die moderne novelle kan hê: “ – longer length, evolution of a frame story, greater complexity of plot and characters, incorporation of new material such as the fairy tale, and participation in contemporary intellectual debates and new scientific discourse – “. Van hierdie veranderde elemente soos die verdigting van die plot kan dus volgens my tot 'n langer novellelengte lei.

Ten spyte van die genoemde veranderings beklemtoon Allaire (2003:12) dat die novelle se oorspronklike didaktiese neiging nie verander het nie en ook nie heeltemal verdring is deur 'n begeer-

te om te vermaak soos in Giovanni Boccaccio se tyd nie. Hoewel die roman ook moraliserende elemente kan bevat, sê Good (1977:210) dat “...the framed or socially mediated nature of the novella makes it more receptive than the novel to communal wisdom, practical guidance, or explicit reflections on the human condition...”

Drennan (1992:352,353) koppel die ontwikkeling van die novelle aan sy sosiale funksie soos die vermaakfunksie en die tema wat verband hou met die gevaarlike, onvoorspelbare gedrag van die individu. Met die ontwikkeling van die dieptesielkunde en psigoanalise het die onderbewuste van die individu belangrik geword sodat die novelle sy sosiale funksie didakties vervul het deur insae te verleen in die psige van die karakter. Hiervoor moes die fokus weg van die konkrete, eksterne gebeurtenis verskuif word na die innerlike psigologiese gebeure binne-in die karakter. Vervolgens is die innerlike proses van die karakter binne sy bestaansmilieu geplaas met voorspelbare konflik. Die sosiale funksie van die novelle was nou om psigologies uitdrukking te gee aan ’n interessante gebeurtenis of konflik. Heinrich von Kleist en Ernst Hoffmann was van die vroeë skrywers wat konflik op hierdie manier benader het in hulle novelles. Negentiende-eeuse Duitse skrywers met dieselfde konflikbenadering was onder andere Eduard Mörike, Franz Grillparzer, Gottfried Keller, Theodor Storm en Conrad Meyer (Drennan, 1992:352,353).

In Rusland, Frankryk en Denemarke is konflik ook psigologies benader deur onder meer P. Mérimée, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Alexander Pushkin, Anton Chekhov en J.P. Jacobsen. Hierdie wisselwerking tussen konflik op psigologiese vlak en die bestaansmilieu van die individu het tot nog ’n ontwikkeling gelei, naamlik om sosiale kritiek deur middel van die novelle te lewer. Een stap verder en die sosiale kritiek op die plaaslike omgewing het uitgebrei na uitsprake oor die historiese en die politiek. Die konflik in die moderne novelle is nou deel van ’n historiese en politieke raamwerk terwyl ’n gevoel van pessimisme en nihilisme toenemend neerslag vind (Drennan, 1992:353.) Ek beskou Jeanne Goosen se novelle *Louoond* (1987) as ’n goeie voorbeeld van sosiale kritiek op die plaaslike bestel asook op die menslike toestand binne ’n wanhopige raamwerk van die vroegste tye af tot op hede. Synde die enigste spesie met ’n bewussyn is “die menslike ras” volgens die interne verteller “nie verhewe, romanties, heroïes of onsterflik nie. Hy is korrup, materialisties en tot nou toe steeds sonder doel; ’n frats wie se bewussyn net ’n eienskap van verhewendheid is, maar wat hy nie gebruik om in te gryp in sy lot nie” (*Louoond*, p. 65,66).

Van die moderne novelles se noukeurig gestruktureerde vorm het ook begin verbrokkel sodat nog net die plot die kenmerkende presiesheid van die novelle behou. Voorbeelde hiervan is die werk van Franz Kafka (Drennan, 1992:353).

4.3 TEORETIESE BENADERINGS TOT DIE NOVELLE

Vervolgens word gekyk na enkele teorieë oor en kenmerke van die moderne novelle wat as bron vir die Skryfkunsteorie kan dien.

4.3.1 Die Skryfkuns en die novelleteorieë

Die doel van hierdie teoretiese ondersoek is om te bepaal op watter gronde die novelle as 'n eiesoortige genre onderskei kan word. Omdat die Duitse *Novelle* as voorloper van die moderne geslag novelles so 'n prominente rol gespeel het in die novelletradisie, kom hierdie *Novelle* eerste aan bod. Die Duitse novelleteorie het grootliks ontwikkel deur die teoretiese bydraes van heelwat Duitse novelleskrywers en kan dus skryfkundige waarde vir die Skryfkunsteorie hê.

In die lig van Clements en Gibaldi (1977:3) en Ellis (1974:3) se uitsprake dat daar ten spyte van baie verskille ook ooreenstemmende menings onder die teoretici bestaan, sal verder gekyk word of daar nie ander gemeenskaplikhede buiten dié in die Duitse novelleteorie bestaan wat aanvullend deur die Skryfkunsteorie aanvaar kan word as riglyne vir 'n skryfteoretiese benadering tot die novelle nie.

Uiteraard bestaan daar 'n magdom novelleteorieë wat nie alles bespreek kan word nie. Dié wat aandag geniet, is gekies omdat aspekte daarvan tot die skryfpraktyk spreek.

4.3.2 Die Duitse novelleteorie

Die novelle het laat in die agtiende en tydens die negentiende eeu eerste in Duitsland herleef waar hierdie genre ook die meeste beoefen is. Johann Wolfgang von Goethe skryf die eerste Duitse novelle, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) met die *Decamerone* van Boccaccio (in 3.4.2) as klassieke model. Die raamverhaal handel oor 'n groep mense wat wegvlug van die Franse Rewolusie af en die tyd verwyf deur stories vir mekaar te vertel (Good, 1977:203).

Met sy *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (1801) sorg Friedrich Schlegel vir die eerste belangrike novelleteorie in Duits met regstreekse verwysing na die *Decamerone*. Good (1977:203,204) wys op drie opvallende kenmerke in Schlegel se definisie van die novelle: "...the novelty of the plot, the oral character of the narrative situation, and the independence of the story from social and historical factors..." Hoewel aanvegbaar, was dit drie belangrike temas in die Duitse novelleteorie. Met sy bekende woorde oor die novelle as 'n ongehoorde gebeure het Goethe nie net aangesluit by die nuutheid van die plot nie, maar ook die novelle geplaas tussen die fantasie en "romance" aan die een kant en die realistiese "novel" aan die ander kant (Good, 1977:204; my aanhalingstekens).

Clements en Gibaldi (1977:26) noem die Duitse *Novelle* wat in bogenoemde tydperk in Duitsland gefloreer het, die literêre soort wat groter van omvang is, 'n ingewikkelde intrige vertoon en na simbolisme neig (vergelyk ook Bennett, 1974:1). Volgens Leibowitz (1974:10) was hierdie novelle 'n gevestigde konsep in Duitsland, asook 'n afsonderlike genre waarvan die teorieë hoofsaaklik ontwikkel is deur Duitse novelleskrywers self. Die omvangrykheid en gevestigtheid van die Duitse *Novelle* maak dat die Duitse novelleteorie 'n belangrike deel vorm van die novellegeskiedenis waaruit die skryfpraktyk kan put veral wat skryfegnieke betref.

Bennett (1974) bespreek verskillende soorte Duitse *Novelles*: die klassieke *Novelles* van Goethe wat die eerste beoefenaar van die Duitse *Novelle* was; die metafisiese *Novelle*; dié van die Romantici; die diskursiewe *Novelle*; die psigologiese *Novelle*; asook die plattelandse *Novelle* en dié wat gegrond is op die poëtiese Realisme. Hierdie tipes word nie bespreek nie, maar wel die algemeen aanvaarde onderskeidende kenmerke van die Duitse *Novelle*.

Die Duitse novelleteorie het net so vinnig ontwikkel soos wat daar *Novelles* verskyn het. Die Duitse teoretici het verskeie formele kenmerke van die *Novelle* aangetoon wat uitgebreide aandag geniet het waarvan Paine (1979:13-14) die volgende uitsonder as die pertinentste:

4.3.2.1 Tipiese kenmerke van die Duitse *Novelle*

4.3.2.1.1 Die *Wendepunkt*

Die *Wendepunkt* is 'n spesifieke *turning point* waarna Goethe eerste verwys het in sy werk

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795). Hiermee het Goethe 'n intelligente keerpunt bedoel waardeur die verteller(s) die gehoor of leser kan inlig of vermaak (Paine, 1979:14-15).

Vir Ludwig Tieck was die *Wendepunkt* die heel belangrikste kenmerk van die novelle (LoCicero, 1970:49). Hierdie beskouing, asook die feit dat Tieck nie melding maak van die lengte nie en tema as onbelangrik beskou, lei tot LoCicero (1970:50) se afleiding: "It is the central turning point which characterizes the Novelle; thus work with a central turning point is a Novelle" (vergelyk ook Bennett, 1974:12).

Die *Wendepunkt* staan ook bekend as die "Pointe" of "Spitze" wat dikwels vergelyk word met die hoogtepunt in die drama of die ommekeer van die noodlot van goed na sleg in die tragedie. Die *Novelle* se "dramatic quality of tension and swiftness of catastrophe" herinner aan die konstruksie van die drama (Bennett, 1974:12). Theodor Storm het die novelle as die suster van die drama beskou en ook as die strengste vorm van die prosasoorte wat "central conflict", "closed form" en "artistic economy" vereis (Paine, 1979:22).

Ludwig Tieck was bekend vir sy *Wendepunkttheorie* en volgens hom en Paul Heyse moet daar eerste 'n duidelike keerpunt in die *Novelle* wees "at which the striking event takes place" (Ellis, 1974:4). Al die elemente in die storie fokus op hierdie wending en die *Novelle* se gerigtheid op die keerpunt verleen aan hom 'n "sharp and concentrated form" (Ellis, 1974:3 en Paine, 1979:15; vergelyk ook LoCicero, 1970:46-50).

4.3.2.1.2 'n Unerhörte Begebenheit

Op 25 Januarie 1827 het Goethe aan Eckermann, sy uitgewer, genoem dat die novelle eintlik niks anders is nie as 'n ongehoorde gebeurtenis: "...denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit"? (in Von Lindken, 1976:14). Teoretici beskryf die sentrale gebeure as onder andere nuut, buitengewoon, merkwaardig en wonderbaarlik (laasgenoemde na aanleiding van Ludwig Tieck se *das Wunderbare*) (Paine, 1979:16,17; LoCicero, 1970:27-29; Bennett, 1974:9).

4.3.2.1.3 Die *Falke*, *Silhouette* en *Grundmotiv*

Paul Heyse se *Falkentheorie* in sy werk *Deutscher Novellenschatz* (1871) is gegrond op die negende storie van die vyfde dag in die *Decamerone* waarin Boccaccio 'n valk as simbool gebruik. Die hoofkarakter, Federigo degli Alberti, se lot word danksy sy troetel-valk verander van armoede na rykdom (Bennett, 1974:14; Paine, 1979:19; LoCicero, 1970:66,67). Oor die gebruik van 'n konkrete simbool sê Bennett (1974:15): "...in many Novellen a concrete symbol is used to express some inner meaning, often the real essence and significance of the Novelle". 'n Simbool kan ook dien as leidmotief wat die "betekenis en de eigenheid" van die verhaal simboliseer (Van Gorp *et al.*, 1991:275).

Saam met sy *Falkentheorie* sê Paul Heyse dat die *Novelle* 'n "well-rounded *Grundmotiv*" het waardeur iets eienaardigs, spesifiek of uniek openbaar word wat die storie onvergeetlik maak. Die *Novelle* vertoon verder 'n "starke *Silhouette*" as agtergrond vir die grondmotief (in Paine, 1979:19).

4.3.2.1.4 *Rahmen*

Die *raamvertelling* verwys na 'n storie wat binne-in homself 'n ander storie of 'n reeks stories bevat (Cuddon, 1999:330). Die terme *frame narrative* en *frame story* word ook gebruik, laasgenoemde deur onder andere Paine (19979:21). Caporello-Szykman (1990:3) verwys na die raam as 'n *cornice* wat saam met die novelle vir interaksie gekonstrueer word sodat nie net 'n versameling novelles geskep word nie, maar 'n hele opus. Klassieke voorbeelde is Boccaccio se *Decamerone* (1353) en Geoffrey Chaucer se *Canterbury Tales* (ca. 1387). Laasgenoemde teks bestaan uit 'n onvoltooide versameling stories in versvorm wat onder 'n groep pelgrims vertel word op pad na die altaar van Thomas à Becket in Canterbury. Die proloog vorm die raamvertelling waarin Chaucer elke pelgrim se karakter beskryf. Ander novelleversamelings is *Arabian nights* (s.a.) waarin die vroulike hoofkarakter, Scheherazade, honderd stories vertel om haar huweliksnag te oorleef; asook die Franse versameling *Heptaméron* (1558) van Marguerite de Navarre (Cuddon, 1995:330).

Die Duitse novelleteorie het die *Decamerone* as model gebruik vir die raamteorie waarvolgens die *Rahmen* of *frame story* gewoonlik uit 'n raamvertelling bestaan deur 'n hoofverteller wat 'n raam-

storie vertel waarbinne hy of ander vertellers 'n reeks stories vertel. In die *Decamerone* word vertel van 'n groep mense wat uit Florence vlug vir die Swart Pes wat Europa geteister het. Die “binnestories” wat hulle aan mekaar vertel vir vermaak en tot lering vorm *Binnenerzählungen* in die raamvertelling (Paine, 1979:21; my aanhalingstekens). Die vlugteling vertel elkeen een storie per dag en binne tien dae het hulle honderd stories vertel. In 1794 skryf Johann Wolfgang von Goethe 'n versameling van ses novelles wat vermaak en onderrig, getiteld *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* met die novelles van Miguel de Cervantes en Boccaccio as modelle. Die stories binne die raamwerk word vertel deur vlugteling van die Franse Rewolusie. Verskeie Duitse skrywers het soortgelyke novelles geskryf soos *Die Serapionsbrüder* (1819-1821) van Ernst Hoffmann (Paine, 1979:21; LoCicero, 1970:28,29).

4.3.2.2 Ander kenmerke van die Duitse Novelle

4.3.2.2.1 Realisme as mimetiese aspek

Die novelle se gespanne konsentrasie en fokus op 'n enkele ingrypende gebeurtenis verleen 'n realistiese karakter aan die novelle. Hierdie mimetiese aard lê daarin dat die Novelle “the real world” uitbeeld – “personal or historical” (Paine, 1979:23). Met die gerigtheid van die novelle as realistiese genre op die sentrale gebeure speel karakter nie 'n prominente rol nie met min of geen karakterontwikkeling (Ellis, 1974:3).

Vir Bennett (1974:9) kan Goethe se beskrywing van die novelle as 'n ongehoorde gebeurtenis moontlik suggereer dat die novelle van 'n werklike gebeurtenis moet vertel. Met laasgenoemde as 'n aanvegbare aanname verduidelik Bennett dat Goethe se beskrywing eerder verstaan moet word as dat die vertelde gebeure “must have taken place in the world of reality and not in a purely imaginary world of fancy”. Verwysend na F.D.E. Schleiermacher noem Bennett dat die fantasie deel is van die feeveerhaal en buite die wêreld van die *Novelle* lê (Bennett, 1974:9,10).

4.3.2.2.2 Die noodlot as tematiese aspek

Met die novelle se beperktheid tot 'n enkele gebeure of situasie speel die noodlot of “change of fate” 'n belangrike rol as aanduiding van wat met die karakters gaan gebeur (Paine, 1979:26).

Bennett (1974:5,6) noem dat hierdie sentrale gebeurtenis as spilpunt waarop al die elemente in die novelle afgestuur is, die moeite werd moet wees om vertel te kan word. Vanweë die belangrikheid daarvan kan dit 'n verandering in die hoofkarakter meebring en sodoende 'n noodlotsrol vertolk.

4.3.2.2.3 Subjektiviteit en objektiwiteit

Hoewel die novelle in sekere opsigte baie objektief is, beskou Friedrich Schlegel (*in* Bennett, 1974:7,8) die novelle as uiters geskik om 'n subjektiewe stemming en "point of view" binne sy objektiewe vorm te skep. Binne die objektiwiteit waarmee die sentrale gebeure vertel word, kan die skrywer sy subjektiewe gevoelens subtiel weergee. Von Kleist gee byvoorbeeld die aaklighede in sy novelle weer in 'n objektiewe "matter-of-fact narration", maar daaronder "vibrates his whole desperate uncertainty and questioning attitude to life..." (Bennett, 1974:8). Volgens Paine (1979:30) verwys Benno von Wiese se "Doppelnatur der Novelle" na hierdie subjektiviteit agter 'n objektiewe masker.

Objektiviteit verwys dus na die vertelling wat objektief en gedistansieerd geskied terwyl die verteller die gebeure direk aan 'n werklike gehoor oordra. Die ingrypende gebeure vra vir 'n duidelike narratief wat verandering en/of die noodlot aksentueer en hiervoor is objektiwiteit nodig (Ellis, 1974:3,4). Opsommend sê Van Gorp *et al.* (1991:275): "De novelle kenmerkt zich door een objectieve voorstellingsvorm en concentratie op één enkele gebeurtenis."

4.3.2.2.4 Die lengte van die novelle

As 'n konkrete kenmerk wat letterlik gesien kan word – veral in verhouding tot die roman – beskou baie teoretici die korter lengte van die novelle as 'n beperking (Paine, 1979:23).

Hierteenoor sê Springer (1975:9) dat die lengte van 'n novelle (5 000 tot 15 000 woorde volgens haar) uiters geskik is "to realize several distinct formal functions better than any other length". Die novelle behoort vir Springer nie uitgeken te word aan dit wat dit is nie, want dis eintlik net 'n stuk prosa; maar eerder aan sy formele funksie wat ten beste gestalte kry in 'n korter vorm. Dié funksies, meen sy, laat skrywers intuïtief of bewustelik die korter prosavorm kies.

Vir Bennett (1974:1) is lengte baie relatief – iets wat onder andere deur Ludwig Tieck bewys word deurdat sy versameling *novelles* tekste bevat van minder as vyftig tot meer as tweehonderd bladsye (LoCicero, 1970:50). Hierdie wisselende lengte onderskryf Good (1977:197) se siening dat kategorisering net volgens lengte arbitrêr is en dat prosafiksie nie homogeen is wat eenvoudig in sekere lengtes gesny kan word nie. Daar is altyd grensgevalle. Van die klassieke novelle wat aan 'n gehoor vertel is, sê Good (1977:211): “Its length is related to the attention span of a live audience in a single sitting.”

Paine (1979:8) wys op Henry James - wat gebuk gegaan het onder die eise van die kortverhaal - se blydschap oor die nuwe vorm, “the shapely *nouvelle*” waarvan die lengte en aard egter nie behoorlik gedefinieer is nie.

Springer (1975:5,6) sê opsommend dat die novelle “ ... does exist in terms, not simply of length, but of some kinds of things it does and in terms of some kinds of beauties which only the *pint size* contains ...” (my kursivering).

Die wisselende lengte van die novelle is merkbaar in die aantal bladsye wat by elke novelle in die bronnelys aangegee word.

4.3.3 Kommentaar op die Duitse novelleteorie

Die twee probleme wat Bennett (1974:1) uitwys by die definiëring van 'n genre is ooglopend in die Duitse novelleteorie: 'n genre (hier die novelle) moenie ingeperk word tot 'n paar baie definitiewe kenmerke nie – met daarby die aandrang dat hierdie kenmerke noodsaaklik is vir 'n teks om tot die betrokke genre te kan behoort (my hakies). Hierdeur word tekste uitgesluit wat reeds beskou word as deel van daardie genre. Tweedens moet die grense van 'n genre ook nie te wyd wees nie, want dan verloor die definisie sy betekenis. Van die Europese kritici toon dat die Duitse novelleteorie grootliks in eersgenoemde slagvat val met die beklemtoning van die genoemde kenmerke as noodsaaklik vir 'n teks om 'n novelle te kan wees.

By genredefiniëring moet erkenning verleen word aan die veranderlikheid van genrekonsepte en gewone kenmerke van die novelle kan nie as noodwendig deel van 'n definisie beskou word nie;

die dominante doel asook die kenmerke daarvan moet verreken word. Gemeet aan hierdie uitgangspunte van Bennet en Ellis (1974:16,17) faal die Duitse novelleteorie met betrekking tot die tipiese kenmerke in 4.3.2.1.

Aannames oor die formele eienskappe as kriteria vir die novelle is onderhewig aan een of meer van die volgende besware: nie alle novelles vertoon een of meer van die genoemde eienskappe nie; die eienskappe is so algemeen in voorkoms dat dit as kenmerkend van die literatuur en van alle prosavorms beskou word; die aannames is so vaag dat die teenwoordigheid of afwesigheid van 'n betrokke kenmerk nie bepaal kan word nie.

Wanneer sodanige kenmerke as vereistes vir die novelle gestel word, ontstaan die gevaar van dogmatisme. Mistastings oor hierdie kenmerke is talryk soos byvoorbeeld: die meeste novelles het nie raamvertellings en –raamverteller(s) nie; die fokus en gekonsentreerdheid is nie beperk tot die novelle nie; artistieke konsentrasie lei dikwels tot vanselfsprekende simbolisme; die teenwoordigheid of afwesigheid van 'n keerpunt en 'n sentrale gebeure word deur die plot bepaal en is nie net eienskappe nie; en die sogenaamde realistiese aard van die novelle beteken dat heelwat novelles soos Kafka se onrealistiese *Die Verwandlung* (1915) nie novelles is nie (Ellis, 1974:5-7).

Aansluitend by teoretiese dwalings maan Springer (1975:5): “There is a need to recognize that each genre is defined by its own special powers...” Hierdie “powers” is nie net dieselfde eienskappe wat in graadverskille – as “expanded or contracted” – in verskillende genres voorkom nie.

Kenmerke en elemente in die werke van Duitse novelleskrywers is verder deur hulleself tot kriteria vir die novelle verhef. Omtrent die *Wendepunkt* sê Paine (1979:16) dat as Tieck net na sy eie werk verwys het, “then it is false to establish the *Wendepunkt* as indispensable criterion for the genre *Novelle*”.

4.3.4 Die Skryfkuns en die Duitse novelleteorie

Die implikasies van die Duitse novelleteorie met sy goed gedokumenteerde kenmerke van die novelle op die skryfpraktyk is volgens my tweeledig. Die skrywer kan hierdie “voorgeskrewe kenmerke” van 'n novelle as bindende kriteria ervaar wat hom in die skeppende skryfproses kan

inhibeer. Die vernuftige skrywer wat besef dat die novellekenmerke van die Duitse novelleteorie in alle prosasoorte kan voorkom, sal ook weet watter kenmerke hy vir 'n spesifieke novelleteks tegnies kan ontgin om die literêre waarde van sy novelle te verhoog. Palmer (2005:27) meen: "Stripped of genre clichés we can build convincing and vital worlds in which to tell our stories."

Die novelleteorie in Frans en in Anglo-Amerikaans word vervolgens kortliks bespreek.

4.3.5 Die novelle in Frankryk

Die negentiende-eeuse genredefiniëring van die Franse kort fiksie was nie so voorskriftelik soos dié vir Duits nie. Aanvanklik het die *Decamerone* as formele model vir die Franse *nouvelle* gedien, maar teen die middel van die sestiende eeu het laasgenoemde saam met die Franse *conte* (*tale* of *story*; Cuddon, 1999:177) as betreklik kort stories verskyn sonder vereistes soos byvoorbeeld die raamvertelling.

Selfs die negentiende-eeuse Franse skrywers het nie onderskeid getref tussen die *nouvelle* en die *conte* nie en die pogings daartoe deur die latere Franse teoretici was nie baie insiggewend nie. Charles Baudelaire het wel probeer om die *novel* en die *nouvelle* te onderskei, maar het hoofsaaklik op die werk van Edgar Allen Poe gekonsentreer (Paine, 1979:32,33).

Hoewel die Franse kort fiksie gefloreer het danksy die vraag daarna deur onder andere tydskrifte, was die negentiende eeu "the age of the realistic novel" en dié genre het al die aandag geniet. Groot romanskrywers soos Honoré de Balzac, Émile Zola en Gustave Flaubert het wel uitstekende kort fiksie geskryf, maar die korter vorme het minder status geniet. 'n Belangrike kortprosaskrywer was byvoorbeeld Ernst Hoffmann wie se werke 'n element van fantasie bevat het (Paine, 1979:32,33).

4.3.6 Die novelle in Anglo-Amerika

In Amerika het die vlaag tydskrifverhale die literêre terrein oorheers sodat ander kort fiksievorme van die 1850's af geïgnoreer is. Voor 1850 was die werke van Nathaniel Hawthorne, Washington Irving en Edgar Allen Poe op die voorgrond, maar ná laasgenoemde se dood was daar 'n gaping in die literêre geskiedenis tot met die verskyning van Henry James se werk (Marler,1974:153).

Clements en Gibaldi (1977:2) noem dat die Britse en Amerikaanse teoretici die term *novella* vir drie verskillende prosavorme gebruik: die Renaissance-novelle, die Duitse *Novelle* en vir moderne fiksie met 'n lengte tussen die kortverhaal en die *novel*. Laasgenoemde toepassing is problematies en Paine (1979:8) asook Clements en Gibaldi (1977:2) verwys na Henry James wat sy eie kortverhale beskou het as *novelles* wat hulle eie organiese vorm kon aanneem wat James die “shapely *nouvelle*” genoem het (Springer, 1975:7; Good, 1977:208). As model het Henry James die kort tekste van Ivan Turgenev, Honoré de Balzac en Guy de Maupassant gebruik (Paine, 1979:8).

Die oorspronklike kenmerk van die novelle, naamlik “extreme brevity” word dus deur Henry James gebruik vir die langste tekste van die hedendaagse kort fiksie – 'n gebruik wat toegeneem het in gewildheid. Hierdeur het teenstrydige uitsprake ontstaan oor sekere bekende werke en tot watter tipe genre hulle behoort, soos Ernest Hemingway se *The old man and the sea* (1952), 140 bladsye; *Heart of darkness* (1902) van Joseph Conrad, 81 bladsye; en *The turn of the screw* (1898) van Henry James, 97 bladsye (Clements en Gibaldi, 1977:2).

In die lig van bogenoemde wanopvattinge moet onthou word dat die novelle te uitgebreid is met betrekking tot plot en karakter om 'n kortverhaal te kan wees, maar dat hierdie elemente nie genoegsaam ontwikkel is sodat die novelle as 'n roman kan kwalifiseer nie (Paine, 1979:9).

4.3.7 Alternatiewe teoretiese benaderings

Springer en Leibowitz se teoretiese invalshoek verskil heelwat van bogenoemde teoretici en skrywers se beskouinge; daarom onderskei ek dit as alternatiewe benaderings.

4.3.7.1 Mary Doyle Springer (1975)

Springer vermy die kritiek binne die nasionale letterkundes van die verskillende tale en benader die novelle deur middel van sy vorm. Met *form* beklemtoon Springer dat sy nie net 'n struktuur bedoel nie, maar die funksionering van 'n struktuur om 'n sekere doel te bereik soos om die spot te dryf, 'n waarheid te beklemtoon of om 'n tragedie, komedie of 'n ernstige afloop te bewerkstellig. Sy sluit by Sheldon Sacks (1966:1-31) se “principles of wholeness” aan wat op funksies berus (Springer, 1975:10; Paine, 1979:9,67).

Vir Maatje (1974:115) beteken *struktuur* “de manier waarop in een literair werk een wereld wordt opgebouwd door middel van woorden”. Omdat die strukture van konkrete, afsonderlike werke dieselfde kenmerke kan vertoon, praat Maatje van ’n abstrakte struktuur. Hierdie kenmerke hou myns insiens verband met Springer se funksionele struktuur, want met sekere kenmerke in sy teks, kan die skrywer ’n sekere doel bereik.

Springer (1975:9,10) onderskei verskeie *formal functions* in die novelle wat volgens haar beter gehuisves kan word binne ’n lengte van 15 000 tot 50 000 woorde. Dié lengte, wat Springer vir ’n novelle aanbeveel, is ook doeltreffend om uitdrukking te gee aan die formele funksies binne die novelle. As hierdie formele doelstellings toegepas word binne die lengte van byvoorbeeld ’n kortverhaal of roman, word sodanige doelstellings of funksies in die wiele gery (“the purposes go awry” volgens Paine, 1979:66).

Springer aanvaar dat “all careful readers” intuïtief aanvoel dat fiksie staatmaak op sekere algemene en spesifieke formele beginsels vir samehang. Daarom grond sy haar skema op Sacks se drie “informing principles” of “principles of wholeness” wat ek vertaal na *teksbeginsels*:

- **Action**

In alle fiksie word die karakters tot aksie beweeg, maar Sacks pas *action* net toe op “tightly plotted” wankelrige verhoudings tussen karakters wat uitloop op ’n komedie, ’n tragedie of ander ernstige gevolge.

- **Apologue**

Die apoloog (my vertaling; ook fabel, allegorie, parabel genoem) gebruik as beginsel die karakters en dit wat met hulle gebeur om die waarheid van ’n stelling te intensiveer.

- **Satire**

Satire behou sy betekenis as beginsel waarvolgens die spot gedryf word met dinge buite die storiêreld. Vir hierdie doel span al die verhaalelemente saam (Sacks, 1966:96-97; Paine, 1979:67; Springer, 1975:10; Baldick, 2004:16).

Springer (1975:10) beklemtoon dat Sacks sy teksbeginsels as "mutually exclusive" beskou. As wedersyds uitsluitend kan 'n apoloog met sy didaktiese doel dus nie ook 'n *action* wees met as doel 'n komiese, tragiese of ernstige afloop nie. Paine (1979:67) interpreteer bogenoemde as dat 'n storie "*must conform to one and not to the other two*" (kursivering deur Paine).

Uit Sacks se drie teksbeginsels lei Springer vyf formele funksies af met gepaardgaande "devices" of riglyne wat inherent is aan fiksie met 'n novellelengte. Die aksie-beginsel voorsien twee formele funksies: die *serious plot of character* en die *degenerative or pathetic tragedy*:

1. Die *plot of character* waarbinne die aksie uitloop op iets ernstig het drie variasies: die karakter word net ontbloot; die karakter word uitgebeeld binne sy leerproses; die karakter leer nie net nie, maar trek voordeel uit dit wat hy leer. Die begrip *plot of character* is afkomstig van Crane (1952:620) en behels dat die plot nie net die aksie verander nie, maar ook die karakter. As net een karakter ontbloot word of binne 'n leerproses is, is die novellelengte geskik vir hierdie funksie. Die lengte van die roman laat toe dat meer karakters leer, maar ook die leerproses voltooi in wisselwerking met ander karakters.
2. Die *degenerative or pathetic tragedy* kry gestalte wanneer die sentrale karakter afstuur op ellende en die dood. Vanweë die mate van ongenaakbaarheid en ramspoed, voldoen hierdie plot nie aan dié van die kortverhaal nie.
3. Die *satire* binne die lengte van 'n novelle is vir Springer (1975:12) toepaslik omdat die satire volgens haar gemik is op een voorwerp van bespottling en nie op verskeie dwaashede van die mensdom nie.
4. Met *apologue* verwys Springer (1975:12,13) na werke wat se organiese eenheid op 'n tema of *statement* berus. Dié stelling, verklaring of waarheid vloei natuurlikerwys uit die storie, maar terselfdertyd is al die elemente in die storie afhanklik van hierdie stelling. Die apoloog verskyn dikwels in die vorm van 'n novelle.
5. Die *example*, 'n subklas van die apoloog, omvat die vyfde formele funksie in die novelle. 'n Enkelkarakter word uitgebeeld saam met gebeure, maar die fokus val nie op die leser se gevoelens jeens die karakter nie. Eersgenoemde se gevoelens word gebruik vir 'n didaktiese doel: om die karakter bloot te lê as "one example of a large human type" (Springer, 1975:12,13,166,167; Paine, 1979:67,68).

Springer (1975:161-164) verskaf 'n lys novelles wat sy ingedeel het volgens haar vyf formele funksies. Vir Paine (1979:69,70) het Springer se kategorieë verskeie gebreke en baie van die individuele werke op haar lys kan sins insiens met genoeg gronde by ander kategorieë ingedeel word. Hoewel Springer 'n vars perspektief bied, is haar benadering te formalisties wat tot onbuigsame kategorieë lei (Paine, 1979:10,68 en verder).

Die kritiek teen Springer se formalisme is belangrik vir die skryfpraktyk omdat die Skryfkunsteorie self moet waak teen onbuigsamheid en voorskriftelikheid in die kreatiewe skryfproses.

Tog is van Springer se uitgangspunte nuttig vir die novelleskrywer as riglyne en tegnieke wat kreatief toegepas kan word in individuele werke. Die Skryfkunsteorie kan veral put uit Springer se siening:

- van karakter en hoe die karakter aangewend kan word om 'n sekere funksie in die novelle te verrig soos om 'n komiese, ernstige of tragiese afloop te bewerkstelling; 'n stelling/verklaring/waarheid oor te dra; satire of spot te bewerkstellig; of om as 'n tipe van die mensdom uitgebeeld te word;
- van vorm as 'n belangrike struktuur wat behoort te funksioneer om 'n sekere doel te bereik;
- van 'n doeltreffende lengte wat wedersyds gepaardgaan met die formele funksies en doel in die novelle. Juis hierdie funksies en doel lei die skrywer intuïtief of bewustelik om 'n novellelengte te kies: "Authors must, then, discover the length appropriate to their formal purpose" – want 'n skrywer wat beperk is tot 'n sekere lengte sal die doelwitte in sy teks aanpas sodat dit ten beste gestalte kan kry binne daardie lengte;
- van toepaslike riglyne ("devices") en tegnieke wat die skrywer help om gestalte te gee aan die formele funksies;
- dat 'n definisie van die novelle meer gerig moet wees op wat die novelle *doen* en minder op wat 'n novelle *is*. Resepmatige vormvastheid kan myns insiens verhoed word hierdeur en die skrywer lei tot kreatiewe ontginning van ander elemente en tegnieke (Springer, 1975:9,10,12; my kursivering).

Die lengte wat Springer vir die novelle aangee as tussen 15 000 tot 50 000 woorde is egter relatief. Paine (1979:69) noem dat novelles korter as Springer se aanduiding kan wees en Good (1977:197)

sê dat daar nie 'n magiese aantal woorde is vir 'n sekere genre nie. Die manier waarop die skeppings-elemente in 'n spesifieke novelle aangewend word, is ook bepalend vir die lengte.

Oor die vaste kategorieë en spesifieke eienskappe wat sekere teorieë vir die novelle voorhou, bied Wellek en Warren (1978:235) raad vir die skrywer: “The good writer partly conforms to the genre as it exists, partly stretches it.”

4.3.7.2 Judith Leibowitz (1974)

Leibowitz put uit die goed ontwikkelde Duitse novelle-teorie, maar verwerp die voorskriftelikheid daarvan. Haar teorie het twee uitgangspunte: *structural repetition* en *thematic intensity and expansion* (Paine, 1979:10; Leibowitz, 1974:16,17). Aansluitend hierby baseer Leibowitz haar genre-onderskeid op die “narrative purpose” (*Gestaltungsziel*) van tekste. Elke narratiewe vorm het sy eie tegnieke om te ontwikkel afhangend van sy narratiewe doel. Die roman se narratiewe oogmerk is *elaboration*; die kortverhaal se narratiewe doel is *limitation* terwyl *compression* die novelle se narratiewe doelwit is. Leibowitz is dus ingestel op hoe sekere tegnieke in genres aangewend word met haar veronderstelling dat elke narratiewe vorm “has its own developmental methods, its own manner of developing or giving shape to its fictional material” (Leibowitz, 1974:12,13; Paine, 1979:105).

Met 'n ander woordkeuse sluit Good (1977:210) by Leibowitz aan: “The formal principle of the novella is intensity; of the novel, extensity.” Teenoor die geleidelike karakterontwikkeling in die roman volg die novelle 'n dramatiese of simboliese metode. Betreffende die plot fokus die novelle op byvoorbeeld 'n natuurramp of die dood van 'n individu terwyl die roman se lang ketting van oorsake, gevolge en wisselwerking ontbreek. In die tragedie gaan die held ten gronde weens 'n verkeerde besluit; in die novelle verval hy dikwels in isolasie of ervaar die dood (Good, 1977:210).

Waar dië kortverhaal sy inhoud beperk, en die roman sy materiaal uitbrei, doen die novelle beide waardeur 'n spesiale soort narratiewe struktuur ontstaan – “one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion” (Leibowitz, 19974:16) waarmee meer gesuggereer word as wat die beperkte woorde sê.

Volgens Paine (1979:106,107 en Leibowitz, 1994:16,17) is die motiewe in die novelle deel van 'n groep temas wat Leibowitz 'n *theme-complex* noem. Waar die fokus in die roman voortdurend verskuif, bly dit in die novelle intensief gerig op die *theme-complex*. Omdat die implikasies van die motiewe net gesuggereer en nie ontwikkel word nie, is die novelle 'n narratief van suggestie. Die gebeure in die novelle is nie aaneenlopend en progressief soos in die roman nie en 'n groot terrein word ook nie bestryk soos in die roman nie. 'n Kleiner area word in die novelle verken, maar uiters intensief.

Met *structural repetition* word parallelle situasies en motiewe en ander tegnieke bedoel wat die skrywer aanwend om die aksie saam te pers. 'n Kombinasie van hierdie tegnieke wat in 'n novelle aangewend word, kan 'n "unique over-all effect" skep waarvolgens die leser die teks as 'n novelle herken en onderskei van ander narratiewe vorme. Dié beskouing geld egter ook vir ander genres (Leibowitz, 1974:18; Paine, 1979:107).

Leibowitz (1974:19) hoop om met haar teorie die kontinuïteit aan te dui van die "modern novella from the late nineteenth century to the present on the basis of narrative goal ..."

Teenoor die voorskriftelike Duitse novelleteorie en Springer se teorie wat op rigiditeit kan uitloop, bied Leibowitz se beskouing nuttige riglyne vir die verstaan van 'n novelle met 'n gesonde mate van buigzaamheid (Paine, 1979:10). Om hierdie rede baseer ek my novellebenadering hoofsaaklik op van die novelleteorieë van Leibowitz.

Leibowitz se wegbeweeg van genre-onderskeid volgens kategorieë en haar klem op onderskeidende tegnieke en die toepassing daarvan het meer praktiese nut vir die Skryfkunsteorie: "The important thing for Leibowitz, and that which for her distinguishes the novella among fiction genres, is *how* techniques are used ... " (Paine, 1979:105). Teenoor die kenmerke wat die Duitse novelleteorie kunsmatig op nuwe tekste toepas, wil Leibowitz die generiese doel, "the narrative shaping purpose" van die novelle vasstel. Die narratiewe doel van die prosavorme – *elaboration* (roman), *limitation* (kortverhaal), *compression* (novelle) – veronderstel tegnieke en kombinasies van tegnieke wat die skrywer narratief só behoort aan te wend dat dit die novelle van ander prosasoorte onderskei (Leibowitz, 1974:15; Paine, 1979:105). Sien ook 7.3, 7.5 en 7.9.

Hoewel Springer se formele funksies en doel en Leibowitz se narratiewe doel van die novelle op verskillende vlakke lê, verklaar beide sienings waarom die novelle 'n korter lengte het; dat die lengte nie willekeurig gekies word nie, maar deur die inhoud van die novelle en toegepaste tegnieke bepaal word. Hierdie *hoekom* is insiggewend vir die Skryfkunsteorie wat skryfkundige tegnieke behoort te ontwikkel vir die *hoe* (my kursivering). Begryp die skrywer wat die narratiewe doel van die novelle is, kan hy sy tegnieke daarvolgens ontwikkel.

Leibowitz (1979:16,17) beskou haar teorie van *intensity* en *expansion* as 'n "shaping principle to account for observable techniques" soos dié wat nou volg (vergelyk ook Paine, 1979:105-107).

Die volgende tegnieke van Leibowitz verskaf riglyne aan die skrywer:

Die narratiewe doel van *compression* (saampersing) word grootliks verkry deur die dubbeltegniek van *intensity* en *expansion* wat ook 'n dubbele effek skep (my hakies). Die intensiewe en konstante fokus op die *theme-complex* word aangevul deurdat die *theme-complex* se onontwikkelde implikasies net gesuggereer word en dus 'n groter "skynomvang" aan die novelle verleen (my aanhalingstekens): "This outward expansion from a limited focus is the effect of the typical plot construction of the novella" (Leibowitz, 1974:17). Om sodanige plot te ontwikkel, kan die skrywer die tegniek van *theme-complex* en *repetitive structure* toepas. Hierdie tegniek verteenwoordig vir Leibowitz (1974:17) "the two categories of technique and device used by the novella author 'to compress the material while at the same time expanding its implications'" (sien ook Paine, 1979:106).

Teenoor die voortdurende progressiewe aksie in die roman, word die aksie in die novelle saamgepers deur middel van herhalende tegnieke en kontrasterende parallele – wat neerkom op die "structural reworking of a limited situation or idea" (Leibowitz, 1974:17).

Vir die Skryfkunsteorie is Leibowitz (1974:18) se twee intrinsieke teenstrydighede in die skrywerstaak veelseggend, maar ook 'n kreatiewe uitdaging: "The selection of a genre limits the author's ability to manipulate his material and at the same time opens to him the possibilities inherent in that kind of narrative treatment."

Wellek en Warren (1978:234,235) wys op die moderne genreteorie wat “descriptive” is; wat nie ’n beperking plaas op die soorte tekste wat daar kan wees nie; wat nie reëls neerlê vir skrywers nie; wat aanneem dat tradisionele vorme gekombineer kan word tot nuwe vorme en dat genres geskep kan word op die grondslag van “inclusiveness”. Paine (1979:10) beskou Leibowitz se eienskappe van die novelle as geldig en nuttig asook haar meer buigsamer benadering as aansluitend by die genoemde beskouings van Wellek en Warren. Die belangrikste is dat Leibowitz, soos in die moderne genreteorie, poog om die gemeenskaplike kenmerk van ’n genre (hier die novelle met saampersing as sy narratiewe doel) te bepaal: “... finding the common denominator of a kind, its shared literary devices and literary purpose” (Wellek en Warren, 1978:235). Sien ook Paine (1979:10; my hakies).

Bogenoemde teorieë van Leibowitz (met sekere verwysings na Springer) dien as grondslag vir my skryfteoretiese novellebenadering. Aspekte van hierdie teorieë word toegepas en aangepas in 5.7, 6.2 en 7.3 tot praktiese riglyne en skryfegnieke vir die novelleskrywer.

4.4 ENKELE NOVELLES

Vervolgens word na enkele novelles in verskillende tale uit ’n historiese perspektief gekyk en ook om van die novellekenmerke wat reeds bespreek is, te illustreer. Die tekste dui ook op verskillende soorte novelles. Die interpretasie is deur my tensy anders genoem.

4.4.1 Afrikaanse novelles

Die Afrikaanse letterkunde het van vroeg in die twintigste eeu af baie novelles opgelewer – en lewer steeds op soos dié ná 2000.

4.4.1.1 *Catharina, die dogter van die advokaat* (1879) C.P. Hoogenhout

As een van die vroegste novelles in Afrikaans word hierdie werk deur *Die Patriot* bekroon as novelle. Te midde van advokaat X se spandabelrige leefwyse en sy dogter, Catharina, en Jan H se groeiende romanse is daar lang stukke oor die Ware Afrikaners. Die verteller is partydig en tree as pleitbesorger op vir die Ware Afrikaners. Dié moralisasie lei tot karakters wat bloot verper-

soonlikings word van die Ware Afrikaners en die Afrikaners met Engelse harte (Kannemeyer, 1984:62; February, 1998:9).

4.4.1.2 *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (1907) Jan Lion Cachet

Cachet skryf sewe novelles wat elkeen oor 'n hoofsonde handel. In 1907 word dié tekste saam in 'n bundel gepubliseer met bogenoemde titel hoewel hulle vroeër gepubliseer is. *Di geldduiwel* (1882); *Di drankduiwel* (1882); *Di liegduiwel* (1883); *Di praatduiwel* (1884); en *Di spogduiwel* (1892) het in *Die Patriot* verskyn. *Di afgunsduiwel* (1897) en *Di baasduiwel* (1898) is opgeneem in *Ons Klyntji*. Laasgenoemde novelle handel oor huigelary. Die hoofkarakter in elke novelle word gepla deur een van bogenoemde sondes wat ook tot sy ondergang lei. Met hierdie voorbeelde as sedeles wil Cachet die leser afskrik sodat die karakters in blote tipes ontaard. Afgesien hiervan word die sewe novelles beskou as beter as die ander didaktiese prosa voor 1900 omdat die tekste elk 'n storie vertel en nie standpunt inneem oor 'n sekere saak nie (Kannemeyer, 1984:661; February, 1998:9).

4.4.1.3 *Daiel se afskeid in Kringloop van die winde: drie novelles* (1945) C.M. van den Heever

Daiel, 'n weeshuiskind, loop as volwassene van plaas tot plaas om skape te skeer. Hy is nederig en teruggetrokke, maar 'n deeglike werker. As kind het hy eenkeer 'n onbeheersde woede-aanval in die weeshuis gehad wat heeltemal teenstrydig is met sy ingekeerde geaardheid. Met die hulp van 'n goeiehartige prokureur besit Daiel later sy eie plasie wat hy van 'n verwaarloosde toestand met harde werk en trots opbou. Hy trou met Stienie aan wie hy hom met liefde toewy.

Dan ervaar hy onverwags weer twee aanvalle waartydens hy goed rondgooi en vir Stienie slaan. Met innige berou en uit vrees dat hy weer vir Stienie, of dalk sy liewe seuntjie, Daiel, sal leed aandoen, besef hy dat sy "lot in hom beslis" is (p. 80). Onder die voorwendsel dat hy mediese hulp in Bloemfontein gaan soek, verlaat hy die plaas wat hy opgebou het in sy werksklere en met sy skaapskêre "om weer die pad te kies na daardie groter eensaamheid wat maar altyd op hom gewag het" (p. 85).

Die rol van die noodlot in die lewe van die hoofkarakter is duidelik in hierdie novelle terwyl die skaapskêre simbool word van Daiel se trek-bestaan sonder 'n vaste tuiste. Al waarop hy werklik kan staatmaak, is sy skaapskêre. Die simboliese betekenis van die skaapskêre word versterk deur dat die skêre binne die eerste vyf reëls van die novelle genoem word wanneer die leser hom ontmoet as 'n trekarbeider en dan weer eers na sy uitbastings wanneer Daiel hom regmaak om weer skape op plase te gaan skeer. Daiel haal die skêre onder in sy klerekas uit, nog net so toegedraai soos toe hy dit daar gebêre het. (Kyk ook Kannemeyer, 1984:312; Du Plooy, 1999:654.)

Daiel se woedebuie verteenwoordig Springer se aksie-beginsel en van die funksies daarvan is om 'n verslegtende toestand en/of tragedie te skep – soos dat Daiel weer in sy vroeëre eensaamheid en isolasie verval. (Vergelyk ook Good, 1977:210).

Die gebeure en struktuur van die verhaal funksioneer volgens Springer (1975:10) se siening om 'n doel te bereik. Aanvanklik is Daiel 'n eensame, arm trekarbeider; dan 'n plaaseienaar met 'n vrou en seuntjie. Die verlede haal hom in en hy is bestem om weer 'n eensame trekarbeider te word. Met die noodlot hier as tematiese aspek illustreer dit Paine (1979:26) se siening dat “change of fate” dikwels 'n belangrike rol in die novelle speel omdat die novelle op 'n sentrale gebeurtenis konsentreer.

4.4.1.4 *Dagboek van 'n verraaier* (1978) J.C. Steyn

Voor in die teks noem Elize Botha hierdie novelle 'n “essay-novelle”, 'n prosakunswerk wat baie na aan die aktualiteit beweeg (aanhalingstekens deur Botha). As betrokke literatuur in die apartheidsjare bevraagteken die hoofkarakter as Afrikaner en akademikus die politieke bestel in Suid-Afrika.

Die teks van *Dagboek van 'n verraaier* as dagboeknovelle is opgebou uit datums en dagboekinskrywings met 'n betrokke, belewende ek-verteller en 'n besinnende, belydende trant. Die belydende gesprekke vind binne die raamwerk van 'n verhaal plaas tussen die hoofkarakter en ander karakters asook met homself. Saam met 'n ander Afrikaner-intellektueel lei hulle akademiese gesprekke tot die beplanning van 'n revolusionêre daad (kyk Botha voor in die boek). Die beplande revolusie word die potensiële sentrale gebeure waarom die novelle draai - hoewel die revo-

lusie nooit plaasvind nie. 'n Ander gebeurtenis vind plaas: Die hoofkarakter verraai Anton, sy akademikus-vriend, en lewer hom uit aan die veiligheidspolisie. Vanweë hierdie optrede word die begrip *verraad* in al sy verskynsels verken (Kannemeyer, 1988:389). Hierin lê didaktiese, moraliserende ondertone.

Saam met *verraad* kom die begrip van *Ware Afrikaners* weer ter sprake net soos in *Catharina, die dogter van die advokaat*. Maar nou is daar drie groepe Afrikaners: “... dié met Engelse harte, dié met ‘slegs vir blankes’-harte ... en die derde groep is die Afrikaners met Afrikaanse harte wie se hoogste trou die taal is” (p. 43). Hierdie gegewe verwys na 'n plaaslike politieke bestel.

Die hoofkarakter as ek-verteller noem sy narratief 'n “dagboekverslag van ons voorrevolusietyd” (p. 3) waarmee die verhaal binne die apartheidstelsel geplaas word. Met “ons voorrevolusietyd” word subjektiwiteit by die ek-verteller gesuggereer. Die besinnende styl is dus funksioneel vir sosiale kommentaar binne hierdie politieke novelle.

4.4.1.5 *Klipkus* (1978), Marlise Joubert

In die flapteks van Kannemeyer (1988) noem hy dat hierdie briefnovelle, of “novelle-in-briefvorm” volgens Kannemeyer (1998:153), tematiese verruiming bring as eerste novelle in Afrikaans waarin die liefde tussen twee vrouens sentraal staan. Die dualiteit binne die hoofkarakter, haar liefde vir vrou én man, word ook ondersoek (Kannemeyer, 1998:153). Die styl wissel tussen intense, uiterste liriek tot epiek wat ook geikhede bevat.

Adri, as ek-verteller, se poëtiese briewe uit Europa aan Brigitta vertel die aangrypende verhaal van hulle verhouding en van albei se soeke na selfverwesening (flapteks). Die titel, *Klipkus*, wat toegeneëndheid en toenadering, maar ook koudheid en afsydigheid impliseer, bevat 'n vooruitskouing na Adri se selfmoordbrief en haar selfmoord op die vliegtuig terug na Suid-Afrika toe. In die lig hiervan kan “klip” ook met aarde en graf geassosieer word. Die ongewone samestelling wat *Klipkus* as oksimoron vorm, is dus simbool van onversoenbaarheid en dood. Hierdie sterk simboliese funksie van die titel gaan terug na die Duitse novelle teorie wat 'n simbool as vereiste gestel het vir die Duitse Novelle (vergelyk die “Falkentheorie” in 4.3.2.1.3).

4.4.1.6 'n *Kat in die sak* (1986) Jeanne Goosen

Hierdie novelle bestaan uit tien afsonderlike verhale sodat die teks eintlik 'n novellebundel is sonder 'n spesifieke raamvertelling. 'n Subjektiewe ek-verteller is meestal aan die woord met 'n derdepersoonsverteller wat in net drie verhale optree. Van Zyl (1987:108) verwys na “stories wat die skrywende, vertellende en belewende ek versin het om die lewe vir haarself leefbaar te maak ...” Die ek-verteller is dus ook die skrywer self. Hierdie kenmerke is tipies van die moderne novelle waarin die verteller die aandag op homself vestig en gebeurde die vorm aanneem van innerlike emosionele prosesse. Die vertellende skrywer se vertelfunksie verkry ook ander betekenisvolle en skeppende nuanses in hierdie tekste.

Soos die vertellers in die *Decamerone* en *Canterbury Tales* hoofsaaklik stories vertel het om die tyd te verwyf en ook om hulle situasie as vlugtendes te veraangenaam, maak hierdie verteller geen geheim daarvan nie dat sy skryf om die werklikheid te ontvlug. As die “werklikheid” haar nader in die vorm van 'n besoek deur mevrou Danie Malan is haar uitroep: “God, hier kom die wêreld alweer aan en ek kan nie my skuilplekke met my saamneem nie!” (p. 60; my aanhalingstekens).

Die verteller-skrywer beleef haar storiemense as vriende, hoewel sy besef dat hulle gefabriseer is: “Hoe lief het ek my vriende nie – en die versinsels wat hulle is.” Haar skryfwêreld is vir haar 'n uitweg uit die mal wêreld. Daarom is die storieverteller ook 'n “stuntman” en nar wat die kuns moet aanleer “om nie meer te weet wat gebeur en wat bestaan nie. Geleidelik kan 'n nuwe wêreld gekonstrueer word en met volharding kan die individu selfs vir die res van sy lewe gelukkig wees ...” (p. 48-51; my aanhalingstekens).

Volgens die tema in hierdie novellebundel, “ons condition humaine”, (Bartho Smit in die flapteks van 'n *Kat in die sak*) is hierdie teks 'n sosio-politieke novelle wat nie net kommentaar lewer op die menslike situasie nie, maar ook op 'n lokale sosiale struktuur en politieke bestel in Suid-Afrika (vergelyk p. 59-61). Swanepoel (1998:459) wys byvoorbeeld op die ontmaskering van rituele en dogmas asook van politieke en religieuse clichés en die ironiese kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing.

Beide Van Zyl (1987:108) en Bartho Smit (flapteks van 'n *Kat in die sak*) wys op die verband tus-

sen 'n *Kat in die sak* en Goosen se *Om 'n mens na te boots* (1975). Swanepoel (1998:458) tipeer laasgenoemde teks as een van die eerste postmodernistiese prosawerke in Afrikaans. Die verteller in *Om 'n mens na te boots* toon reeds 'n soort gespletenheid en werklikheidsontvlugting wat voortgesit word in 'n *Kat in die sak* waarin die een verteller verskillende fasette openbaar. Van Zyl (1987:108,109) beskou die twee genoemde tekste as 'n tweeluik en eergenoemde teks as “'n boeiende studie in 'n bepaalde geestesgesteldheid”.

4.4.1.7 *Bittersoet sewe: liefdesnovelles* (1991) Marzanne Leroux-Van der Boon e.a.

Die sewe verhale in hierdie bundel is voorbeelde van liefdesnovelles en word nie verder bespreek nie. Die bundeltitel verwys na die liefdespel.

Interessantheidshalwe: Hierdie sewe novelles was inskrywings vir die Sarie/ATKV-novellewedstryd in 1988 – nog 'n bewys dat die novelle wyd en ook in verskillende soorte beoefen word en deel van Skryfkunsopleiding behoort te wees.

4.4.1.8 *Relaas van 'n moord* (1995) Antjie Krog

In hierdie teks, ook 'n politieke novelle, verskuif die klem weg van Steyn se “voorrevolusietyd” en potensieële deelname tot by aktiewe deelname aan die *struggle* self in die apartheidsjare. Interne vertellers lewer nie net besinnende narratiewe nie, maar hewige argumente en sterk standpuntinname vind tussen die vertellerkarakters plaas. Die hoofkarakter vestig die aandag heeltemal op haarself as 'n belewende ek-verteller wat deelneem aan die *struggle*. Tog begin sy haar narratief reg aan die begin van die teks met: “Daar is drie hoofkarakters in die storie, miskien vier” – verwysende na ander belangrike rolspelers in die *struggle* op haar dorpie K (p. 5). Haar fokus is vanuit die onderdrukte se oogpunt, maar haar man, kinders en doodsdreigemente dwing haar om ook uit ander hoeke te fokus soos ná die dreigement deur die Wit Wolwe op p. 16 en 17: “Ek bly so staan. Dis asof ek ineens glashelder sien. Ek hoor my bloed. My hart tol morsig.”

Die woord “relaas” in die titel impliseer 'n storie, maar nie bloot 'n lekkerleesverhaal nie; eerder 'n verslag wat ingewikkeld kan wees veral omdat dit oor 'n moord handel. En 'n moord met die gevolglike hofsak veronderstel twee opponerende kante. Dit is juis hierdie moord as sentrale

gebeure waarvan die hoofkarakter onskuldig beskuldig word wat haar hele lewe en dié van haar gesin beïnvloed. Met die besef dat sy verraai is deur dié wat sy wou help, sê sy: "... ek is misbruik – ek is uitgebuit en geëksploiteer op elke enkele eenvoudige struggle-beginsel" (p. 44).

Sosiale kommentaar word uitgespreek deur middel van die hoofkarakter se vertwyfeling, argumente oor wat reg en wat verkeerd is, morele kwessies en verantwoordelikheid, politieke optrede en vergrype, verraad, onsuiver motiewe en onderdrukking. Hierdie hedendaagse novelle toon dus steeds die oorspronklike neiging van die novelle om te onderrig, eerder as om te vermaak.

'n Opvallende eienskap van die novelle is die kort sinne en staccato-styl. Dit dra nie net by tot 'n volgehoue spanningslyn en verhoogde afwagting nie, maar is 'n goeie voorbeeld van Leibowitz se *compression*-begrip wat op die narratiewe doel en funksie van die novelle dui. Vergelyk: "Twaalfuur – ons lywe is seer geluister. Ons gaan bed toe. Ons lê langs mekaar. Ons oë krap die donker." (P. 20.) Die kort sinne, die vinnige oorgange en die teenswoordige tyd verleen 'n dringende onmiddelikheid, 'n drama-gevoel aan die novelle wat versterk word deur die agtereenvolgende herhalende gebruik van "ons" en "ek". Vergelyk ook "Ek haal die geweer ... Ek maak die agterdeur oop. Ek kry met moeite ... Ek gaan uit. Ek hoor 'n geluid ... Ek skiet 'n skoot die lug in" (p. 10). Die saamgeperste sinne plaas die leser binne-in die gebeure met geen uitgebreide detail soos in die roman nie. Met hierdie *compression* slaag die novelle in sy doel om 'n hele lewensveranderende moordrelaas binne net 67 bladsye te laat voltrek tot en met die verhuising na 'n ander plek.

4.4.1.9 *Swart koring* (1996) Joan Hambidge

Baldick (2004:174) beskryf die *novelte* as 'n oppervlakkige of goedkoop sensasionele roman of liefdesverhaal. In *Swart koring* verafrikaans Hambidge hierdie term tot *novelletta* wat sy verder kombineer met die begrip *hyroman* om die benaming *hygnovelletta* te skep. Die vroulike heldin, Sonja Verbeek, ontdek dat sy lesbies is. Die bundel bevat vyf hygnovellettas: *Kantate van koors: 'n Hygnovelletta*; *Loeloedraai: 'n Hygnovelletta met 'n Western-inslag*; *Goue vinger: 'n Spioensie-novelletta*; en *Die groewe van Akademika: 'n Kampus-hygnovelletta*. Saam met die bundeltitel, *Swart koring*, voorspel die verhaaltitels satire, spot en ironie. *Swart koring* is volgens my 'n pittige woordspeling op die titel van 'n bekende liefdesroman van Tryna du Toit, *Groen koring*

(1948). Die uitdrukking “groen koring op die land hê” verwys na ouers met kinders wat nog ’n verkeerde paadjie kan kies. *Swart koring* impliseer dus dat die skade reeds gedaan is.

Die satiriese, parodiërende inslag is elemente van die klassieke novelle. Die feit dat daar gehekkel word met die letterkunde bevestig vir my dat die skrywer speels uit die klassieke geput het, want alles is spel in hierdie novellettabundel.

Die vyf verhale het dieselfde deurlopende karakters en ’n chronologiese gang. ’n Eksterne verteller is deurgaans fyn-spottend aan die woord, maar die outeur lewer telkens kommentaar in hakies. Die heldin, Sonja Verbeek (’n tipiese storieboeknaam), dien die Hoë Afrikaanse Letterkunde en skrywers, digters, rolprente, boektitels, kunstenaars, aanhalings, uitdrukkings, fotoboekies, universiteite, uitgewers, lektore, akademici, skryfskole, kultuur, godsdiens, letterkundige pryse, vakgebiede en die seksuele is deel van die satiriese inhoud. Sosiale kommentaar word deurgaans gelewer - veral deur middel van verdraaiings soos die “Varkzogprys vir Poësie” (p. 100), kollega “Calvyn Meetsnoer” (p. 115) en sy studiegebied “die literêre kunswerk as matematiese geheel” (p. 116), “Die tewe van tagtig” as ’n bundeltitel (p. 112), en “Rojale verset” (p. 114). Die algemene praktisyn, dr. Etienne Greyvenstein (ook ’n tipiese sterk manlike storieboeknaam en –beroep), se belangstelling in haar is vir Sonja ’n “bitter kelk” (p. 16), want sy ly aan ’n “ander dors” met haar liefde vir Tanja. Sonja sug op p. 17: “O, as ek my vreemde liefde ...” (My interpretasie; kyk ook Kannemeyer, 1998:126.)

Ook die wetenskapsfiksie word speels betrek as parodie op die feit/fiksie-kwessie in die letterkunde. Vergelyk die titel van die tweede hygnovelletta in die bundel: “Loeloedraai: ’n Sci-fi-hygnovelletta” (p. 41).

Die bundel is oorkoepelend ’n satire op die populêre hyg- en liefdesverhaal, maar ander letterkundige aktualiteite is ook deel van die spel: “In hierdie alternatiewe omnibus word die aard van hygverhale rondborstig ondersoek en geparodieer. Die tekste is nie net prettig nie, maar word ook ’n postmodernistiese verslag van die verhouding tussen fiksie en werklikheid, en die verskille tussen populêre en ernstige literatuur ... “ (agter op omslag van *Swart koring*).

4.4.2 Nederlandse romans

4.4.2.1 *Vredeburg: een novelle uit den Kaapschen boerenopstand van 1899–1902 (19..?)*

Louwrens Penning

Die presiese publikasiedatum van hierdie novelle wat in Den Haag gepubliseer is, is onbekend. Die vier Van Vuren-broers se ouers is dood en hulle het die vooruitstrewende plaas, Vredeburg, geërf. Lambert, Abel, Sarel en Huibert pas een nag skape op. Krygswet is in die Kaap afgekondig en die broers voel weerloos sonder hulle wapens wat ingegee moes word. Die tweede trein vol Britse soldate jaag dreigend daardie nag verby hulle as onrustige vooruitskouing van wat gaan volg. Die jongste broer, Huibert, se dreigement om die trein met klippe te laat ontspoor, verhoog die spanning verder: “Met vier van die onnoozele klipsteene laat ik zoo’n moordenaarstrein ontsporen” (p. 7). Hierdie spannende onheilsgevoel word voortgesit in Lambert, die oudste broer se kommer oor die vuur in Huibert. Die sentrale gebeure, die Kaapse boereopstand, verleen ’n ironiese kleur aan die plaasnaam, Vredeburg.

Hierdie vroeëre novelle herinner sterk aan die meer klassieke novelle met die opstand as konkrete, eksterne gebeure wat reeds in die titel genoem word. Die ouktoriale verteller staan buite die gebeure en berig net daaroor. In teenstelling met die suiwer klassieke romans gee die verteller heelwat inligting oor die karakters: die familietrek op die broers se gesigte, hulle ouderdomme, emosies en veral temperament. Vergelyk Abel se “stille, zachte lammerennatuur” op p. 11. Die verwysing na hulle geaardhede is funksioneel en dien as voorspelling oor hoe hulle tydens die opstand gaan optree. Hierdie verband tussen elkeen se temperament en die eksterne gebeure dui op die held en sy dapper daade – ’n tipiese element in ouer prosawerke.

4.4.2.2 *Tussen hamer en aambeeld (1952) Harry Mulisch*

Heumakers (1999:99) haal die bekende Nederlandse skrywer, Mulisch, aan in sy nawoord tot bogenoemde novelle: “Om mij te oefenen in ‘vorm’ schreef ik de novelle *Tussen hamer en aambeeld*, - een bewuste poging om alleen maar een ‘verhaal’ te schrijven, zonder hogere ballast. Als zodanig heeft het zijn dienst gedaan; verder is het een lor.” Dié woorde onderstreep ’n algemene mistasting dat die novelle ’n minderwaardige weergawe van ’n roman is, ’n soort van vingeroe-

fening wat nie gewig dra nie. Met sy verskyning word hierdie novelle hoog aangeslaan, maar Adriaan van der Veen kritiseer die teks ook as “Deze invulsoefening ...” (Heumakers, 1999:102).

As oorlogsverhaal word ’n tragiese skietongeluk die sentrale gebeure in hierdie novelle. Kort na die Tweede Wêreldoorlog beman soldaat Nicolai Fjodorowitch Waranef ’n grenspos tussen Bratislava en Wene. Na een waarskuwingskoot in die nag tref Waranef se tweede skoot ’n Britse politikus noodlottig op verbode terrein. Hoewel onskuldig, is Waranef bestem om voor ’n vuurpeloton te sterf. Hierdie voorval hou verband met Springer se aksie-beginsel met as een van die funksies die *degenerative or pathetic tragedy* wat (net soos met Dael) ellende en/of die dood vir die hoofkarakter beteken.

Die *Falkentheorie* van Paul Heyse in 4.3.2.1.3 kom ook sterk na vore in dié novelle. Waranef word uit vrees vir politieke implikasies onmiddellik oorgeplaas en hy aanvaar die saak as afgehandel. Sy onskuld was duidelik en ’n medesoldaat het hom gehelp om die lyk in die donker na die kwartiere te neem. Op p. 18 “torste hij zijn levenloze last naar de wachtpost” – ’n las wat na sy teregstelling verwys. Maar Boronof en Larinsky, sy eie majoor en generaal, is teen hulle sin verplig om Waranef te arresteer en self tereg te stel. Hy sou nooit weer sy vrou en twee kinders in Rusland sien nie.

As kind het Waranef die begrafnis bygewoon van Hypolit, ’n klasmaatjie wat noodlottig raakgery is. Hypolit se broertjie het per ongeluk ook in die graf geval. Sy pa het hom uitgehaal, maar die kis stukkend getrap. Waranef het vir oulaas Hypolit se gesig in die kis gesien terwyl sy moeder skree: “Een teken, een teken!” (p. 29). Hierdie leidmotiewe rondom die dood dien as vooruitskouing na Waranef wat net soos Hypolit as onskuldige ’n onnatuurlike dood sou sterf.

Die getal 4 was altyd positief vir Waranef soos sy afspraak met Katinka om vieruur. Die kantoornummer van generaal Larinsky by die gevangenis is ook 4 en vir Waranef is dit ’n goeie voor-teken. Sy selnummer is ook 44 – “Zijn getal! Dubbel!” (p. 48). Maar tydens sy noodlotsgang word Waranef geteister deur voorspellende drome waarin die getal 4 telkens opduik. Hy droom sy hele liggaam is vol viere wat afval as hy hardloop, maar een 4 bly agter in sy knoopsgat (p. 50,51). In een droom hoor hy die woorde: “Een vier betekent gelukkig leven, twee vieren gelukkige dood” (p. 80). Dit laat hom aan sy selnummer dink. Kaganowitch, die ou sipier, sê aan Waranef dat baie mense gevange is tussen vier mure van weifelmoedigheid (p. 59).

Heumakers (1999:108-111) pas die vier mure van weifelmoedigheid op Waranef toe. Hy het wel geveg, maar baie lafhartig en het nooit die moed gehad om 'n vyand dood te skiet nie. Waranef bedrieg homself deur te sê dat hy net sy plig gedoen het toe hy die politikus doodgeskiet het. Hy is nie onskuldig nie want hy het 'n keuse gehad om die tweede skoot te skiet of nie. Deur van 'n gelukkige dood te droom is ook selfbedrog wat voortgesit word wanneer Waranef sy teregstelling as 'n toneelstuk beleef wat net opgevoer word om die Westerse joernaliste tevrede te stel.

As Waranef die bevel “Vuur” hoor, voel dit vir hom “of een last so zwaar als de wereld” van hom weggeneem word – 'n terugverwysing na die lyk wat hy aan die begin as las begin dra het (p. 95). Heumakers (1999:111,112) beskou die las waarvan Waranef onthef word as die las van vryheid wat die mens ontvang het om keuses te kan maak. Daarsonder word nievryheid ervaar wat geen verantwoordelik van 'n keuse behels nie en wat 'n gelukkige dood impliseer. Waranef besef self dat hy tussen hamer en aambeeld gaan sterf en in “opperste onvrijheid” sal slaap (p. 92).

Daar is ook herhalende simboliese refreine in Waranef se drome: “De enkele is gevallen, hahaha! ...” (p. 52) en “Waranef heeft blauwe ogen” (p. 72). Groot simboliek lê in Waranef se besef dat hy “de zondebok” is; nie 'n sondebok nie, maar die sondebok, en net goed genoeg is om “als offer in hun politieke molen vermorzeld te worden!” Die hele novelle staan in die teken van 'n komplekse simboliek wat nie alles hier bespreek kan word nie (my onderstreping).

4.4.3 Duitse novelles

4.4.3.1 *Südafrikanische Novellen* (1935) S. Grimm

Hierdie novellebundel word nie bespreek nie. Met inagneming van die publikasiedatum is dit net interessant om te noem dat die agt novelles in die bundel almal verhale is wat in Suid-Afrika afspeel. Tipiese Afrikaanse woorde soos “Klein Baas”, “nooit”, “stoep”, “veldt” en “plaats” (p. 294-295) kom voor wat na die Suid-Afrikaanse landelike lewe verwys. Novelletitels soos “Dina” (p. 9) en “Moordenaars Graf” dui ook op 'n Suid-Afrikaanse werklikheid.

Die Duitse skrywer, Sans Grimm, het in Suid-Afrika gebly en heelwat novelles met 'n Suid-Afrikaanse inslag geskryf.

4.4.3.2 *Pannonische Novelle* (1991) Johannes Weidenheim

Die vroulike hoofkarakter, Katharina Delhaes, is as slagoffer van haar historiese Hitler-tydperk verteenwoordigend van die mensdom wat van die vroegste tye af geteister word deur tirannie en oorloë. Deur middel van haar tragiese lewe word sosiale en politieke kommentaar oor die universele waarheid van oorloë gelewer. Woonagtig in die “Pannonian”-streek tussen die Sararivier in Joego-Slawië se kant en die Tiszarivier in Hongarye, trou Katharina voor die Eerste Wêreldoorlog (Falk, 1992:713). Hierdie twee riviere in twee lande verteenwoordig ’n geografiese skeiding wat op verskeie maniere herhaal word en simbolies heenwys na Katharina se pad van ontworteling en eensame dood.

Die geografiese verdeeldheid en emosionele verskeurdheid is ingebed dwarsdeur die verhaal wat begin in die Balkan-lande wat deur Etniese Duitsers bewoon is tydens Hitler se skrikbewind. Afhangend van die historiese tydperk is hulle beskou as Oostenrykers, Hongare of Joego-Slawiërs waardeur hulle lot bepaal is (Falk, 1993:713).

Katharina se man sterf tydens die Russiese veldtog en haar oudste seun Johann sluit by die Duitse leër aan. Peter, die jongste seun beland half onwillig in die Hongaarse leër. Ná die Duitsers se nederlaag in Rusland vlug Katharina tot in Styria, ’n Oostenrykse bergdorp. Aan die einde van die oorlog hoor sy dat Johann ook in Rusland dood is soos sy vader. Ná ’n vreeslike soektog vind sy Peter alleen in Wene. Sy vervreemde vrou en kind is in Joego-Slawië. Peter het tuberkulose en Katharina versorg hom tot hy sterf. Sy slyt haar laaste jare as eensame armlastige in ’n Weense munisipale huis. Sy kon nooit daarin slaag om kontak te maak met haar kleinseun en enigste familielid nie.

Ondanks al die gebeurelyne hang die Eerste Wêreldoorlog as sentrale gebeurte oor die hoofkarakter se lewenspad van ontworteling en verlies met ’n morele boodskap wat die mensdom moet leer en onderrig volgens die aard van die vroeëre novelles.

4.4.4 Engelse novelles

4.4.4.1 *Sinking: a verse novella* (1997) Michael Cawood Green

Hierdie Suid-Afrikaanse Engelse teks word spesifiek genoem as 'n moderne novelle, maar in die klassieke versvorm van Chaucer se *Canterbury Tales*. Green noem self sy werk 'n "verse novella" in die subtitel.

Sinking is 'n postmodernistiese, maar ook 'n historiese novelle waarvan die sentrale gebeure op 'n werklike voorval berus: die verskyning van 'n sinkgat in Wes-Transvaal waarin 'n gesin van vyf tragies verdwyn het. Die novelle "deals with the nature of written text as historical record, ..." (Garside, 1998:267).

Die sinkgat verskyn op 3 Augustus 1964 in 'n dorpie by die Blyvooruitzicht Myn in die middel van die nag. Terwyl hulle slaap val die Oosthuizens se huis 30 meter diep en al vyf gesinslede sterf. Die ironie van die naam "Blyvooruitzicht" word geaksentueer deur die makabere grafsteenwoorde op p. 68: God het hulle self ter aarde bestel/God himself committed them to earth".

Green vertel hierdie storie in drie chronologiese dele: *Past*, *Mediation* en *Present*. *Past* is 'n verssiklus waarin die gebeure gerekonstrueer word in die stemme van die vyf oorledenes en oorlewendes. In *Mediation* word verbande getrek tussen die verlede en hede. *Present* is 'n lang besinnende prosastuk as uitbreiding van die verssiklus (Garside, 1998:268).

Die novelle verkry 'n politieke nuanse wanneer die swart gat simbolies word van die swartes in Suid-Afrika (my interpretasie). Garside (1998:269) interpreteer die sinkgat as die stabiliteit en vastigheid waarvan die wit Suid-Afrikaners skielik ontnem is.

Hoewel die novelle postmodernisties is (Garside, 1998:267 het besware hierteen), sluit die teks by twee klassieke novelletradisies aan: die Engelse versnovelle van Chaucer en die simboliek van die Duitse novelles.

Die vier vertelkategorieë gebeure, karakter, tyd en ruimte het wel as die vier skeppingselemente in bogenoemde novelles ter sprake gekom, maar is nie pertinent bespreek nie. In 5.1 en verder

word daar weer aangesluit by die vier skeppingselemente as 'n gegewe in alle prosatekste en as uitgangspunt vir my voorgestelde novellebenadering.

4.5 MOTIVERING VIR 'N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

Sien ook 1.2.

Volgens die datums van die literatuurbronne wat tot dusver vir hierdie novelle-onderzoek geraadpleeg is, het die novellevraagstuk oorweldigende literêr-teoretiese aandag geniet tot laat in die negentigerjare van die twintigste eeu om daarna af te neem. Ongeag hiervan het skrywers voortgegaan met die beoefening van hierdie genrevorm en novelles word nog deurgaans gepubliseer. Die bronnelys bevat byvoorbeeld novelles wat ná 2000 verskyn het. Baie korter fiksie word volgens my oorhaastig en verkeerdelik deur skrywers, uitgewers, kritici en ander as novelles getipeer word op grond van lengte. Dit wil voorkom of die korter lengte ál kenmerk van die novelle is wat vasgesteek het. Die onlangse polemieë oor *Flarde* (2005) van Marlize Hobbs en die teenstrydige genre-uitsprake oor *Dagboek van 'n eensame* (2003) van Dries Brunt asook oor *Trips* (2003) van Manie de Waal dien as voorbeelde. Op die afsonderlike voorblaaië word *Flarde* byvoorbeeld aangedui as 'n novelle en *Trips* as 'n roman terwyl ek saam met van die kritici meen dat eersgenoemde 'n roman en laasgenoemde 'n novelle is. *Dagboek van 'n eensame* word ook teenstrydig as 'n roman én novelle getipeer. Sommige kritici vermy die noem van enige genre en verwys net na 'n debuut, teks of werk. (Vergelyk ook John, 2003:9; Viljoen, 2005:4; Burger, 2005:13; Wasserman, 2003:4; en Van Vuuren, 2003:24.)

Bogenoemde roman/novelle-verwarring bestaan sedert die bloeitydperk van die novelle. Met die verskyning van Elsa Joubert se eerste novelle in 1963, *Ons wag op die Kaptein*, verwys 'n resensent van *Sarie* en *Die Burger* onderskeidelik daarna as 'n novelle en as 'n roman (voor in die teks). 'n Voorbeeld van dieselfde verwarring uit die Anglo-Amerikaanse literatuur is *The old man and the sea* (1952) van E. Hemingway.

Omdat die novelleverwarring steeds bestaan, hoop ek om met 'n voorgestelde novellebenadering van die mistastings oor die novelle uit te skakel. Hoewel die novellebenadering op die skryfprak-

tyk en die Skryfkunsteorie gerig is, kan die literêre teorie moontlik ook daarby baat. My benadering fokus op skryfegnieke en kenmerke waaraan die novelle hopelik meer akkuraat uitgeken behoort te kan word met 'n novelle-omskrywing wat ook betrekking het op die nuwemillennium-nouvelles wat ná 2000 verskyn het.

4.6 SAMEVATTING

Hoofstuk 4 bevat 'n historiese en teoretiese blik op die moderne novelle waardeur die ontwikkeling en aard van die novelle bespreek is. Die Duitse novelleteorie het aandag geniet met die oog op die kenmerke van die Duitse Novelle waaruit die skryfkunsteorie kan put. Die ontwikkeling van die moderne novelle in Frankryk en Anglo-Amerika is ook nagegaan sodat die Skryfkunststudent hom kan vergewis van die literêre tradisie van die novelle.

Die novelleteorieë van Springer (1975) en Leibowitz (1974) is spesifiek bespreek as teoretiese begronding van my skryfteoretiese novellebenadering.

Novelles in Afrikaans, Duits, Nederlands en Engels het opsommend aandag geniet ter illustrasie van enkele kenmerke van die moderne novelle. Die skeppingselemente wat 'n gegewe in elkeen van die bespreekte novelles is, kom hierna in aansluiting by my proefskrif-titel weer aan bod in Hoofstuk 5.

Ten slotte is 'n motivering verskaf vir my besluit om 'n skryfteoretiese novellebenadering te ontwikkel.

HOOFSTUK 5

ONTWIKKELING VAN 'N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

DOELSTELLINGS

Die bevindinge oor die kenmerke van die novelle tot dusver, is te algemeen om 'n novelle-onderskeidende novellebenadering daaruit af te lei (sien byvoorbeeld 4.3.2.1 en verder, 4.3.2.2 en verder, asook 4.3 en verder). Daarom word in hierdie hoofstuk teruggekeer na enkele novelledefinisies om gemeenskaplike kenmerke van die novelle te vind vir die ontwikkeling van sodanige novellebenadering. Die manier waarop hierdie kenmerke deur middel van verdigtingstegnieke manifesteer in die novelle, *Veldslag* (1965) van Karel Schoeman, sal eerstens ondersoek word. Daarna word die verdigtingstegnieke bespreek wat ek afgelei het uit *Veldslag* en wat volgens my die grootste rol speel om *Veldslag* as 'n novelle te kan tipeer.

Met die oog op die voorgenome skryfteoretiese novellebenadering word die graad van prominensie wat die skeppingselemente in *Veldslag* geniet met behulp van 'n glyskaal vasgestel.

Met as uitgangspunt die skeppingselemente gebeur, karakter, tyd en ruimte wat na vore tree uit die gekose novelledefinisies, die afgeleide verdigtingstegnieke in *Veldslag*, die prominensie-glyskaal vir die skeppingselemente asook die selfgeskrewe novelle in Hoofstuk 6 word gepoog om tot 'n eie novelle-definisie te kom as deel van 'n skryfteoretiese novellebenadering in Hoofstuk 7.

5.1 INLEIDING

'n Motivering vir die ontwikkeling van 'n praktiese skryfteoretiese novellebenadering verskyn in 4.5. Vir Wellek en Warren (1978:235) verteenwoordig 'n genre "a sum of aesthetic devices at hand, available to the writer and already intelligible to the reader". Dié stelling word aan die hand

van 'n voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering op die novelle toegepas as skryfkundige hulpmiddel vir die novelleskrywer. Hierdie “devices” interpreteer ek as hulpmiddels en skryftegnieke wat myns insiens verband hou met die “kreatief-teoretiese aspekte” van Du Plessis (1993:112) waarop die Skryfkunsteorie fokus.

Vir Du Plessis (1993:111) bestaan die Skryfkunsteorie uit drie oorvleuelende elemente: die afgeleide teorieë uit gelese letterkundige tekste soos van die reeds bespreekte teorieë gegrond op die novelles in 4.4 asook dié wat later in hierdie hoofstuk volg met betrekking tot *Veldslag*; die literêre teorie self; en die teorie van die Skryfkuns. Die afgeleide teorieë asook die literêre teorie het tot dusver aandag geniet terwyl die Skryfkunsteorie die grootste teoretiese leemte betreffende die novelle toon. Aandag moet dus gegee word aan 'n skryfteoretiese novellebenadering.

Die literêre novelleteorie wat tot dusver bespreek is asook die uitgeligte kenmerke in die bespreekte novelles in 4.5 bied wel 'n redelike beeld van die novelle, maar met twee spesifieke tekortkominge vir hierdie studie: Eerstens is die novelles van veral die nuwe millennium nie as 'n korpus by die bestaande teorieë ingesluit nie, hoewel individuele besprekings van nuwemillenniumnovelles wel verskyn. By gebrek aan 'n sambreelterm vir novelles wat sedert die nuwe millennium verskyn het, gebruik ek die begrip, *nuwemillenniumnovelles*; dus novelles wat ná 2000 verskyn het. Dié novelles binne veranderde sosiale milieus en 'n totaal ander wêreldperspektief kan ander en/of bykomende literêre kenmerke besit. Vanweë genres se kultuur- en tydsgebondenheid poog Fowler (1982:V) byvoorbeeld om genres te benader “not as permanent classes but as families subject to change”. Volgens LoCicero (1970:24) beskou Bennett in *A history of the German Novelle* (1974) die novelle as 'n ontwikkelende genre – “ever-changing and ever-developing” (LoCicero, 1970:25) – wat verskillende aspekte toon na gelang van verskeie literêre bewegings en individuele skrywers.

Teenoor die meer konstante en afgebakende sosiale opset van die konvensionele novelle met spesifieke waardes, openbaar die nuwemillenniumnovelle *Trips* (2003) van Manie de Waal byvoorbeeld 'n verskuiwende morele, kulturele en sosiale bestel binne 'n gans ander wêreldbeeld. 'n Groep jong Suid-Afrikaners, enkele Australiërs en 'n Amerikaner, bevind hulle in 'n onverbiddelelike koue Londen waar hulle werksgegewys op allerlei maniere probeer oorleef. Die Suid-Afrikaners beleef saam verlanse na Suid-Afrika ongeag negatiewe misdaadherinnerings. Die groep se sosiale lewe bestaan uit saambly, kroegkuiers en laat nagte met drank en dwelmmiddels. Dit

alles te midde van 'n nuwe grenslose globale wêreld met onbeperkte Internet-, selfoon- en e-pos-kommunikasie met blitsvinnige moltrein- en gereelde vliegtuigrutte tussen Londen, Suid-Afrika en ander wêrelddele.

Tweedens is die literêre kenmerke volgens die Duitse novelleteorie in 4.3.2, 4.3.2.1 en 4.3.2.2. asook dié van ander teoretici waarvan enkeles in 4.4 aan die hand van novelles geïllustreer is, nie beperk tot novelles nie. Simboliek, 'n keerpunt, ongewone gebeure, die noodlot as tema en 'n geslote vorm kom byvoorbeeld ook in ander prosasoorte voor en is dus nie eiesoortige novelleonderskeidende kenmerke van die novelle nie. Hoewel hierdie elemente as betekenisvolle skryf-tegnieke vir die skrywer kan dien, bied dié kenmerke nie duidelike riglyne vir die skrywer om novelle-onderskeidend te skep nie.

Dieselfde voorafgaande beswaar geld gedeeltelik vir die skryfegniese nut wat aspekte van Springer (1975) se teorie vir die skryfpraktyk inhou soos uiteengesit in 4.3.7.1. Die funksionering van die novellestruktuur om 'n sekere doel te bereik, is byvoorbeeld ook toepaslik op ander genres.

Leibowitz (1974:15 en verder) en Paine (1979:105 en verder) se teorie oor tegnieke en kombinasies van tegnieke wat die skrywer narratief só kan aanwend dat die novelle van ander prosasoorte onderskei kan word, vorm grootliks die grondslag van my voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering wat neerkom op die novelle-onderskeidende aanwending van die vier skeppingselemente deur middel van sekere tegnieke.

5.2 DEFINISIES EN OMSKRYWINGS VAN DIE NOVELLE

Omdat bogenoemde bevindinge nie voldoende is as 'n teoretiese grondslag vir 'n genre-onderskeidende skryfgerigte novellebenadering nie, word teruggekeer na enkele definisies en omskrywings van die novelle. Die definisies is afkomstig uit verskillende tydperke en van verskillende teoretici. Aandag sal gegee word aan die gemeenskaplike kenmerke van die novelle soos blyk uit die definisies. Die doel met die definisie-onderzoek is om vas te stel of hierdie omskrywings bykomende novellebeginsels bevat wat nog nie aandag geniet het nie en wat bykomend gebruik kan word vir 'n skryfteoretiese novellebenadering. Warren (1958:21) bied motivering vir hierdie werkswyse: "...every new work is in some degree, however modest, wrenching our definition,

straining its seams, driving us back...to the principles on which the definition was based" (my understreping).

Die Duitse definisies word vrylik deur my vertaal. Die term *novelle* word aangedui soos wat die outeurs die term gebruik.

5.2.1 *Nouvelle*: Shipley (1943:283)

"...a kind of short novel or novelette, not so tight in plot structure as the short story or *conte*".

5.2.2 *Novelette*: Shipley (1943:283)

"Losely applied to stories of ca. 30 000 to 50 000 words, longer than most short stories, shorter than most novels."

5.2.3 *Novelle*: Nienaber-Luitingh en Nienaber (1971:175)

"Met die benaming *novelle* word gewoonlik aangedui 'n beknopte prosaverhaal waarin daar een gebeurtenis beskryf word wat van ingrypende betekenis is in die lewe van die hoofpersoon of hoofpersone..."

5.2.4 *Novelle*: Grové (1982:85)

"...: Letterkundige vorm van beknopte omvang en streng bou. Dit verhaal, gewoonlik in prosa en dikwels by monde van 'n verteller, 'n storie waarin die handeling die karaktertekening in die skadu stel."

5.2.5 *Novella*: Shaw (1972:257)

"An Italian term meaning "a story", *novella* refers to a relatively short prose narrative, comparable in length to a long short story or a novelette. Boccaccio's *Decameron* is a collection of 100 *novelle* (plural form), pithy tales of varying length that focus upon one dominant event rather than a series of action."

5.2.6 *Novelette: Anderson en Eckard (1977:88)*

“A form of fiction which extends its development of character and theme more than a short story but less than a novel. It is usually between 15,000 and 40,000 words in length...”

5.2.7 *Novelle: Goethe (in LoCicero, 1970:27)*

LoCicero noem die volgende na aanleiding van Goethe se definisie van 'n novelle tydens Goethe se gesprek met dr. Eckermann op 29 Januarie 1827: “Das zentrale Geschehnis heisst bei Goethe, der mit seinem Blick für die Urformen der Dinge auch der Novelle eine Sonderform zuwies, die ‘unerhörte Begebenheit’...”

Afrikaanse vertaling

Die sentrale gebeurtenis staan by Goethe, wat met sy insae in die oervorms van dinge 'n unieke vorm aan die novelle toesê, as die ongehoorde gebeurtenis bekend.

5.2.8 *Novella: Anon. (1999:156)*

“...a short version of the novel; a tale usually leading up to some point, and often, in early versions of the form such as the tales in Boccaccio’s *Decameron*, of a satirical or scabrous nature”.

5.2.9 *Novelle: A.W. Schlegel (in LoCicero, 1970:48)*

“Die Novelle ist eine Geschichte ausser der Geschichte; sie erzählt folglich merkwürdige Begebenheiten, die gleichsam hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen und Anordnungen vorgefallen sind.”

Afrikaanse vertaling

Die novelle is 'n geskiedenis (verhaal) buite die geskiedenis wat gevolglik vertel van merkwaardige gebeure wat as 't ware agter die rug van die burgerlike instansies en verordeninge gebeur het.

5.2.10 *Novelle: Van Gorp et al. (1991:275,309)*

“In de Italiaanse renaissance ontstane kleinvorm van realistische verhaalkunst die iets 'nieuws' (Lat. *novus*) wil brengen naar inhoud (een ongehoorde gebeurtenis) en vorm (kernachtige pointe*-

kunst). De novelle kenmerkt zich door een objectieve voorstellingsvorm en concentratie op één enkele gebeurtenis...”

* *Pointe* “Een verrassende zinswending, woordspeling of gebeurtenis...” (Van Gorp *et al.*, 1991:309.)

5.2.11 Novel: Abrams (1999:190)

“Currently the term “novella” (or in the German form, *Novelle*) is often used as an equivalent for *novelle*: a prose fiction of middle length...”

5.2.12 Novelle: Heyse (in LoCicero, 1970:70)

“Von dem einfachen Bericht eines merkwürdigen Ereignisses oder einer sinnreich erfundenen abenteuerlichen Geschichte hat sich die Novelle nach und nach zu der Form entwickelt, in welcher gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen.”

Afrikaanse vertaling

Die novelle het geleidelik ontwikkel van die eenvoudige berig oor ’n merkwaardige gebeurtenis of ’n vernuftig gekonsipieerde avontuurverhaal tot die vorm waarin juis die diepste en belangrikste morele vrae ter sprake kom.

5.2.13 Novelle: Heyse (in LoCicero, 1970:76)

“...so hat die Novelle in einem einzigen Kreise einen einzelnen Conflict, eine sittliche oder Schicksals-Idee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild darzustellen und die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem grossen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern zu lassen. Die Geschichte, nicht die sich in ihm spiegelnde Weltanschauung, sind hier die Hauptsache”.

Afrikaanse vertaling

Die novelle moet binne ’n enkele sfeer ’n enkele konflik, ’n morele of noodlotsidee of ’n beslis afgebakende karakterbeeld daarstel en die handelende mense daarbinne se verhouding tot die groot geheel, die wêreldlewe, net in ’n aanduidende verkorte vorm laat deurskemer. Die verhaal is hier die hoofsaak en nie die wêreldbeskouing wat in die verhaal weerspieël word nie.

5.2.14 *Novella*: Cuddon (1999:600)

“Originally a *novella* was a kind of short story, a narrative in prose of the genre developed by Boccaccio.”

5.2.15 *Novelle*: Cuddon (1999:600)

“Basically, the *Novelle* is a fictional narrative of indeterminate length (a few pages to two or three hundred), restricted to a single event, situation or conflict, which produces an element of suspense and leads to an unexpected turning point (*Wendepunkt*)...”

5.2.16 *Novella*: Baldick (2004:174)

“...a fictional tale in prose, intermediate in length and complexity between a short story and a novel, and usually concentrating on a single event or chain of events, with a surprising turning point”.

5.2.17 *Novella*: Day (1971:V)

“The major distinction of the novella is that it combines the unity, the impact, and the economy of the short story with the broader scope, larger cast of characters, and more extended time period of the novel.”

5.2.18 *Novelle*: Bennett (1974:1)

“...a *Novelle* is a narrative in prose, usually shorter than a novel, dealing with one particular situation, conflict, event or aspect of a personality; it narrates something ‘new’ in the sense of something unusual or striking. The shortness of a *Novelle*,..., is a very relative matter...”

Vervolgens word die kenmerke van die *novelle* waarna verwys word in die definisies, saamgegroeper onder toepaslike subhoofde.

5.3 GEMEENSKAPLIKE KENMERKE VAN DIE NOVELLE

'n Ontleding van die novelledefinisies en -omskrywings in 5.2 toon baie ooreenkomste tussen terme en frases wat nou ingedeel word om 'n sintese van die gemeenskaplike kenmerke van die novelle te vind vir 'n skryfgerigte novellebenadering. Die nommers in hakies aan die einde van elke verwysing geld vir die teoretici wie se definisies en omskrywings in 5.2 aangehaal is.

5.3.1 Verwysings na die narratiewe

- Grové (1982:85): *verhaal, prosa, storie* (5.2.4)
- Shaw (1972:257): *story, prose narrative, tales* (5.2.5)
- Anon. (1999:156): *tale, tales* (5.2.8)
- A.W. Schlegel (*in* LoCicero, 1970:48): *Geschichte, erzählt* (5.2.9)
- Heyse (*in* LoCicero, (1970:70): *Geschichte* (5.2.12)
- Baldick (2004:174): *tale in prose* (5.2.16)
- Bennett (1974:1): *a narrative in prose* (5.2.18)

5.3.2 Verwysings na die lengte

- Grové (1982:85): *beknopte omvang* (5.2.4)
- Shaw (1972:257): *short prose narrative* (5.2.5)
- Anderson en Eckard (1977:88): *usually between 15,000 and 40,000 words in length* (5.2.6)
- Anon. (1999:156): *a short version of the novel* (5.2.8)
- Abrams (1999:190): *a prose fiction of middle length* (5.2.11)
- Shipley (1943:283): *short novel* (5.2.1)
- Nienaber-Luitingh en Nienaber- (1971:175): *beknopte prosaverhaal* (5.2.3)
- Baldick (2004:174): *intermediate in length* (5.2.16)
- Bennett (1974:1): *The shortness of a Novelle, ..., is a very relative matter...* (5.2.18)

5.3.3 Verwysings na realisme en fiksie

- Van Gorp *et al.* (1991:275): *kleinvorm van realistiese verhaalkunst* (5.2.10)
- Cuddon (1999:600): *fictional narrative* (5.2.15)

5.3.4 Verwysing na objektiwiteit

- Van Gorp *et al.* (1991:275): *objectiewe voorstellingsvorm* (no. 1.1.10)

5.3.5 Verwysings na gebeure

- Shaw (1972:257): *one dominant event rather than a series of actions* (5.2.15)
- Goethe (*in* LoCicero, 1970:27): *unerhörte Begebenheit* (5.2.7)
- A.W. Schlegel (*in* LoCicero, 1970:48): *merkwürdige Begebenheiten* (5.2.9)
- Van Gorp *et al.* (1991:275): *concentratie op één enkele gebeurtenis* (5.2.10)
- Heyse (*in* LoCicero, 1970:76): *Die Geschichte,..., sind hier die Hauptsache* (5.2.13)
- Nienaber-Luitingh en Nienaber (1971:175): *een gebeurtenis* (5.2.3)
- Cuddon (1999:600): *single event, situation or conflict* (5.2.15)
- Baldick (2004:174): *single event or chain of events* (5.2.16)

5.3.6 Verwysings na plot, konflik en 'n wending

- Shipley (1943:283): *...short novel or novelette,...not so tight in plot structure as the short story...*" (5.2.1)
- Cuddon (1999:600): *single event, situation or conflict* (5.2.15)
- Van Gorp *et al.* (1991:309): *Een verrassende zinswending* (5.2.10)
- Cuddon (1999:600): *unexpected turning point* (5.2.15)
- Baldick (2004:174): *surprising turning point* (5.2.16)

5.3.7 Verwysings na 'n karakter/karakters/karakterisering

- Grové (1982:85): *karaktertekening* (5.2.4)
- Anderson en Eckard (1977:88): *extends its development of character and theme more than a short story but less than a novel* (5.2.6)
- Heyse (*in* LoCicero, 1970:70): *die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache Kommen* (5.2.12)
- Nienaber-Luitingh en Nienaber (1971:175): *hoofpersoon of hoofpersone* (5.2.3)
- Day (*in* Aucamp, 1972:4): *larger cast of characters* (5.2.17)

5.3.8 Verwysings na handeling

- Heyse (in LoCicero, 1970:76): *handelnden Menschen* (5.2.13)
- Grové (1982:85): 'n storie waarin die handeling die karaktertekening in die skadu stel (5.2.4)

5.3.9 Verwysings na 'n verteller/vertellers

- Al die genoemde verwysings na die narratiewe, gebeure en karakter impliseer dat 'n verteller of vertellers aanwesig is in die novelle.

Elke subhoof verwys na 'n novellekenmerk wat afgelei is uit die definisies van verskeie teoretici en wat verskillende tydperke verteenwoordig. Hierdie kenmerke word nou fyner ingedeel met die oog op 'n novellebenadering.

5.4 INDELING VAN DIE NOVELLEKENMERKE

Die voorafgaande novellekenmerke in 5.3 lewer nie bykomende aspekte van die novelle op nie en bevestig die kenmerke waarvan reeds kennis geneem is in die loop van hierdie studie. Vanweë die kreatiewe uniekheid van elke novelle is die opstel van 'n prioriteitslys waarvolgens die kenmerke in 'n novelle behoort te manifesteer myns insiens nie net resepmatig nie, maar ook sinloos. Aangesien die vier vertelkategorieë of skeppingselemente gebeure, karakter, tyd en ruimte pertinent na vore kom uit bogenoemde novelledefinisies, is 'n gangbare uitgangspunt volgens my die indeling van die novellekenmerke in drie groepe. Die eerste groep noem ek *relatiewe kenmerk* waaronder net die novellelengte ressorteer. Die tweede groep is die *opsionele kenmerke* wat verwys na kenmerke wat bykomend in 'n novelle kan voorkom teenoor die *skeppingselemente* as 'n gegewe in enige prosateks.

5.4.1 Relatiewe kenmerk

5.4.1.1 Die lengte van die novelle

Die talle verwysings in literatuurbronne na die lengte van die novelle toon dat hierdie aspek deurgaans die aandag van baie teoretici geniet het. Maxwell-Mahon (1984:12) gee byvoorbeeld die

novellelengte aan as tussen 4 500 tot 6 500 woorde. In hierdie proefskrif word die standpunt gehuldig dat die lengte van die novelle relatief is (vergelyk onder andere Bennett, 1974:1 en Good, 1977:197,198). Om dié relatiwiteit te illustreer noem Nieuwenhuizen (1981:32) die novellelengte 'n *kwantitatiewe bousteen* teenoor ander *kwalitatiewe boustene* wat meer bepalend vir die novelle is.

Hoewel die novellelengte relatief is, is die relatiwiteit nie lukraak nie. Springer (1975:9) maak melding van 'n lengte van 15 000 tot 50 000 woorde wat sy beskou as 'n lengte "equipped to realize several distinct formal functions better than any other length".

Volgens my is die inhoud en struktuur van elke novelle bepalend vir die lengte daarvan; gepaardgaande met die skrywer se individuele styl en sy toepassing van skryfmatige tegnieke. Die aangehaalde Novella LXXXVIII en Novella LXVI in 3.4.1 uit Consoli (1997:91,115) bestaan elkeen uit enkele reëls wat soos 'n verslag oor 'n gebeurtenis lees sonder enige ontginning van die kern van die verhaal of die karakters (Gillespie, 1967:121). In teenstelling met hierdie novelletjies en Gillespie se kommentaar daarop sê Allaire (2003:12) dat die moderne novelle 'n langer lengte het wat myns insiens gepaardgaan met Allaire (2003:12) se siening dat die moderne novelle "greater complexity of plot and characters" het. Aansluitend by my mening sê Nienaber-Luitingh en Nienaber (1971:175) dat die moderne novelle meer psigologies beeldend geword het deurdat die psigologiese uitbeelding van die karakter(s) in die novelle net so belangrik geword het soos die gebeure. Dié klemverskuiwing in die prominensie van die skeppingselemente kan dus tot 'n langer lengte lei. (Sien ook 4.3.2.2.4.)

5.4.2 Opsionele kenmerke

Die kenmerke, realisme en fiksie asook objektiwiteit het in 4.3.2.2.3 aandag geniet met betrekking tot die Duitse *Novelle*. Die volgende bespreking van hierdie kenmerke dui meer op die moderne novelle.

5.4.2.1 Realisme en fiksie

Die begrippe *werklike gebeurtenis*, *realisme* en *fiksie* wat in verband gebring word met die novelle kan verwarrend wees. Die anekdote as vertelling en oervorm van alle narratiewe handel gewoonlik oor 'n historiese persoon; vandaar die werklikheids- en waarheidselement in die novelle

(Gillespie, 1967:126; Bisschoff, 1992:12). Drennan (1992:351) noem ook dat die novelle sy oorsprong in die werklike belewenis het omdat die gebeure die verteller beïnvloed (sien ook 3.3). Vir Paine (1979:23) beeld die novelle “the real world” uit wat op ’n persoonlike lewe of op die historiese kan berus.

Ellis (1974:3) beskou die *Novelle* as ’n realistiese genre omdat die fokus op ’n enkele ingrypende gebeurtenis val. Hierdie ongehoorde gebeurtenis van Goethe kan volgens Bennett (1974:9) impliseer dat ’n novelle van ’n werklike gebeurtenis móét vertel. Goethe se ongehoorde gebeurtenis moet dus eerder geïnterpreteer word as dat die vertelde gebeurtenis “must have taken place in the world of reality and not in a purely imaginary world of fancy” (Bennett, 1974:9,10). Die buitengewone gebeurtenis moet volgens Good (1977:210) binne die grense van die moontlike lê; dit wil sê iets wat in die werklike lewe kan plaasvind en byvoorbeeld feevertale uitsluit. Die fantasie is deel van die feevertaal en lê buite die wêreld van die *Novelle* (Bennett, 1974:10).

Hoewel die feevertaal vir Bennett (1974:10) deel van die onwerklike is en teenoor die werklike lewe staan, beskou Allaire (2003:12) die feevertaal as ’n bykomende element in die moderne novelle. Bennett (1974:10) gee toe dat die begrip, ongehoorde gebeurtenis, verskillend geïnterpreteer kan word. Die Romantici het byvoorbeeld die uiterste betekenis van die woord, ongehoord, ontgin terwyl latere *Novelleskrywers* minder buitensporig was.

5.4.2.2 Objektiviteit

Die argetipiese kenmerk van die novelle, naamlik ’n begeerte om iets nuuts te beskryf of daarvan te vertel, veronderstel vir Drennan (1992:351) die wisselwerking tussen ’n buitengewone gebeurtenis en ’n verteller. Objektiviteit impliseer dat die vertelling objektief en gedistansieerd gerig word aan ’n werklike gehoor asof die gebeure werklik plaasgevind het en die verteller dit werklik ervaar het (Ellis, 1974:3,4). Die verteller wek belangstelling in die anekdote (of in die novelle se buitengewone gebeurtenis) “by the art with which the narrator presents it” (Friedrich Schlegel in Bennett, 1974:7; my hakies). (Sien ook 4.3.2.2.3 oor subjektiviteit en objektiviteit.)

Volgens Ellis (1974:3-4) is die verteller dikwels ’n raamverteller wat myns insiens kan bydra tot die objektiviteit wat ook grotendeels verwys na die vroeëre novelles. Die literêre novelle het later ontwikkel toe die verteller toenemend bewus geword het van sy eie individualiteit en die aandag

op homself begin vestig het (Drennan, 1992:351). Friedrich Schlegel (*in* Bennett, 1974:9) impliseer dat deur na die vertelling te luister, belangstelling in die storieverteller self aangewakker word. Die moderne novelles het nie noodwendig net eksterne vertellers nie terwyl meer karakters en meer uitgebreide karakterisering myns insiens ook die aard en rol van die verteller beïnvloed.

Die opsionele kenmerke hou verband met die tipiese en bykomende kenmerke van die Duitse *Novelle* in 4. 3.2.1 wat eintlik algemene kenmerke is wat in alle epiese vorme kan voorkom. Dié kenmerke is dus nie genre-onderskeidende kenmerke wat die tipiese novelle van ander prosasoorte onderskei nie.

Die novelleskrywer hoef natuurlik nie net by novelle-onderskeidende kenmerke te hou nie. Die aard van sy teks en sy skryfvernuf is bepalend vir kenmerke wat na vore tree en die manier waarop dit geskied. Good (1977:205) noem dat die Duitse novelleteorie ook op novelles in ander lande toegepas kan word en dat skrywers van elders die sleutelidees van die Duitse novelleteorie eggo.

5.4.3 Skeppingselemente

Die vele verwysings in die novelledefinisies na die vertelkategorieë, naamlik gebeure/handeling en karakter wat ook die tyd en ruimte impliseer, word ingedeel as *skeppingselemente*. Daar kan tereg geredeneer word dat hierdie elemente ook algemeen in alle epiese vorme voorkom en dus ook nie novelle-onderskeidende kenmerke is nie. Daar is egter 'n belangrike grondliggende verskil: die opsionele kenmerke kán in al die epiese genres voorkom; die skeppingselemente kom wel in al die prosasoorte as 'n gegewe en 'n noodsaaklike konstante voor.

Die lengte van die novelle asook die opsionele kenmerke hoort volgens my tuis by Nieuwenhuizen (1981:32) se *kwantitatiewe boustene* in die novelle waarvan hy die novellelengte uitsonder. Die skeppingselemente val onder Nieuwenhuizen (1981:32) se noodsaaklike *kwantitatiewe boustene* waarvan hy gebeure in die novelle uitsonder. Brink (1987:38) vat myns insiens die skeppingselemente as 'n gegewe in alle narratiewe vorme saam as “iets gebeur met iemand op 'n sekere tyd en plek (of: binne 'n sekere stel omstandighede)” (hakies deur Brink). Daar is dus volgens Brink (1987:38) twee elemente in elke storie: “gebeure en figuur” asook twee dimensies “tyd en ruimte” wat Brink (1987:38) saam as die “storiekern” aangee.

Die elemente, gebeure en figuur, asook die dimensies, tyd en ruimte, het reeds beslag gekry in Henry James se *The art of fiction* (1884). James redeneer dat die “central intelligence” van ’n verhaal in een van die karakters gesetel is. Die gebeure en die karakter(s) wat daarby betrokke is, beskou James as ingebed in tyd en plek (sien Brink, 1987:13-14). Dié vier epiese of narratiewe elemente wat volgens Brink (1987:14) steeds ’n rol speel in die verhaalteorie staan bekend as skeppingselemente in die Skryfkunsteorie. Vir makliker verwysings in hierdie proefskrif word karakter, gebeure, tyd en ruimte aangegee as skeppingselemente, wetende dat tyd en ruimte streng gesproke dimensies is.

In aansluiting by die narratologie word die vier bogenoemde skeppingselemente in Karel Schoeman se *Veldslag* (1965) ondersoek as deel van my novellebenadering. Hierdie skeppingselemente impliseer natuurlik samehangende aspekte soos die verteller, fokalisasie, vertellersperspektief, dialoog, konflik en wending wat nie almal pertinent in die novelledefiniesies in 5.2 genoem word nie. Verwysings na die vier skeppingselemente impliseer dus die samehangende aspekte in hierdie studie tensy anders vermeld. Verder word die begrippe *skeppingselemente* in skryfkundige verband gebruik en *struktuurelemente* in literêr-teoretiese verband. Bal (1980:16,17) verdeel hierdie begrippe narratologies in *elemente* en *aspekte*: Die geskiedenis bestaan uit gebeure, akteurs, tyd en plek wat elemente van die geskiedenis is. ’n Verhaal ontstaan uit die geskiedenis met eiesoortige kenmerke of aspekte soos volgorde, ritme, frekwensie, personasies, ruimte en fokalisasie. Du Plooy (1986:296) gebruik die begrip *narratiewe elemente* vir akteurs, gebeure, plek en tyd.

In 5.3.1 verskyn heelwat verwysings na die narratiewe afkomstig uit die novelledefiniesies. Omdat die skeppingselemente ingebed is in die narratiewe dien die narratologie vervolgens as vertrekpunt.

5.5 DIE NARRATOLOGIE

Met al die verwysings na die narratiewe in 5.3.1, saam met die argetipiese begeerte van die novelle om iets te vertel volgens Drennan (1992:351), is die narratologie volgens my ’n logiese teoretiese aanknopingspunt vir ’n skryfgerigte novellebenadering. Vergelyk byvoorbeeld Bennett (1974:1): “...a Novelle is a narrative in prose...” en Good (1977:210): “The novella is the written imitation of a live telling...” Prince (1982:4) definieer die narratologie as: “Narratology is

the study of the form and functioning of narrative” waarby my studie aansluit as ’n ondersoek na die vorm en funksionering van die novelle.

Aansluitend by Drennan (1992:351) hierbo, sê Chatman (1978:31) dat narratiewe (soos die novelle) *kommunikasie* is; dat dit wat gekommunikeer word, ’n *storie* is; en dat die storie deur middel van *diskoers* gekommunikeer word (my hakies). Volgens Abrams (1988:62) stel die narratologie belang in die manier waarop ’n narratiewe diskoers daarin slaag om ’n storie as ’n eenvoudige reeks gebeure in tyd tot ’n georganiseerde plot te omvorm. Vir dié doel kan elemente soos plot, karakterisering en vertellersperspektief betrek word om ’n sisteem van gemeenskaplike reëls vas te stel wat alle moontlike narratiewe vorms beheer (Abrams, 1988:62).

Brink (1987:10) verkies die term *vertelkunde* bo *narratologie*, *verhaalteorie* en *verhaalkunde*. Met *vertelkunde* bedoel Brink die “skryfmatige teks” waarin ’n dubbele proses vervat is (aanhalingstekens deur Brink). Dié proses behels “die vertelproses waardeur die teks ontstaan” en terselfdertyd “die proses waardeur ’n storie in die teks vertel word” (Brink, 1987:10).

5.5.1 **Aanwending van die skeppingselemente**

Die aanwending van die skeppingselemente word bespreek aan die hand van die bestaande novelle, *Veldslag* (1965) van Karel Schoeman (5.6) en ’n selfgeskrewe novelle, *Die Here III* (2007) in 6.1. Dié twee novelles is gekies om te probeer vasstel of daar enige klemverskuiwings is in die aanwending van die skeppingselemente in *Veldslag* as ’n moderne novelle en die selfgeskrewe nuwemillenniumnovelle. Volgens Heyse se definisie in LoCicero (1970:70) (sien 5.2.12) het die novelle as eenvoudige berig oor ’n gebeurtenis ontwikkel tot ’n komplekse vorm met indringende vrae oor morele kwessies wat volgens my veranderings in gebeure, karakter en karakterisering impliseer. Sodanige klemverskuiwings sal met behulp van ’n glyskaal vir elke novelle vasgestel word as deel van my novellebenadering.

Die doel van hierdie studie is om deur middel van die aanwending van die skeppingselemente te probeer vasstel hoe die novelle van ander narratiewe vorme onderskei kan word. Die manier waarop die skeppingselemente aangewend is, moet dus ’n prosateks as novelle kan tipeer. Aangesien die skeppingselemente in alle narratiewe voorkom – met of sonder graadverskille in

prominensie – is 'n ondersoek na bloot die aanwending daarvan in 'n novelle op sigself nie 'n genre-onderskeidende maatstaf nie. Met die aanwending van die skeppingselemente moet dus nog 'n vlak betrek word. As Skryfkunserigte studie lê die antwoord op die prakties-kreatiewe vlak. Hiermee word bedoel dat skryfegnieke bespreek word wat die skrywer binne die skeppingselemente kan toepas om novelle-onderskeidend te skep.

Bogenoemde uiteensetting beteken dat die aanwending van die skeppingselemente op drie uitkomstige gerig is:

1. Om graadverskille in die prominensie van die skeppingselemente in *Veldslag* en *Die Here III* te probeer vasstel deur middel van glyskale.
2. Om te probeer vasstel watter skryfegnieke in *Veldslag* toegepas is om hierdie teks as 'n novelle te onderskei
3. Om novelle-onderskeidende skryfegnieke in *Die Here III* te probeer toepas ter illustrasie.

Die prominensie-glyskale en die skryfegnieke vorm deel van my skryfteoretiese novellebenadering in die gevolgtrekking in Hoofstuk 7.

Die genoemde skryfegnieke baseer ek op die novelleteorie van Leibowitz (1974) in 4.3.7.2. Elke prosasoort ontwikkel sy eie tegnieke na gelang van sy narratiewe doel. Die roman se narratiewe doel is *elaboration*, die kortverhaal is ingestel op *limitation* en die novelle se doel is *compression*. Die narratiewe doel het betrekking op die struktuur van die prosateks. Om die saamgeperste struktuur van die novelle te verkry wat hom dus van die roman en kortverhaal kan onderskei, is die skrywer aangewese op dit wat ek *verdigtigstegnieke* noem. Hieronder word verstaan die gebruik van onder andere parallele, simboliek en meerdimensionele tydsbelevens (vergelyk Leibowitz, 1974:12,19).

5.5.2 Glyskaal vir die skeppingselemente in die novelle

Die besluit om 'n glyskaal te gebruik, berus op die moontlikheid dat graadverskille in die prominensie van die skeppingselemente in *Veldslag* en in my eietydse illustrasienovelle kan voorkom waarvan die Skryfkunsteorie kennis moet neem vir inkorporering by novelle-opleiding.

Elke skeppingselement is 'n stuk skryfgereedskap vir die skrywer en die glyskaal behoort riglyne aan hom te verskaf oor die funksionele aanwending daarvan binne die novellestruktuur. Brink (1987:10) bevestig hierdie uitgangspunt: “Dit help nie om te weet dat 'n bepaalde stuk gereedskap ‘knyptang’ heet as jy (die skrywer) hom nie kan gebruik nie” (Brink, 1987:10; my hakies).

5.5.3 Die skeppingselemente in die kortverhaal, novelle en roman

Nieuwenhuizen (1981:34) gebruik die drie grafieke op p.123 om die toepassing van die struktuur-elemente in die kortverhaal, novelle en roman te illustreer.

Die kwalitatiewe boustene van Nieuwenhuizen (1981:32) kom ooreen met die skeppingselemente terwyl die opsionele kenmerke ooreenstem met Nieuwenhuizen se kwantitatiewe boustene. Die roman en kortverhaal geniet nie aandag nie omdat dit buite die bestek van hierdie studie val.

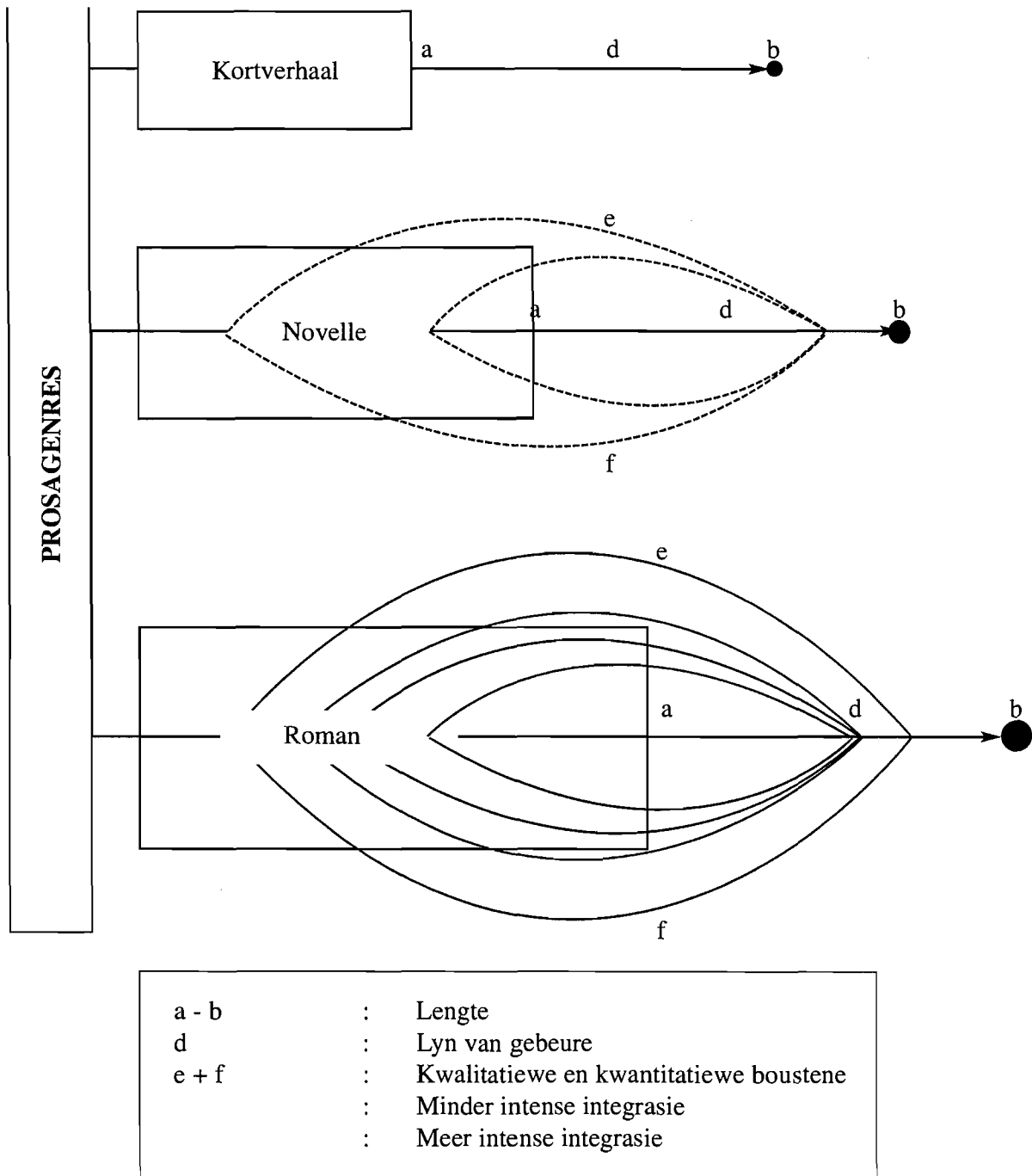
Die novellegrafiek hierbo bied 'n goeie skematiese voorstelling van Day (1971:V) se novelle-definisie in 5.2.17: “The major distinction of the novella is that it combines the unity, the impact, and the economy of the short story with the broader scope, larger cast of characters, and more extended time period of the novel.” Shipley (1943:283) se twee novelledefinisies in 5.2.1 en 5.2.2 wys verder op verskille tussen die kortverhaal, novelle en roman betreffende die plot en lengte.

5.6 VELDSLAG (1965) KAREL SCHOEMAN

5.6.1 Agtergrond

Schoeman (1989:9-11) skryf *Veldslag* as student in 1959 – sy eerste teks in Afrikaans naas ongepubliseerde tekste in Nederlands en Engels. Die titel *Veldslag* was aanvanklik *Verhaal* totdat Human en Rousseau die teks in 1965 gepubliseer het as Schoeman se debuutbundel saam met nog 'n ander novelle van hom, *In ballingskap*. Binne hierdie nuwe konteks was die titel *Verhaal* niksseggend en Schoeman het dit verander na die bundelitel *Veldslag: twee novelles* (Schoeman, 1989:9-11).

**SKEMATIESE VOORSTELLING VAN DIE ONDERSKEID TUSSEN DIE
KORTVERHAAL, NOVELLE EN ROMAN**



Illustrasie no. 2 (Nieuwenhuizen, 1981:34)

Mulisch (in Heumakers, 1999:99) noem dat hy met sy novelle *Tussen hamer en aambeeld* (1999) net 'n verhaal wou skryf “zonder hogere ballast” (sien 4.4.2.2). Schoeman (1989:9-10) se motivering vir die skryf van *Veldslag* eggo ook iets van hierdie wanopvatting dat die novelle 'n mindere weergawe van die roman is. Die rolprent *Gone with the wind* het Schoeman aangegryp – veral die opmerking van 'n ongeïdentifiseerde persoon dat daar nog 'n gelykstaande roman oor die Boereoorlog geskryf moet word. Met die skryf van *Veldslag* het Schoeman nie 'n epiese roman beoog nie; hy wou homself net oortuig dat hy in Afrikaans kan skryf. Sonder om te besef dat dit 'n novelle is, het Schoeman die teks *Verhaal* genoem “omdat ek dit as niks meer beskou het nie...” (Schoeman, 1989:10).

Met Schoeman se vyftigste verjaarsdag verskyn *Veldslag* ook as 'n draaiboek (Schoeman, 1989: opmerking in *Vooraf*). Die draaiboekweergawe wat op televisie te sien was, onderstreep Theodor Storm (in Drennan, 1992:352) se uitspraak dat die novelle die suster van die drama is vanweë die streng struktuur van albei.

5.6.2 Opsomming van *Veldslag*

Die verhaal begin vyf maande ná die aanvang van die Anglo-Boereoorlog op 'n ongespesifiseerde Vrystaatse dorp. Pieter, Esther se man, is twee maande voor die aanvang van die oorlog oorlede en Esther is vasgevang in haar smart wat obsessief voorkom in die manier waarop sy haarself isoleer. Sy kuier nie oor en weer met oorlogsnuus nie soos die vrouens wat wag dat hulle mans of seuns moet terugkeer. Haar enigste aktiwiteit is haar huispligte wat sy swyend uitvoer en haar daaglikse besoeke aan die begraafplaas. Esther het Pieter tot met sy dood self verpleeg. Hulle was sielsgenote met wedersydse begrip vir mekaar.

Frans, 'n gewonde burger, word na die huis gebring waarin Esther en haar skoonmoeder, tant Dora, woon waar Esther hom noodgedwonge moet verpleeg. Aanvanklik het sy ook geen belang by die beseerde vreemdeling nie (p. 11). Na aanleiding van Esther se brief aan 'n onbekende Hettie om haar in te lig waar Frans hom bevind, daag die oppervlakkige agtienjarige Hettie op as Frans se verloofde. Sy gee nie juis aandag aan Frans nie en flanker rond.

'n Vertrouensverhouding ontwikkel gaandeweg tussen Esther en Frans. Met die Engelse se dreigende binneval van die dorp en ten spyte van hulle nuutgevonde vertroostende verhouding dring

Esther daarop aan dat Frans wat nog nie herstel het nie, vir die Engelse moet vlug. Frans sterf en Esther is weer alleen en swygsaam, maar nou ook trots, want deur Frans se dood het hy én sy hul “oorlogspelig” nagekom (my aanhalingstekens).

5.6.3 Karakter en karakterisering

Die verskillende terme vir die karakters in 'n verhaal berus op verskillende teoretiese uitgangspunte en vlakke in 'n verhaal. Die assosiasie van die begrippe *karakter* en *karakterisering* met 'n mimetiese werkswyse het dié terme in onguns gebring (Johl, 1992:199). Die formalisties-strukturalistiese verhaalteorieë het byvoorbeeld die begrippe *agent*, *aktant*, *akteur*, *eksistent*, *figuur*, *figurant*, *persone*, *personasies* en *persoon* probeer vestig in die plek van *karakter* (Johl, 1992:199). Bal (1980:87) praat van akteurs as handelende instansies binne Greimas se aktansiële model.

Johl (1992:199) onderskei drie karakteriseringsmodelle: Die *Forster-teorie* met E.M. Forster se bekende plat of tweedimensionele en ronde of driedimensionele karakters in sy werk *Aspects of a novel* (1927); die *formalisties-strukturalistiese teorie*; en die *narratologiese insigte* (sien ook Smuts, 1998:52).

Die narratologie het die begrip *karakter* weer in gebruik geneem binne 'n teoretiese raamwerk, maar met 'n onderskeid: *karakter* as motief in die verteltekste en *karakter* as figuur in die storie met algemeen-menslike eienskappe (Johl, 1992:199). Vir Brink (1987:67) is dit sinvol om *karakter* te sien as iets wat ontstaan uit en bestaan binne die wisselwerking tussen die drie verhaalwêreldes: die storie, verteltekste en die vertelproses: “Het personage wordt dan niet op zichzelf beschouwd, maar gerelateerd aan het hele tekstmateriaal”, aldus Bal (1979:7). Diëgesis en mimesis as maniere van uitbeelding – vergelyk Booth (1983:8) se *telling and showing* – speel saam met karakter en karakterisering 'n belangrike rol in die Skryfkuns.

Aansluitend by die narratologie word die begrip *karakter* in hierdie studie gebruik met die betekenis wat De Beus (1979:38) aan dié begrip heg: “Karakter is een abstract begrip dat concrete vorm krijgt in waarneembare gedragingen en reacties.” Skrywers en lesers kan myns insiens makliker met die gevestigde term *karakter* identifiseer as die handelende persoon (*persone*) in die verhaal soos Du Plooy (1986:353) dit stel: “Die akteurs wat in die storie handelinge verrig en gebeurte-

nisse beleef, word in die verhaal gekompliseerde persoonlikhede: **karakters**". In die Skryfkunsteorie gebruik Novakovich (1995:48-66) deurgaans die term *character*. Hiervolgens word die begrippe *karakter* en *karakterisering* in dié studie gebruik.

Betreffende die karakterhiërargie word die hoofkarakter in hierdie proefskrif aangedui as *sentrale karakter* om wie die verhaalstruktuur verdig en wat ook meer verteltyd geniet. Vir die ander karakters word die begrip *medekarakters* gebruik wat minder verteltyd geniet. Die begrip *karakterisering* word in hierdie studie gebruik vir die proses waardeur 'n karakter bekendgestel word (Smuts, 1998,62).

Die ontleding van *Veldslag* word gevolg deur 'n poging om te probeer vasstel watter skryfegnieke moontlik binne die skeppingselemente aangewend is wat bydra tot die tipering van hierdie teks as 'n novelle.

5.6.4 Karakter en karakterisering in *Veldslag*

5.6.4.1 Esther as sentrale karakter

Smuts (1998:59) noem dat "geslote en swygsame buitestanderhooffigure" kenmerkend van Karel Schoeman se romans is. In *Veldslag* as novelle word die sentrale karakter reeds in die tweede paragraaf van die aanvangsbladsy voorgestel as onbetrokke en onaangeraak deur die oorlog: "...sy het afgesonderd buite dit alles gestaan. Oorwinning of neerlaag, optrek of vlug was vir haar dieselfde" (p. 7). Die verwysing na die sentrale karakter as 'n naamlose "haar" versterk die afsydige ambiance wat die skrywer om haar skep, maar vestig haar darem as vroulike karakter. Eers op die tweede bladsy word sy meer konkreet "Esther", maar sonder van – wat nooit genoem word nie – en steeds in 'n buitestander-opset: "Net Esther nie" (p. 8): bedoelende dat almal, behalwe sy, op nuus van die Anglo-Boereoorlog wag.

In Colin Wilson se *The outsider* van 1965 [1978] word die aard van die buitestander en sy probleme binne die samelewing insiggewend beskryf na aanleiding waarvan die *outsider* as literêre term en karakter in die letterkunde gevestig is (Smuts, 1998:55).

Na my mening is Esther se sensitiwiteit deel van haar buitelanderskap (vergelyk Wilson, 1978:21-23). Die veelseggende stiltes tussen Esther en Frans en ook die manier waarop sy en Pieter gekommunikeer het, impliseer haar intuïtiewe aanvoeling. Tog ondergaan Esther 'n mate van karakterontwikkeling (Van Vuuren, 1978:11) wat nie altyd met buitelanders gebeur nie.

Frans se versorging vorm 'n parallel met Esther se versorging van Pieter vir wie sy in dieselfde bed verpleeg het tot sy dood: "So het sy by Pieter se siekbed gesit, middag na middag,..." (p. 32). Sy sien die siek Pieter se kop op die kussing (p. 34) en ervaar 'n "vretende verlange" (p. 33). Tussen die pyn deur beskou sy egter met Frans se versorging alles van buite af want sy is aanvanklik nie betrokke nie. "Hy is 'n vreemdeling, nie die beminde nie" (p. 33). Die intensivering van Esther se smart tydens Frans se teenwoordigheid is egter die eerste stap tot karakterverandering by Esther. Daarom beskou Van Vuuren (1978:10) die koms van die gewonde Frans as 'n "motoriese element" wat Esther se buitelanderskap aantast.

Hoewel pynlik, skok die parallelle situasie Esther tot die aanvaarding van Pieter se dood (Van Vuuren, 1978:10). Nou "verwelkom" sy Frans se woorde; die stilte tussen hulle is "vertrou"; sy "vergeet van haar smart" en ná die "swyende maande" kom woorde weer by haar op (p. 32 en 33). Esther ontwikkel dus van 'n rou-situasie tot aanvaarding en kommunikasie hoewel laasgenoemde grootliks beperk is tot haar en Frans. Kommunikasie met ander karakters handel hoofsaaklik oor die reëlings wat getref word vir Frans se ontsnapping.

Esther word nie baie genuanseerd uitgebeeld in daad en dialoog nie. Te midde van hulle vertroostende verhouding openbaar Esther 'n onverstaanbare obsessie dat die beseerde Frans die Engelse moet ontvlug. In hierdie handeling tree sy onbuigsaam op met net haar eie perspektief voor oë.

Van Esther as karakter sê Schoeman (1989:14) self: "Toe ek die novelle skryf, was ek reeds vaag bewus van Esther se 'andersheid' en van die dieptes van haar persoonlikheid..." In 'n poging om hierdie kenmerke uit te beeld, het Schoeman haar die dogter van 'n (vermoedelik Duitse) sendeling gemaak (hakies en 'andersheid' in aanhalingstekens deur Schoeman). Esther vertel aan Frans dat haar pa 'n hardwerkende, arm en sieklike sendeling was met hoë ideale.

5.6.4.2 Medekarakters

Van Vuuren (1978:11) sê dat *Veldslag* byna 'n “karakter”-novelle genoem kan word omdat die novelle om Esther sentreer. Daar is egter heelwat medekarakters in *Veldslag* teenoor die enkele karakter in die klassieke novelle. Hulle ondergaan geen ontwikkeling nie en staan slegs in diens van Esther en die sentrale gebeurte. Hierdie karakters wissel van randkarakters tot figurante wat net die noodsaaklikste interaksie tot Esther openbaar. Esther se karakterisering ontvou verder deur haar interaksie met die medekarakters en deur haar optrede.

5.6.4.2.1 Tant Dora

Tant Dora, Esther se skoonmoeder, is fisies die naaste aan Esther deurdat hulle 'n huis deel waarin hulle die beseerde Frans versorg. Tog is dit asof hulle net saambestaan deur hulle huistake heen met dialoog wat beperk is tot die praktiese, hoewel elkeen 'n deel aan Pieter gehad het – gesimboliseer deur hulle swart rokke. Miskien vanweë Esther se selfisolasië is daar nie eintlik tekens van 'n emosionele band tussen haar en tant Dora nie ten spyte van hulle familieband en tant Dora wat haar man en seun verloor het: “In die swart rok wat sy dertien jaar lank gedra het vir haar man en sewe maande vir haar seun het tant Dora die straat afgestap” (p. 12). Wanneer Frans se ongesteldheid vir Esther pynlik herinner aan Pieter, vlug sy na die agterplaas “sodat die ou vrou nie sou sien nie” (p. 20). Waar Esther aanvanklik nie belang stel in Frans se “sterwe” of “gesondword” nie, is so 'n krisis vir tant Dora “'n wekroep wat haar laat wakker skrik uit die trae gang van haar ouderdom: en sy het haar weg stil en kapabel daardeur heen gebaan...” (p. 11).

5.6.4.2.2 Pieter, Frans en Hettie

Die medekarakters, Pieter, Frans en Hettie spreek myns insiens emosioneel die meeste tot Esther. Deur middel van Esther se herinneringe word die fisies afwesige Pieter aan die leser voorgestel as 'n “geïmpliseerde teenwoordigheid” (Van Vuuren, 1978:13). Met duidelike konkrete beelde roep Esther vir Pieter op: “Sy het weer sy gesig gesien, ernstig, miskien 'n bietjie streng, maar met 'n flikkering van teerheid in die grys oë...” (p. 26). Die alomteenwoordige verteller lig die leser ook in oor Pieter en Esther se verhouding: “...die rykdom van klein dingetjies; hulle liefde was diep gewortel in stilte en begrip” (p. 25).

Esther neem Frans, die gewonde burger, die eerste keer waar as “nie veel ouer as sy self nie”; sy kop donker, sy gesig bruingebrand (p. 14). Hoewel sy hom verpleeg, staan sy eers neutraal teenoor Frans. Hettie, Frans se jong verloofde, daag uit Bloemfontein op as ’n oppervlakkige stadstipe met onvanpaste stadsklere wat net vermaak soek. Sy flankeer met die Nederlandse onderwyser, Henk de Geest en die Britse soldate en gee nie veel aandag aan Frans nie. Vergelyk Hettie se ligsinnige woorde: “Ag wat, Frans kon net sowel by die huis gebly het... Hy’t die Kakies tog nie kon keer nie...” (p. 55).

Hettie se lawwe jeugdigheid is in skerp kontras met Esther se ingekeerdheid en ervaring van die huwelik en die dood. Dit blyk ook dat Frans gaan veg het net om van Hettie af weg te kom wat tuis ook ’n flirtasie aangeknoop het. Van Vuuren (1978:13-14) meen dat Hettie “té karikaaturagtig” is om ’n volwaardige teenhanger vir Esther te wees en beskou Hettie as ’n plat karakter. Kort voor Frans se ontvlugting vra Esther of sy vir Hettie moet gaan roep sodat sy Frans kan groet. Sy aanvaar dit as Frans nee antwoord en doen ook nie die moeite om Hettie in te lig dat Frans (teen sy wil) gaan vlug nie. Esther het ook nie vooraf vir Hettie vertel van haar onwrikbare besluit dat Frans moet vlug nie. Eers later het Esther “meteens onthou” dat Hettie nie weet nie (p. 78). Hieruit blyk Esther se houding jeens Hettie.

Die groeiende liefdesband tussen Frans en Esther suggereer dat hulle dieselfde innige verhouding as Pieter en Esther kan hê. Dié moontlikheid word in die kiem gesmoor wanneer Esther die beseerde Frans wegstuur.

Hoewel Hettie, teenoor Esther se passiwiteit tydens die ontdekking van Frans se lyk, flou word asook by sy begrafnis, ondergaan sy geen karakterontwikkeling nie. Hettie vertrek terug Bloemfontein toe saam met die Britse luitenant Maxwell.

5.6.4.2.3 Dr. en Mevrouw Marais

Mevrou Marais is heelwat op die voorgrond as warmhartige, sorgsame doktersvrou asook buurvrou. Sy is baie bekommerd oor haar twee seuns en dokter Marais wat slagveld toe is en toon ook simpatie met Esther se smart en met die beseerde Frans en onderneem om vir hom te bid tydens sy ontvlugting. Mev. Marais verskaf losies aan Henk de Geest en sy verloofde Mie, en later ook verblyf aan Hettie en haar suster in haar huis oorkant Dora en Esther s’n.

Dr. Marais en sy seuns is slagveld toe en hulle tree net kortstondig op wanneer hulle mev. Marais vir 'n rukkies kom besoek.

5.6.4.2.4 Henk de Geest en Mie

De Geest en Mie se teenwoordigheid in die novelle dien nie juis 'n doel nie; moontlik net om Hettie se "afvallige aard" te belig hoewel haar flankering met die Britse soldate ook hierdie funksie vervul (my aanhalingstekens en interpretasie). Ten spyte van Mie se onvriendelike teenwoordigheid flanker Hettie met De Geest. Mie word as ongedurig uitgebeeld en onder haar aandrang vertrek sy en De Geest voor die Engelse die dorp inneem. Van Vuuren (1978:13) meen dat die karakters van Mie en De Geest weggelaat kon gewees het. Interessantheidshalwe noem Schoeman (1989:10) dat dié twee karakters gebaseer is op sy grootouers wat volgens my die moontlikheid skep van 'n persoonlike, miskien sentimentele rede vir De Geest en Mie se teenwoordigheid.

5.6.4.2.5 Dominee en mevrou Rautenbach

Dominee Rautenbach is 'n plat karakter wat Schoeman (1989:10) self 'n besonder ongelukkige "klisjee" noem: "Hy is 'n sieklike, bejaarde man, kalm en teruggetrokke, oneindig stil en begrypend" (p. 15). Dominee Rautenbach se vrou is meer prominent deurdat sy 'n verskriklike voorval beleef wat haar as tipiese liefdevolle moeder voorstel met die meelewing van die hele dorp wat in haar leed deel. Daar is egter nie karakterontwikkeling by haar nie. Dié gebeurtenis word hierna bespreek.

5.6.4.2.6 Lewies, tant Johanna en Klein-Lewies

Die feit dat Lewies Venter ('n onvriendelike plat karakter) toegesien het dat sy seun, Klein-Lewies, nie slagveld toe is nie, het 'n ironiese nadraai. Met al die mans slagveld toe, is net Klein-Lewies beskikbaar wat Esther saam met die beseerde Frans kon stuur om die perde terug te bring. Lewies en sy vrou, tant Johanna, laat teen hulle sin toe dat Klein-Lewies vir Esther help met die ontsnappingsplan. As plat karakters word sy ouers instrumente waardeur Klein-Lewies tot held in sy eie oë verhef word: "Hy (Klein-Lewies) was trots op sy slimheid en vindingrykheid" (p. 77;

my hakies). Belangriker nog: Klein-Lewies word die laaste skakel tussen Esther en Frans omdat hy dié een was wat Frans die laaste gesien het en vir Esther inligting oor die ontvlugting kan gee. Hy vertel vir Esther van die Tommies wat op hom en Frans begin skiet het en dat hy en Frans geskei geraak het van mekaar.

5.6.4.2.7 Mevrouw De Jager

Mev. De Jager, Hettie se suster, is kortstondig op die toneel om 'n oë oor Hettie te hou. Sy vertrek gou nadat Hettie geweier het om saam met haar terug huis toe te gaan omdat dit tuis glo vervelig was.

Soos in van Karel Schoeman se ander werke word 'n groep Suid-Afrikaners in 'n situasie geplaas met 'n dreigende vyand van buite. Hierdeur is die karakters meer aangewese op mekaar (Van Vuuren, 1978:20). Die oorlogssituasie en gedeelde leed bind die dorpenaars in *Veldslag* saam en selfs Esther soek hulp wanneer sy Frans se ontsnapping beplan. Dis ook opvallend dat die ontsnapping al geleentheid is waartydens Esther hulp soek. Hierdie groepie dorpskarakters in *Veldslag* in onsekere omstandighede herinner aan die klassieke novelles soos die *Decamerone* hoewel die aanbiedingswyse verskil en 'n raamvertelling ontbreek.

5.6.5 Die vertelinstansie

“Perhaps the single most important decision a writer makes at the beginning of a story is who the narrator is and where to stand” (Reed, 1991:48).

'n Eksterne verteller (Brink, 1987:151) vul hierdie belangrike rol in *Veldslag* om oor die buitengewone gebeurtenis te berig asook oor die karakters met waardevolle inligting oor veral Esther se gedagtes en handeling. Opvallend is die verteller se visuele beskrywing van die toneel waarin Esther Frans se lyk sien: “Stadig, stadig het Esther deur die tuin geloop, stadig soos 'n ou vrou, haar hande krampagtig voor haar uitgestrek, en sy het gekyk in die rigting waarin die seun wys. Die lang, wit, reguit, stowwerige pad onder die son, verby die kerkhof en deur die veld, en ver weg in die stof 'n donker, roerloos vorm. Toe het sy geweet” (p. 79). Oor hierdie konkrete beelding sê Schoeman (1989:13): “Die novelle was sterk visueel gekonsipieer gewees – die toneel

waarin Esther op Frans se lyk afkom, is byvoorbeeld soos 'n reeks filmskote gesien en beskryf..." Vergelyk verder: "Eers nog so stadig, struikelend, blindelings byna, maar toe het die eerste skok bedaar en was daar slegs angs. Sy het vinniger geloop, sy het gehardloop, deur die swaar stof, onder die gloeiende son, die lang reguit pad af, in haar swart rok..." (p. 79).

Die keuse van 'n alomteenwoordige verteller is doeltreffend aangesien hy van buite af volkome insae in die karakters se handeling en gevoelslewe het. Met die meeste fokalisering op Esther as 'n sterk karakter is dit noodsaaklik dat die verteller objektief en geloofwaardig moet wees.

Esther se perspektief, gewaarwording en ervaring van die gebeure is die fokuspunt sodat *Slagveld* aan 'n karakter-novelle herinner. Die vertelling geskied vanuit 'n derdepersoonsperspektief – die verteller verwys na Esther as "Saans het sy haar oë vir die duister gesluit..." (p. 7); "Vir haar was daar niks om op te wag nie..." (p. 8; my onderstreping). Behalwe vir die gedeeltes waarin die verteller op die ander karakters en op die dorp fokus, geskied die vertelling grootliks uit Esther se gesigspunt en baie keer as 'n indirekte weergawe van haar bewussynstroom (sien Van Vuuren, 1978:10-11). Van Vuuren (1978:19) praat verder van "indirekte innerlike monoloog": die karakter se gedagtestroom word deur die verteller "geredigeer" en indirek weergegee deur die verteller" (aanhalingstekens deur Van Vuuren). Met hierdie interne fokalisering val die fokus op 'n karakter wat aan die waarneem is en die waarnemingspunt setel grootliks in Esther (vergelyk Brink, 1987:143). Volgens Novakovich (1995:99) gebruik skrywers die *point of view (POV)* – die fokalisasie – as "the vantage point(s) from which the story is observed". In hierdie opsig en volgens Card (1988:155-157) is Esther 'n "viewpoint character".

Aansluitend by Novakovich noem Card (1988:155-172) dat 'n karakter se gedagtes in verskillende grade van diepte binnegedring kan word: van "light-penetration" tot "deep-penetration". "With deep penetration, the viewpoint character's attitude colors everything that happens" (Card, 1988:171). Met die verteller wat in *Veldslag* grootliks vanuit Esther as sentrale en gesigspunt-karakter se perspektief en waarneming berig, word haar gedagte-wêreld myns insiens diep binnegedring, terwyl haar besluit verreikende gevolge het. Esther se waarneming en oordeel is nie baie betroubaar nie. Haar smartobsessie, buitestandenskap en ongenuanseerdheid belemmer haar realiteitsbeleving sodat haar siening en besluit betwyfel kan word.

Vanweë Esther se ingekeerdheid leer die leser haar hoofsaaklik ken uit die verteller se mond. Net vir Frans sê sy iets oor haarself en haar pa. Sy vertel Frans ook vertroulike dinge oor haar en Pieter, 'n onderwyser en noem ook dat haar pa 'n arm, sieklike Duitse sendeling was. Wanneer Esther terugdink aan haar vader verskaf die verteller die enigste motivering in die novelle vir Esther se lewenshouding: “Dit was hy (haar vader) wat haar geleer het om trots te wees, die hooghartige, woordelose trots waaragter alle smart verberg word, dié swygende veeleisende nougesetheid,…” (p. 19; my hakies).

5.6.6 Gebeure

Die begrip *gebeure* word in dié studie gebruik met insluiting van die handeling en optrede van karakters vanweë die ineengevlegtheid van die skeppingselemente. Drennan (1992:352) beskou die kerngebeurtenis as die novelle se opvallendste strukturele kenmerk, maar noem dat bykomende gebeurtenisse ook kan voorkom en wat soms net so belangrik kan wees as die hoofgebeure.

In *Veldslag* staan Frans se fatale ontvlugting onmiskenbaar uit as die sentrale gebeurtenis en voldoen ook grootliks aan Goethe se siening van 'n ongehoorde gebeurtenis. *Veldslag* is sprekend van Van Gorp *et al.* (1991:275) se “concentratie op één enkele gebeurtenis”. Die hele dorp word aangegryp deur Frans se dood en daar is selfs meer mense by hierdie vreemdeling se begrafnis as by Hendrik, 'n dorpseun, se begrafnis. Op persoonlike vlak word Frans se dood ook 'n sentrale gebeurtenis in Esther se lewe. Esther se herinneringe aan Pieter toon dat sy dood net so 'n oorheersende rol in haar lewe gespeel het, maar hierdie gebeure lê buite die storietyd van *Veldslag* (sien Brink, 1978:92; my interpretasie). Die Anglo-Boereoorlog as groot gebeurtenis is volgens Kannemeyer (1983:529) ook net op die periferie aanwesig en wat volgens my as milieu dien waarteen *Veldslag* afspeel.

'n Kleiner gebeurtenis wat teen die oorlogsmilieu as niks buitengewoons kan verbygaan, verdien volgens my aandag. Die boere verloor die geveg by Zwartbosch net buite die dorp en bring 'n toegedraaide lyk van 'n soldaat dorp toe om begrawe te word. Mev. Rautenbach (die dominee se vrou) laat die lyk by die pastorie indra sodat sy behulpsaam kan wees met die uitlê daarvan. Met die afhaal van die seil ontdek sy dat die oorledene haar eie seun, Hendrik, is waarna sy in 'n beswyming val. Hierdie ontstellende voorval dien as 'n vooruitskouing na Frans se dood – ook

na-aan die dorp. Net so verskriklik kry Esther later Frans se lyk in die stofpad, maar met 'n belangrike verskil: Hendrik is dood as gevolg van die Engelse; Frans sterf weens Esther se besluit. Hierdie vooruitskouing bevat dus 'n parallel én 'n teenstelling: Hendrik sterf eerbaar omdat hy sy plig gaan doen het en is ook die eerste van die seuns wat sterf. Frans wat net slagveld toe is om weg te kom van Hettie se gedrag en wat nie wil veg nie, sterf as gevolg van Esther se misplaasde sin van pligsbesef en opoffering.

Die funksionaliteit van Hendrik se dood as vooruitskouing van en parallel/teenstelling met Frans se dood word uitgebrei en verkry ook volgens my interpretasie simboliese waarde: Frans word drie dae ná Hendrik uit dieselfde kerk begrawe. Die drie dae herinner aan Christus se dood en oorwinning, maar Frans en veral Esther se skynoorwinning is in skerp kontras met Christus se ware triomf. Hoewel ironies vanweë Frans se onpatriotiese houding, beskou die dorpenaars Frans as “hy wat onoorwonne was en uiteindelik gesterf het in 'n laaste heldere uitdaging” (p. 81). Hierdie skynoorwinning hou ook verband met Esther se trots dat Frans as soldaat moes gaan veg het en dat dit haar plig was om hom te laat gaan: “hierdie graf was nie die einde nie” (p. 86).

Esther oortuig vir Frans om te vlug toe die Engelse vlag op die dorpsplein wapper. Hy het nog nie herstel nie en antwoord net “Maak dit saak?” as Esther haar vrees uitspreek dat die Kakies hom kan ontdek (p. 71). Sy verneem van Frans se onpatriotiese rede waarom hy gaan veg het en dit maak haar net meer vasbeslote: “Jy het begin en jy mag nie ophou nie”, want hy het 'n plig teenoor sy land, sy mense en teenoor homself (p. 72). Frans gee toe uit sy liefde vir Esther en omdat Esther se wil nog al is wat vir hom saak maak (p. 72). Frans vertrek in die nag te perd in Pieter se klere saam met Klein-Lewies. Frans wou nie vir Hettie groet nie en Esther het haar ook nie vertel dat Frans gaan ontsnap nie.

Met Frans se vertrek, wil Esther hom smee om te bly, maar: “Dit was sy plig om te gaan, dit was haar plig om trots en swygend te sien hoe hy vertrek” (p. 74). Met hierdie optrede inisieer Esther 'n innerlike wending in haarself – van onbetrokkenheid tot betrokkenheid, terwyl 'n merkbare wending in die gebeurepatroon plaasvind.

Die hoogtepunt volg wanneer Hettie en Esther die bebloede Dapper, een van die perde wat Esther by ds. Rautenbach geleen het vir die ontsnapping, opmerk – en daarna ook Frans se lyk in die stof-

pad. Hettie se smart was “luid en onbedwingbaar” (p. 80), maar Esther se oë was droog: “Sy het geen traan gestort nie..., nóg het sy ’n woord uitgespreek” (p. 83). Frans word op die dorp begrawe – weg van sy familie en vriende; slegs met Hettie van sy tuisdorp teenwoordig. Juis omdat sy familie nie teenwoordig is nie, openbaar die dorpenaars “besondere teerheid” teenoor hom tydens sy begrafnis en verhef hulle hom (ironies) tot “’n simbool van verzet teen die vyand wat in hulle midde is...” (p. 81; my hakies).

Vir Esther bly daar net “dieper smart en stilte” oor (p. 84). Ten spyte hiervan kom sy by Frans en Pieter se graf tot die slotsom dat haar daad nie sinneloos was nie, dat Frans se graf en ook haar eensaamheid nie die einde is nie. Die sin lê daarin dat sy hom saam met alle vreugde en geluk kon opoffer. Esther hou wag by Frans se graf “...in woordelose trots, in swygende hoogmoed oor die kosbare vlam van sy dood en haar lewe. Die veldslag het op geen neerlaag uitgeloop nie” (p. 86). Van Vuuren (1978:11) bevraagteken die sin van Esther se offer omdat Frans nie ’n heldhaftige dood tydens ’n stryd vir die vaderland sterf nie. As ’n beseerde man sterf hy die vernederende dood van ’n man wat nie op ’n perd kon bly sit nie en deur die stof gesleep word omdat sy voet in die stiebeuel vasgehaak het. Duidelikheid word nooit verkry of die Engelse hom geskiet het of nie.

Kannemeyer (1983:529) beskou Esther se onwrikbare besluit om ’n beseerde en onwillige Frans weg te stuur met die Kakies reeds in die dorp en die oorlog amper verby, as ’n gebrek aan nuansering in haar karakter.

Esther se aanvanklike eensaamheid ná Pieter se dood en haar eensaamheid oor Frans se dood aan die einde verleen ’n sikliese verhaalgang aan *Veldslag*. Die inset en slot is byna ’n identiese herhaling: Esther sit eensaam agtergelaat en peins oor die dood van ’n geliefde. Op die oog af lyk dié siklus ook soos ’n parallel, maar daar is ’n insiggewende kontras tussen die begin en einde. Pieter sterf ’n natuurlike dood en Esther se smart is te verstane, maar haar rou word obsessief. Frans sterf ’n onnatuurlike doōd weens Esther se onbuigsaamheid. Hoewel sy smart ervaar, beskou Esther Frans se dood as ’n sinvolle offer (sien Van Vuuren, 1978:11). In werklikheid bestaan die parallel tussen Pieter en Frans dus net in die tyd van hulle siekte en verpleging deur Esther waarna ’n kontras intree wat Esther deur haar handelinge skep.

Die gebeure toon 'n chronologiese en oorsaaklike patroon binne die epiese plot in *Veldslag*. Van Vuuren (1978:12) verdeel die plot in vier momente van uiterlike gebeure:

- 1) Die koms van die gewonde Frans.
- 2) Hettie en haar suster se koms.
- 3) Die veldslag tussen die Engelse en die Boere; die ontdekking van Hendrik se lyk en die inname van die dorp.
- 4) Die vlug en dood van Frans.

Hierdie vier momente kan in Baldick (2004:174) se woorde “a chain of events” wees wat volgens my gerig is op die sentrale gebeurtenis, naamlik Frans se ontsnapping.

Teenoor bogenoemde waarneembare konkrete gebeure in *Veldslag* asook dié in die klassieke novelles, word betekenisvolle innerlike gebeure in Esther se gemoed voltrek. Omdat die medekarakters relatief plat is, vind die innerlike gebeure oorwegend in Esther as sentrale karakter plaas. Hierdie gemoedsgebeure weerspieël Esther se sielestryd as onaangeraakte buitestander tot 'n betrokke, meelewende karakter wat 'n persoonlike veldslag en oorwinning beleef teenoor die Boere se nederlaag: “Hiér word die veldslag uitgeveg, in háár wat gedink het dat sy los staan van dit alles” (p. 78; vergelyk ook Van Vuuren, 1978:12).

5.6.7 Dialoog

Dialoog word hier bespreek as deel van die handelinge en gebeure terwyl dit ook bydra tot karakterisering.

Soos in Esther se geval is die buitestander as karakter nie baie kommunikatief nie. Daarom is die “woord”-motief in *Veldslag* volgens Van Vuuren (1978:10) belangrik. As passiewe waarnemer sit Esther dikwels met haar herinneringe in innerlike monoloogvorm en uitkyk oor die omgewing. Gesprekke met tant Dora, mev. Marais en ander dorpenaars is beperk tot noodsaaklike woorde en enkele sinne. Die parallelle situasie tussen Frans en Pieter intensiveer eers Esther se smart, maar lei ook tot die aanvaarding van Pieter se dood. Die eers aarselende woorde en later vertroulike kort gesprekke tussen Esther en Frans verlig haar smart. Met die ander karakters praat sy nie baie

nie. Ten slotte sterf alle moontlike “medemenslike kontak saam van Frans” (Van Vuuren, 1978:11). Esther se kommunikasie toon ook ’n sikliese verloop volgens die verhaalgang wat deur die bogenoemde, funksionele woordmotief geïllustreer word. Aanvanklik is Esther stil. Dan begin sy en Frans geleidelik te gesels. Esther se gesprekke brei uit na die ander dorpenaars wanneer sy hulp soek vir Frans se ontsnapping. Kort voor die ontvlugting neem Esther en Frans se gesprekke toe hoewel daar ongesegde dinge is. Ná die ontsnapping vra Esther dringend vir Klein-Lewies uit oor die ontsnapping. Wanneer Frans se lyk gevind word, swyg Esther om weer heeltemal stil te word soos aan die begin: “Sy het geen traan gestort nie..., nòg het sy ’n woord uitgespreek” (p. 83).

Teen die agtergrond van die oorlog bestaan die dialoog van die ander inwoners uit oorlogsnuus en tipiese kleindorpse praatjies. Toepaslike dialoog word ook gebruik om Hettie se ligsinnigheid uit te beeld: “Ek wil tog nie teruggaan Bloemfontein toe nie,...almal is weg oorlog toe, en dis vreeslik vervelig” (p. 28).

5.6.8 Tyd

Die aanvangsin van *Veldslag* plaas die leser direk binne ’n historiese, persoonlike en seisoenale tydsraamwerk: “Dit was die vyfde maand van die oorlog en die sewende maand na Pieter se dood. Dit was somer” (p. 7). “Dit was die vyfde maand van die oorlog” word weer op p. 7 herhaal waardeur die buitengewone spanningsvolle gevegsituasie beklemtoon word. Die verwysing na Pieter se dood dui op ’n persoonlike routyd. Tante Marie van Rensburg se swart rok versterk die gedagte van dood in ’n somerseisoen wat met ligte dinge geassosieer word (p. 7). Die datum van Hettie se brief aan Frans – 1 Februarie 1900 – is ’n belangrike tydsaanduiding wat *Veldslag* histories situeer.

Aristoteles se siening dat intrige ’n begin, middel en einde het, verrai ’n tydsaspek volgens Smuts (1998:16). Dieselfde geld vir gebeure as ’n proses wat verandering veronderstel met die gevolglike opeenvolging in tyd (Bal, 1980:47). Die genoemde opeenvolging van gebeure in *Veldslag* deur Van Vuuren (1978:12) in 5.6.6 toon ’n oorsaaklike, chronologiese en logiese opeenvolging van gebeure binne ’n lineêre tydsverloop: die gewonde burger lei tot Hettie se koms, maar ook tot Esther se karakterontwikkeling; die veldslag by Zwartbosch en Hendrik se afsterwe as vooruitskouing; die inname van die dorp wat Esther vir die eerste keer bang laat voel dat die Engelse vir

Frans sal ontdek; Esther se fatale besluit; Frans se ontvlugting en dood; Esther se misplaasde triomf deur middel van haar gedagtegang as innerlike handelinge.

Die chronologiese gebeurepatroon in *Veldslag* en die lineêre aanbieding daarvan word onderbreek deur tydspronge in die vorm van Esther se dikwelse retrospeksies oor en geheue terugflitse van Pieter: “Slegs Pieter se was-masker van sy gesig in die smal doodkis” (p. 11). Wanneer Esther vir Frans help om water te drink, volg ’n terugflits en parallel: “So het sy dikwels vir Pieter water gegee gedurende die lang siekbed...” – gevolg deur net sy naam “Pieter” (p. 20). Terugflitse volg ook wanneer Esther die trommel oopmaak om Pieter se klere vir Frans uit te haal (vergelyk Smuts, 1998:20-21).

Met Hendrik se dood myns insiens as vooruitskouing vir Frans se dood, onderbreek dié prospeksie nie die chronologiese tydslyn nie omdat die ontdekking van Hendrik se liggaam deel van die chronologiese gebeurepatroon vorm.

Esther se terugflitse oor Pieter verleen ’n dubbele tydservaring aan die leser. Laasgenoemde bekom inligting oor die geïmpliseerde karakter van Pieter sonder dat sy lewe en dood deel van die teks is.

Schoeman, gewoon aan die *perfectum* of voltooid teenswoordige tyd van die Engelse, Nederlandse, Duitse en Franse letterkunde, het *Veldslag* ook in die *perfectum* geskryf ter wille van die ritme en tempo. Later het hy besef dat die hele verhaal sou gebaat het by die presens (sien Schoeman, 1989:11-12). Volgens my sou die teenswoordige tyd die uitgerekte, soms liriese trant in *Veldslag* kon teenwerk met ’n onmiddellikheid waarby die dramatiese spanning ook sou kon baat.

Die tempo van die verhaal word vertraag deur oormatige atmosfeerskepping deur middel van natuur- en gemoedsbeskrywings en veral Esther se bepeinsinge wat myns insiens óórskryf is: “Atmosfeerskepping...vorm ’n swak plek in die samehang van ’n verhaal waar dit ’n oormatige hoeveelheid verteltyd inneem ten koste van handeling of gebeure” (Van Vuuren, 1978:12). Vergelyk p. 13: “Daar waar sy gesit het, het die stilte haar omvou, alleen in die oneindige dag wat wegvloei na die verre lug. Die buitelyne het onder die gloeiende lig van die somerson vervaag, en stadig het die vastigheid weggesmelt, het die golwende gras...” (p. 13).

5.6.9 Ruimte

Vir Maatje (1974:129) word 'n bestaan in 'n woordwêreld voltrek en wel binne die abstrakte kategorieë tyd en ruimte. 'n Bestaan impliseer mense of diere en dus karakters. Hierby sê Roos (1984:162): “Deur sy ruimtelike situering kry die akteur 'n individuele gestalte, en deur sy optrede en handeling vul hy die ruimte in.”

'n Vrystaatse dorpie vorm die fiktiewe ruimte in *Veldslag*. Die konkrete ruimte op storievlak toon ter aanvang al sekere topografiese kenmerke: “Dit was somer, en dag na dag het die veld stowerig-bruin en verlate onder die son gelê, die verre koppies wasig in die middaghitte” (p. 7). Dié gegewens word aangevul met die genoemde tydsaanduidings in 5.3.8 tot 'n ineenvloeiende tyd-ruimtelikheid. Natuurbeskrywings verskaf topografiese inligting en die ruimte-elemente is tipies van 'n Vrystaatse dorpie: “Die kerk het die huisies van die dorp om hom heen getrek en sy toring opgehef in uitdaging teen die verlatenheid van die vlaktes” (p. 7). Ander tipiese ruimte-elemente is die wit pad, kerkhof, plaaslike winkel, stoep, eselskarretjie, dorpskooltjie, ens. Die ruimte en ruimte-elemente in hierdie vertelde wêreld is dus funksioneel as milieuskeppend.

Hierdie dorpsruimte word speelruimte vir die dorpenaars met hulle kleindorpse name, maar die klem val op Esther se bestaan wat binne hierdie spesifieke ruimte voltrek word. Die twee perde wat gebruik word vir die ontvlugting kry as ruimte-element dieper betekenis vir Esther. Saam met Klein-Lewies is hulle haar laaste verbintenis met Frans; die gewonde perd haar laaste herinnering aan die tragiese slotgebeure.

As historiese ruimte met die Anglo-Boereoorlog as tydruimtelike agtergrond word sekere karakters veronderstel met sekere gebruike, waardes en norme soos die dorpenaars se medemenslikheid, die kerk as sentrale punt en die groot bywoning van Hendrik en Frans se begrafnis. Esther en die dorpenaars se handeling moet binne hierdie oorlogstyd en dorpsruimte geïnterpreteer word.

Die speelruimte word volgens my uitgebrei om die drif buite die dorp in te sluit waar die geveg by Zwartbosch plaasvind. Die geveg so na-aan die dorp verhoog die spanning en verhaas Esther se bekommernis oor Frans wat gepaardgaan met die oornam van die dorp asook laasgenoemde se ontvlugtingspoging en dood. Die ruimte-uitbreiding beïnvloed dus die handelingsverloop.

Teenoor die uitgebreide gevegsruimte word Esther se kamer 'n belangeruimte op diskoersvlak. Haar kamer is 'n persoonlike, deurleefde en subjektiewe ruimte binne die speelruimte van die dorp.

Wanneer Esther in die kamerdeur staan “om in die bekende vertrek rond te kyk”, sien sy “die somber muurpapier en die donker meubelstukke,... en die groot dubbelbed, die bed waarin die vreemdeling lê” (p. 13). Esther se intense beleving van die kamer as haar belangeruimte en die ruimte-elemente daarbinne – veral die bed met die vreemdeling daarin – is funksioneel omdat laasgenoemde se teenwoordigheid haar laat besef dat Pieter nie meer daar is nie. Sy aanvaar Pieter se dood en is meer ontvanklik vir Frans. Die bed word dus 'n simboliese ruimtekode met 'n parallelstelling (sien Roos, 1984:163).

Die natuurindrukke en atmosfeerskepping binne die ruimtebeskrywings is meerduidig en simbolies van Esther se gemoedstoestand. Vergelyk die somber muurpapier en donker meubels wat hierbo genoem is asook die inset: “Sy het oor die eensame veld gekyk en sy het geluister na die wind in die bloekomlaning wat na die kerkhof lei” (p. 7). En ná Frans se dood: “Niks meer nie, slegs die stilte van die skemerende aand en die lied van die voëls, en Esther alleen in haar swart rok” (p. 85). Dié natuursimboliek wat ook 'n parallel tussen die begin en einde van die verhaal aandui, noem Van Vuuren (1978:12) die “natuur-in-simpatie” met Esther. Binne hierdie spesifieke tydruimtelike situering verkry Esther haar eiesoortige gestalte en deur haar handeling kleur sy haar speel- en belangeruimte in.

Volgens Smuts (1998:59) skep Karel Schoeman dikwels “buitestanderhooffigure” met 'n “besondere opgeskerptheid vir die ruimte,...”

Taal as die belangrikste tekselement plaas die verteller in 'n ruimtelike verhouding tot dit wat hy beskryf of vertel (Venter, 1992:453). Aansluitend hierby noem Smuts (1998:39) dat die ruimte opgebou word deur die verteller se beskrywings en deur die karakters se dialoog, reaksies en gedagtes. Die alomteenwoordige verteller in *Veldslag* skep dus saam aan die ruimte met sy ruimtebeskrywings, fokalisering en vertellings vanuit veral Esther se perspektief.

5.7 DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE AS TIPEREND VAN VELDSLAG AS 'N NOVELLE

Die teenwoordigheid van bogenoemde skeppingselemente gebeur, karakter tyd en ruimte in *Veldslag* is nie voldoende om die novelle van ander genres te onderskei nie. Die skeppingselemente is 'n gegewe in alle prosasoorte en daarom moet verder gekyk word na hóé die skeppingselemente aangewend word om die novelle van ander prosagenres te onderskei. Die “hoe” behels skryfegnieke wat die skrywer binne die skeppingselemente aanwend om novelle-onderskeidend te skep.

Leibowitz (1974:12-13) onderskei genres op grond van *narrative purpose*. Die roman het as narratiewe doel *elaboration*, die kortverhaal *limitation* en die novelle *compression*. Volgens Good (1977:210) het die novelle *intensity* as formele beginsel en die roman *extensity*.

Vir Leibowitz (1974:16-17) vorm die motiewe in 'n novelle deel van 'n hegte groep samehangende temas (“theme-complex”) wat verseker dat die fokus op dieselfde inhoud bly, terwyl die fokus in die roman rondskuif. Hierdie fokus op die interafhanklike motiewe van die “theme-complex” verhoog die intensiteit van die novelle. Terselfdertyd word die implikasies van elke motief net gesuggereer sodat die novelle 'n narratief van suggesties is. In die roman word 'n groter area gedek terwyl daar voortdurende progressie is. Die beperkte area van die novelle word in teenstelling met die roman intensief ontgin terwyl die aksie saamgepers word deur middel van “repetitive structure”: “The use of repetitive structure enables the author to rework or redevelop themes and situations that has already developed” (Leibowitz, 1974:17). As voorbeeld van hierdie “herhalende struktuur” noem Leibowitz (1974:17) die gebruik van parallele wat ek hieronder as skryfegniek uitlig. Die “theme-complex” en “repetitive structure” funksioneer saam om die materiaal saam te pers, maar ook om die implikasies daarvan uit te brei (Leibowitz, 1974:17; my vertaling).

Na aanleiding van Leibowitz se bogenoemde verwysing na die gebruik van parallele as voorbeeld van herhaalde struktuur waardeur intensiteit verkry kan word, sluit ek by Van Vuuren (1978:10,11,12,13,14) aan wat die gebruik van onder meer simboliek, parallele, suggestie, siklisiteit en kontrastering in *Veldslag* onderskei waardeur saampersing verkry word. Ek noem hierdie stylmiddele en skryfegnieke *verdichtingstegnieke* wat gegrond is op bogenoemde sieninge van

Leibowitz (1974), Good (1977) en Van Vuuren (1978) en wat volgens my novellebenadering deur die Skryfkunsteorie in die praktyk toegepas kan word.

5.7.1 Sentrale gebeure

Met die Anglo-Boereoorlog slegs op die periferie in *Veldslag*, draai die ruimte, tyd, tydperk, dialoog, handelinge, gebeure en karakter om Frans se ontsnapping as sentrale gebeure. Hierdie doelgerigte afgestemdheid werk gekonsentreerdheid in die hand.

Met die wapperende Britse vlag op die dorpsplein spreek Esther haar kommer teenoor tant Dora uit dat die Kakies vir Frans gevange sal neem (p. 63). Gevangeneming beteken egter vir tant Dora dat 'n Britse dokter dan na Frans kan omsien. Maar Esther se woorde verraaï haar voorneme wat ook 'n noodlottige vooruitskouing impliseer: "Ek dink dit is beter om te sterf terwyl jy probeer ontsnap as om enigiets van die vyand te gaan soek" (p. 63). Esther is nie baie kommunikatief nie en hierdie ongewone, besliste dialoog hou regstreeks verband met die sentrale gebeure.

5.7.2 Karakters

Haar ongeskakeerde onbuigsaamheid, maak Esther die draer van die tema in *Veldslag*, naamlik lojaliteit teenoor die vaderland. Met hierdie lojaliteitstema word Esther simbolies verteenwoordigend van elke dorpenaar waardeur ekonomie bevorder word omdat verteltyd nie gebruik word vir elke dorpenaar se oorlogsverhaal nie. Terselfdertyd is Esther se sielestryd as innerlike gebeure simbolies van die oorlogssituasie waaruit die tema ontstaan. Esther verteenwoordig al die vrouens wat met ang en spanning oor die burgers in die dorp agterbly met net die kinders en bejaardes. Vergelyk Esther se onstellende besef: "Hiér word die veldslag uitgeveg, in háár wat gedink het dat sy los staan van dit alles. Nou was dit asof die hele stryd in haar saamgevat is..." (p. 78). Esther is dus die gekonsentreerde gemene deler van elke dorpenaar en vrou se swaarkry.

Met net een "onberekenbare eiesinnige individu in verhouding tot sy situasie" (Heyse in Drennan, 1992:352) en een ongewone situasie plus die verteller se fokalisering hoofsaaklik daarop, word verdigting as novellekenmerk verder verkry. Frans wil nie vlug nie en liever by Esther bly. Dié passiwiteit van Frans as tweedimensionele karakter is 'n kunsgreep waardeur die sentrale karakter en gebeure sterker beklemtoon word.

Die skrywer se keuse om Frans as plat karakter te vestig saam met baie medekarakters wat vreemd vir 'n novelle is, maak dus sin. As tweedimensionele medekarakters ondersteun hulle direk of indirek Esther se besluit met die gevolglike sentrale gebeurtenis. Die medekarakters ondergaan ook geen ontwikkeling nie wat verteltyd in beslag neem. Klein-Lewies se effense ontwikkeling neem net 'n reël in beslag.

Hoewel *Veldslag* 'n geslote slot het soos die klassieke novelles, bestaan daar 'n mate van suggestie oor presies hoe Frans dood is. In plaas van nog 'n stuk vertelling met detail oor sy dood, versterk hierdie suggestie die spanning en saampersing van die inhoud as narratiewe doel van die novelle. Die leser weet dat Frans dood is, maar die hóé word gesuggereer. Is hy dood weens sy beserings of het die Kakies hom geskiet – in albei gevalle 'n vernederende dood wat Esther behoort te raak. Ironiese kontras lê ook daarin dat Frans as randkarakter weens die optrede van die sentrale karakter sterf. Gewoonlik gaan laasgenoemde ten gronde vanweë sy eie besluit of optrede.

Met Esther se terugflitse oor Pieter ervaar die leser terselfdertyd die verlede en hede. Hierdeur word inligting oor die geïmpliseerde karakter van Pieter verskaf sonder dat sy lewe en dood deel van die teks is wat verteltyd sou inneem. Hoewel tydspronge ook afwisseling in die vertelpatroon kan bring, word dié doel gekortwiek deur die té uitgesponne aanbiedingswyse.

Parallele lei tot die intensivering van die karakters se belewenisse. Die volgende kontras binne-in 'n parallel is 'n voorbeeld van *structural repetition* wat tot verdigting lei. Let op na die verlede tyd: “Dit was een aand tydens Pieter se siekte... In die kamer het Pieter omgedraai, en die bed het gekraak. Sy het na hom toe gegaan, en toe sy oor hom buk, het sy in die lig van die kers gesien dat hy sterwende is.” Die verteller vervolg dan in die teenswoordige tyd: “Sy staan op en gaan kamer toe.” Sy staan dan in die deur en kyk in die kamer rond: “Sy sien... die groot dubbelbed, die bed waarin die vreemdeling lê” (p. 13). Die kamer en bed wat van Pieter en Frans se teenwoordigheid spreek bevat as parallel ook 'n teenstelling in hede en verlede: Pieter, bekend en sterwend teenoor die onbekende vreemdeling wat aansterk. Met hierdie saampersing van hede en verlede ervaar Esther 'n meerdimensionele tydsbelewenis (vergelyk Van Vuuren (1978:13). Die krakende bed wat volgens my 'n betekenisvolle ruimtekode is, noem Van Vuuren (1978:13) 'n “assosiasie-skakel tussen hede en verlede”.

Leibowitz (1974:17) wys op die dubbele effek wat verkry word deur die “theme-complex” en “repetitive structure” wat saamwerk “to compress the material while at the same time expanding its implications”. Terwyl die gebeure in *Veldslag* beklemtoon word, bevat die ingekorte parallel tussen Frans se situasie en Pieter se dood sekere implikasies vir Esther wat tot haar besluit en die tema lei.

Waar die fokus in die roman voortdurend verskuif, bly die fokus in die novelle op die *theme-complex* wat die intensiteit en konsentrasie verhoog. Die gebeure, die tipe karakters en hulle handeling is gerig op die tema: dat mens ten koste van alles, selfs liefde en die dood, lojaal aan jou land moet bly en jou plig moet nakom ter wille van jou land, jou medemens en jouself.

Kontraste wat tot intensivering lei, is byvoorbeeld dié tussen tant Dora en Esther. Eersgenoemde is gewoon aan krisis en die dood wat haar losmaak van haar ouderdom sodat sy “stil en kapa-bel” hulp verleen (p. 11). Tant Dora en tant Marie van Rensburg vertrek ook na die slagveld om die gewondes te verpleeg. Esther het sulke dinge nie geken nie – “Slegs Pieter met die was-masker van sy gesig in die smal doodkis: dit was al wat sy daarvan geweet het” (p. 11).

Hendrik en Frans se dood toon ook ’n kontras. Hendrik het sy plig vir sy vaderland gedoen en sterf eerbaar. Frans ontvang byna opdrag van Esther om te gaan veg. Hy gaan onwillig en sterf ’n oneerbare dood wat Esther – kontrasterend – sien as ’n persoonlike offer wat sy gebring het.

Teenstellings word ook gebruik om die verhouding tussen Hettie en Esther asook tant Dora bondig uit te beeld. Tant Dora kyk afkeurend na Hettie se kleredrag (p. 23) en Hettie is in tant Dora en Esther se pad (p. 31). Esther het ook geen simpatie met Hettie nie (p. 31). Kontraste is ’n handige tegniek wat intensivering versterk en lang vertellings uitskakel.

5.7.3 Tydruimtelikheid

Die gekose afgebakende plattelandse dorpsruimte is simbolies van ’n slagveld met sy vrese en gevaar. Hierdie ruimte van die vrouens in swart lê binne ’n groter tydruimtelike natuurgegewe, naamlik die somer wat ligtheid en kleur impliseer en ironiese kontras met die donker oorlog. Hierdie simboliek en kontras skep groter konsentrasie en intensiteit (my interpretasie). Verdigting

word verkry deurdat net een verteller binne die dorpsruimte optree met as fokuspunt hoofsaaklik net Esther.

Binne die beperkte ruimte- en tydwisseling val die klem op die noodsaaklike wat bydra tot die konsentrasie. “Hieruit vloei ’n verdigting in simboliese tekens en verwysings voort” (Van Vuuren:1978:6).

5.7.4 Hegte struktuur

Springer (1975:10) benader die novelle vanuit ’n struktuur wat funksioneer om ’n sekere doel te bereik. Hiervolgens funksioneer die struktuur van *Veldslag* myns insiens om ’n ernstige afloop te bewerkstellig met een sentrale karakter met misplaasde idees wat ’n noodlottige sentrale gebeurtenis inisieer wat tragies eindig.

’n Funksionele struktuur veronderstel hegtheid. Hoewel die aanbiedingswyse soms langdradig en die tempo stadig is, het *Veldslag* ’n hegte struktuur in dié sin dat al die elemente funksioneel en betekenisvol toegespits is op die sentrale gebeure soos die onwrikbare sentrale karakter, toepaslike ruimte en tydsaspekte asook ondersteunende medekarakters. Die een alwetende verteller voorkom verdeling in die vertelproses en die fokalisering en waarnemingspunt is met enkele funksionele uitsonderings konstant. Die geslote einde skep ’n onderskeibare begin, middel en einde sodat die struktuur deur die oorsaaklike gebeure versterk word.

Leibowitz (1974:16) noem die novelle “a narrative of suggestion”. Suggestie lei tot verdigting wat terselfdertyd moontlikheide impliseer. Die struktuurvastheid van *Veldslag* word bevorder deur die relatief min dialoog gepaardgaande met suggesties van dieper gevoelens tussen Esther en Frans. Suggesties is ook ’n intensiveringstechniek: Tydens Frans se vertrek wíl Esther uitroep: “Bly hier en voltooi die onvoltooide sinne, spreek die onuitgesproke woorde... “ (p. 74). Met die volgende suggesties word ’n toekoms vir Frans en Esther geïmpliseer waardeur die verhaal per implikasie verleng word: Frans: “Daar is soveel wat ek nog wou sê...” “Mag ek dan terugkom hierheen?” Esther: “Eendag,..., as jy wil...” (p. 73).

Die sikliese aansluiting van die slot by die inset simboliseer vir Esther ’n afloop deur middel van haar aksies en nie ’n stuk vertelling nie. Behalwe dat die slot ná Frans se dood vir Esther ’n oorwinning inhou, is sy eensaam en hartseer soos aan die begin.

Myns insiens sou die struktuur van *Veldslag* in hegtheid en funksionaliteit gebaat het deur die weglating van De Geest en Mie as funksielose karakters wat onnodige verteltyd in beslag neem.

5.7.5 Die lengte van *Veldslag*

Hoewel ek die lengte van die novelle as relatief beskou, word genoem dat *Veldslag* uit ongeveer 38 400 woorde bestaan. Hierdie lengte word verkry deur onder andere die weglating van Esther se getroude lewe en Pieter se dood. Die verteller brei ook nie uit oor die manier waarop Frans gesterf het nie. Die suggestieryke dialoog tussen Esther en Frans sonder uitgebreide relase beïnvloed ook *Veldslag* se lengte. Uit 'n skryfkunsoogpunt dra dié aspekte asook bogenoemde bespreekte verkortings tegnieke by tot *Veldslag* se gemiddelde lengte.

Die lengte van die roman laat toe dat meer as een karakter binne 'n leerproses voorgestel word. As net een karakter ontbloot word of binne 'n ontwikkelingsproses uitgebeeld word, is die novellelengte geskik vir hierdie funksie, sê Springer (1975:12) na aanleiding van Crane *et al.* (1965). Hierdie siening is van toepassing op *Veldslag* met sy gemiddelde lengte waarin net Esther as ronde karakter voorgestel word.

Die toepassing van die tegnieke wat hierbo genoem is soos saampersing, gekonsentreerdheid, verdigting en intensivering funksioneer saam in *Veldslag* om 'n novellelengte te verkry.

Met bogenoemde verdigtingstegnieke slaag *Veldslag* volgens my daarin om as novelle te voldoen aan Day (1971:V) se novelledefinisie: "The major distinction of the novella is that it combines the unity, the impact, and the economy of the short story with the broader scope, larger cast of characters, and more extended time period of the novel."

Die tempo en spanningslyn in *Veldslag* kon volgens my meer gekonsentreerd gewees het. Vergelyk Van Vuuren (1978:19): "Dis asof die skrywer soms (vir) die gebrek aan innerlike spanning en intrige wil vergoed deur te veel gebruik te maak van natuur- en ruimtelike beskrywings" (my hakies). Bogenoemde verdigtingstegnieke word opgesom as deel van die gevolgtrekking in 7.3.

5.8 GLYSKAAL VIR DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN *VELDSLAG*

5.8.1 Toepassing van die gyskaal

Die gyskaal maak voorsiening vir 'n puntetelling van 1-12 waarvolgens die graad van prominensie van die skeppingselemente aangedui word. Hoewel die lengte nie 'n skeppingselement is nie, word daarna verwys omdat lengte 'n betekenisvolle aspek van 'n novelle is. Die gyskaal verskyn aan die einde van die hoofstuk op p.156.

5.8.2 Lengte

Die novellelengte van 15 000 tot 50 000 woorde op die gyskaal is afkomstig van Springer (1975:9) maar is nie 'n vaste norm nie omdat lengte deur die inhoud van die novelle en die toegepaste skryfegnieke bepaal word. Springer (1975:5-6) sê dat die novelle nie in terme van lengte bestaan nie, "but of some kinds of things it does..." Die bladsygrootheid, tipologie en uitleg moet ook in gedagte gehou word. *Veldslag* beslaan 80 A5-bladsye met 40 reëls per bladsy en naastebly 12 woorde per reël. Dus 'n totaal van ongeveer 38 400 woorde (my berekenings).

5.8.3 Prominensie van die skeppingselemente

Om die prominensie vas te stel, word **karakter** van **gebeure**, **tyd** en **ruimte** geskei omdat ander kriteria op **karakter** toegepas word.

Die kruisies op die gyskaal dui die mate van prominensie van 1-12 aan wat die karakters in *Veldslag* geniet. Die mate van prominensie van elke karakter word volgens drie aspekte bereken:

- Die verteltyd wat die karakter geniet.
- Die funksie van die karakter met betrekking tot die sentrale karakter.
- Die karakterontwikkeling wat die karakter ondergaan.

Dié aspekte word hierna verkort tot Verteltyd, Funksie en Karakterontwikkeling. 'n Puntetelling van 1-4 geld vir elke aspek. Hierdie punte verskaf saam die totale punt vir elke skeppingselement

wat op die gyskaal verskyn. 'n Motivering van die aspekte en vir die punt volg hierna. Met *verteltyd* word bedoel die tyd wat gebruik word om die verhaal of 'n onderafdeling daarvan te vertel. Die vertelde tyd is die tydperk wat die storie dek waaroor daar vertel word (Smuts, 1998:26). Met *funksie* word bedoel die ondersteunende rol wat die medekarakters tot die sentrale karakter en gebeurte het. *Karakterontwikkeling* impliseer enige verandering wat die sentrale en medekarakters ondergaan na aanleiding van konflik of gebeurte.

Daar word toegegee dat hierdie puntetoekenning subjektief kan wees. In die Skryfkunsopleiding geld daar egter nie absolute reëls vir die skrywer nie, net aanduidings. Daarom word daar spesifiek van 'n gyskaal gebruik gemaak wat hopelik meer speling toelaat.

5.8.3.1 Karakters

5.8.3.1.1 Esther

Graad van prominensie: 9

As sentrale karakter word Esther uiters prominent voorgestel deur middel van die ruimte, tyd, handeling, gebeurte en die medekarakters wat haar belig met hulle stille ondersteuning aan haar. Sy geniet deurgaans verteltyd. Haar uiterlike hoofhandeling, naamlik Frans se ontvlugting wat sy inisieer vorm die sentrale gebeurte waaruit die tema voortvloei, maar wat net 'n geringe ommekeer in Esther bring.

Net soos die uiterlike gebeurte, is die innerlike ervaring en gedagteprosesse van Esther deurgaans op die voorgrond soos blyk uit haar terugflitse, ruimtebeleving en die parallelle situasie tussen Pieter en Frans.

Verteltyd: 4, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 1

5.8.3.1.2 Tante Dora

Graad van prominensie: 6

Tante Dora geniet as skoonmoeder redelike verteltyd. In haar dialoog met Esther asook deur haar

handelinge ondersteun sy Esther op daadwerklike manier. As uiterlike handeling verpleeg sy die gewondes op die slagveld. Sy ondergaan egter geen ontwikkeling nie.

Verteltyd: 2, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.3 Mev. Marais

Graad van prominensie: 6

Mev. Marais geniet verteltyd met betrekking tot haar bekommernis oor haar man en seuns asook oor Frans. Haar sorgsaamheid geskied as innerlike handelinge wat sy ook verbaal uitspreek. Geen verandering kom by haar voor nie.

Verteltyd: 2, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.4 Dr. Marais

Graad van prominensie: 2

Met sy deelname aan die oorlog is dr. Marais deurgaans afwesig, behalwe vir 'n kort besoekie saam met sy seuns. Mev. Marais verwys na hom en die seuns.

Verteltyd: 1, Funksie: 1, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.5 Pieter

Graad van prominensie: 8

Hoewel Pieter net 'n geïmpliseerde teenwoordigheid is, geniet hy baie verteltyd deur middel van Esther se terugflitse en haar gefokaliseerde en verbale verwysings na hom. Hy staan funksioneel tot Esther deur middel van sy dood. Sy afsterwe dien as motivering vir Esther om Frans weg te stuur sodat sy ook haar oorlogspelig kan nakom deur 'n geliefde aan die dood af te staan. As abstrak teenwoordig is daar natuurlik geen sprake van ontwikkeling nie.

Verteltyd: 4, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.6 Frans

Graad van prominensie: 8

In die parallelstellings, as rede waarom Hettie dorp toe kom en in verhouding tot Esther en die sentrale gebeurtenis geniet Frans baie verteltyd. Sy dood en begrafnis dra grootliks by tot hierdie prominensie. Die feit dat hy nie self besluit nie en hom onderwerp aan Esther se wil, maak hom ten volle aandadig aan sy dood sonder enige karakterontwikkeling.

Verteltyd: 4, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.7 Hettie

Graad van prominensie: 3

Vir Hettie se onvanpaste gedrag en kleredrag is daar heelwat verteltyd. Ten spyte van haar prominente uiterlike handeling, trane met die ontdekking van Frans se lyk en haar floute tydens sy begrafnis, bly Hettie plat en onveranderd. Sy vervul geen funksie ten opsigte van Esther nie en selfs haar koms en teenwoordigheid as Frans se verloofde is blykbaar geen bedreiging vir Esther nie. Frans vertel self vir Esther dat hy gaan veg het om weg te kom van Hettie se geflankeerdery met ander mans. Frans self wil nie die aand voor sy ontsnapping met Esther deel nie. Net Frans se koms bring 'n wending by Esther. Esther is hoogstens geïrriteerd deur Hettie se oppervlakkigheid en sy is so ingestel daarop dat Frans moet vlug dat sy Hettie nie eers inlig oor die ontsnapping nie. Van Vuuren (1978:13) noem dat Hettie té karikatuuragtig is om 'n waardige teenhanger vir Esther te wees. Hettie speel dus geen rol met betrekking tot die sentrale gebeure nie.

Verteltyd: 3, Funksie: 0, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.8 Mev. Rautenbach

Graad van prominensie: 4

Min verteltyd word aan mev. Rautenbach afgestaan. Maar met haar as middelpunt by die ontdekking van Hendrik se lyk is sy 'n funksionele deel van 'n vooruitskouing na die tragiese eindgebeure. Hierin lê haar enigste funksie. Mev. Rautenbach ontwikkel egter nie en daar is geen direkte sprake dat sy Esther ondersteun of nie.

Verteltyd: 1, Funksie: 3, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.9 Ds. Rautenbach

Graad van prominensie: 6

Ds. Rautenbach se verpligtinge in die gemeenskap geniet redelike verteltyd. Maar hy is instrumenteel in die dood van Frans omdat hy twee perde vir Esther leen. Hy bly deurgaans 'n tipiese plattelandse predikant.

Verteltyd: 2, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.10 Klein-Lewies

Graad van prominensie: 7

As laaste skakel met Frans verkry Klein-Lewies emosionele prominensie vir Esther. Hierdie mindere karakter ervaar jeugdige trots oor sy vindingrykheid wat miskien as ontwikkeling gesien kan word omdat hy daardeur in sy eie oë die oorlogstatus van 'n jongman verkry. Hy geniet net verteltyd ten opigte van Esther en die ontsnapping, maar dit is baie insiggewende verteltyd. Saam met Frans vorm hy deel van die sentrale gebeurtenis.

Verteltyd: 2, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 1

5.8.3.1.11 Lewies en tant Johanna

Graad van prominensie: 5

Verteltyd vir Klein-Lewies se ouers beslaan enkele reëls. Eers is hulle gekant daarteen dat Klein-Lewies moet help met die ontsnapping. As hulle later toestem daartoe, word hulle aandadig aan die ontsnapping en Frans se dood. Beide bly deurgaans onvriendelike, onveranderde karakters.

Verteltyd: 1, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

5.8.3.1.12 Mev. De Jager

Graad van prominensie: 1

Mev. De Jager word net by twee geleenthede genoem: wanneer sy opdaag en weer vertrek.

Verteltyd: 1, Funksie: 0, Karakterontwikkeling: 0

Bogenoemde motiverings toon dat die medekarakters nie eintlik geïndividualiseerd is nie. Van Vuuren (1978:13) noem dat hulle wel hulle wêreld “bevolk”, maar nie “diepte” of “besondere kommunikatiewiteit” verkry nie. Hulle grootste funksie lê in die wyse waarop hulle die sentrale karakter en dus die sentrale gebeure ondersteun. Hierdie siening verklaar hoekom byna al die medekarakters ’n punt van 4 vir hulle funksie ontvang en 0 vir karakterontwikkeling.

Die graad van prominensie vir die **gebeure, tyd en ruimte** word bepaal deur die volgende aspekte: verteltyd wat daaraan afgestaan word, die wisselwerking met die ander skeppingselemente en die funksionaliteit en doeltreffendheid daarvan vir *Veldslag*. Die aspekte word hierna verkort tot:

- Verteltyd
- Wisselwerking
- Funksionaliteit

’n Punt van 1-4 word toegeken vir elke aspek en saam is hierdie punte die totale punt wat op die glyskaal vir gebeure, tyd en ruimte verskyn.

5.8.3.2 Gebeure

Graad van prominensie: 11

Hoewel die verteltyd wat afgestaan word aan die hoogtepunt van die reeks gebeure, die ontsnapping, relatief kort is, geniet die beplanning daarvoor heelwat verteltyd. Die verteltyd neem toe wanneer die verteltyd van die vier vooraf gebeure in berekening gebring word. Die wisselwerking tussen die gebeure, karakter(s), tyd en ruimte is deurgaans teenwoordig: Esther binne haar belange- en speelruimte, Hendrik se dood wat heenwys na Frans se dood. Die belangrikste is Esther as eiesinnige sterk karakter wat 'n buitengewone gebeurtenis inisieer met medekarakters wat haar ondersteun.

Die ontsnapping as uitsonderlike gebeurtenis is funksioneel asook die uitsonderlike sentrale karakter. Sodanige gebeurtenis is ook net moontlik binne die geslaagde tydruimtelikheid van oorlog in 'n oorlogsomgewing.

Verteltyd: 3, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

5.8.3.3 Tyd

Graad van prominensie: 10

Die verteltyd wat afgestaan word aan tyd bestaan deels uit spesifieke tydsaanduidings soos die somer. Die historiese tydsaanduiding van die Anglo-Boereoorlog word as swaarkrytyd wisselwerkend deel van al die karakters. Esther ontmoet vir Frans as die begin van 'n tragedie, maar die ontmoeting bring ook geringe karakterontwikkeling mee. Hierdie wisselwerking van die skeppingselemente hou verband met funksionaliteit. Hierdie historiese tydperk maak 'n uitsonderlike karakter soos Esther moontlik asook 'n vlug voor die Engelse soldate uit. Op simboliese vlak slaag die oorlogstyd daarin om van Esther 'n temadraer te maak.

Die ruimte en tyd in *Veldslag* is moeilik onderskeibaar en vervloei tot 'n tydruimte.

Verteltyd: 2, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

5.8.3.4 Ruimte

Graad van prominensie: 11

Prominente verteltyd word afgestaan aan Esther se sterk ruimtebeleving, die weerspeëling van haar gemoedstoestand daarin en die verteller se epiese ruimtebeskrywings. Esther se ruimtebeleving verkry simboliese waarde. Hierteenoor geniet die medekarakters se ruimtebeleving nie aandag nie.

Die dorpsruimte wat betekenisvol uitgebrei word om 'n gevegsruimte in te sluit, druk 'n stempel op al die karakters af. Die tipiese dorpenaars skakel wisselwerkend goed in by hul dorpsruimte met tipiese ruimtevoorwerpe en plattelandse gebruike.

Die ingeperkte dorpsruimte is in alle opsigte funksioneel met betrekking tot die tydperk, karakters en die gebeure. Vir Esther is dit 'n konflikruimte; vir Frans 'n fatale ruimte. Esther en die ongenaakbare omgewing vul mekaar aan en die merkwaardige gebeurtenis is nie moontlik binne 'n ander tydruimte nie.

Verteltyd: 3, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

5.9 SAMEVATTING

Novelledefinisies van verskillende teoretici is ter aanvang ondersoek. Algemene kenmerke wat in 'n narratiewe teks kan voorkom, is aan die hand van die novelledefinisies onderskei van kenmerke wat 'n konstante gegewe in 'n narratiewe teks is, naamlik karakter, gebeure, tyd en ruimte. Die algemene kenmerke is ingedeel in die lengte as relatiewe kenmerk, tweedens opsionele kenmerke soos realisme, fiksie en objektiwiteit en derdens die skeppingselemente gebeure, karakter, tyd en ruimte.

As skryfteoretiese grondslag vir 'n novellebenadering wat in Hoofstuk 7 geformuleer word, is die skeppingselemente in *Veldslag* (1965) van Karel Schoeman bespreek. In aansluiting by die proefskrif-titel is die manier ondersoek waarop die skrywer die skeppingselemente in *Veldslag* aange-

wend het om spesifiek 'n novelle te skep. Die blote teenwoordigheid van die skeppingselemente in 'n teks is nie genre-onderskeidend nie omdat hierdie skeppingsmiddele ingebed is in alle prosa-tekste. Skryfegnieke soos siklisiteit, parallellestelling, kontrastering en suggestie is bespreek soos wat dit volgens my interpretasie in *Veldslag* toegepas is om die gekonsentreerde vorm van die novelle te verkry. Hierdie afgeleide verdigtingstegnieke vorm deel van my voorgestelde novellebenadering. Die struktuur as funksionele eenheid asook die betekenisvolle novellelengte is betrek by hierdie verdigtingstegnieke.

Ten slotte is die grade van prominensie waarmee die skeppingselemente in *Veldslag* funksioneer op 'n gyskaal van 1-12 vasgestel. 'n Kort uiteensetting dien as motivering vir die spesifieke punte-toekenning. Die bespreking van die skeppingselemente en verdigtingstegnieke asook die gyskaal is gemik op die formulering van 'n skryfteoretiese novellebenadering met 'n eie novelledefinisie wat ook die nuwemillenniumnovelle ná 2000 betrek.

Hoofstuk 7 bevat 'n selfgeskrewe novelle, *Die Here III*, as praktiese toepassing van die verdigtingstegnieke. Die *Here III* bevat ook 'n gyskaal met puntetoekennings vir die prominensie van die skeppingselemente as deel van my novellebenadering.

HOOFSTUK 6

SELFGESKREWE NOVELLE

Writers are judged by strange and capricious rules. The great ones are thought to be mad, and the lesser ones are regarded as idiots. Alexander Pope (1682-1744)

DOELSTELLINGS

Hierdie selfgeskrewe teks is 'n poging om 'n novelle te skep as 'n skryfkundige toepassing van die verdigtingstegnieke binne 'n novelle. Daar word gepoog om vas te stel watter verdigtingstegnieke die skrywer probeer toepas het om 'n saamgeperste struktuur te verkry waaraan *Die Here III* uitgeken kan word as 'n novelle. *Die Here III* dien verder as 'n nuwemillenniumnovelle wat saam met *Veldslag* as moderne novelle in 5.6 aangewend word vir my voorgestelde novellebenadering in 7.2.

Die aanwending van die skeppingselemente in *Die Here III* word met dié in *Veldslag* vergelyk om die grade van prominensie van die skeppingselemente in *Die Here III* met behulp van 'n prominensie-glyskaal te probeer vasstel. Die grade van prominensie wat die skeppingselemente in die selfgeskrewe novelle geniet, word net soos dié van *Veldslag* op 'n glyskaal aangedui met die oog op my skryfteoretiese novellebenadering. Die skeppings-elemente word nie soos in *Veldslag* op sigself bespreek nie, maar saam met die verdigtingstegnieke.

Dit is belangrik om te beklemtoon dat daar geen tematiëse, intertekstuele of ander verbande tussen *Veldslag* en *Die Here III* bestaan nie. Beelde, simboliek, ensovoorts wat ooreenkomste mag toon, is toevallig.

DIE HERE III

MARIETJIE DU PLESSIS

Opedra aan nommer 1, 2 en 3. Nie noodwendig in historiese volgorde of volgorde van belangrikheid nie.

Whether pilgrim or wayfarer, while seeking to be taught the Truth (or something), the disciple learns only that there is nothing that anyone else can teach him. He learns, once he is willing to give up being taught, that he already knows to live, that it is implied in his own tale.

Sheldon Kopp (1983:139)

Die hysbak se deure skuif stom en voorspelbaar Donderdagoggend in die kelderverdieping oop. Dis nog lank voor etenstyd en sy is alleen, die meeste werknemers nog in hulle korporatiewe kantoor-tjies. Sy klim uit die hysbak en stap dan vinnig na haar betroubare middelklasmotortjie, die sleutel gereed in haar hand. Dis langnaweek. Paasnaweek.

Die verkeer maak eindeloos aanspraak op haar ore en dit neem haar dertig uitputtende minute om die huis te bereik. 'n Entjie daarvandaan hou sy eers stil om nog die laaste paar los goedjies te koop voordat sy in haar geslote eenheid huis toe ry waar hy reeds wag. Sy moet nog inpak vir die kruisvaart deur die doringrige Noorde met 'n rugsak en High Techs en 'n Kakie.

Dis 'n regte bosveldvuur met hardekool. Die stompe is al byna as, maar die donkerbruin hout se droë hart is nog gloeiend in die nag. En die vlamme, die sterre en die Kakie hier langs haar beklemtoon dit: dis 'n fout. 'n Verskriklike willose fout, tog ook 'n beplande fout met gaslamp en flitse en al. Want nommer 3 het nooit soos 'n Ou-Testamentiese Godheid brandend vanuit sy braambos ingegryp nie. En Weissenbruch het soos God self geswyg. Dit nie met sagte engele bevestig nie. En nou sit sy steeds met 'n chronies windlatende Kakie wat op hoë wit bene die warm aarde trotseer met haar hart soos die bosveld.

Weissenbruch, Weissenbruch! Nee, dis nie die Kakie se rooiwijn nie. Dis 'n wit kreet soos die wye binnekreet van hierdie bar bosveldaarde.

Die as van 'n stuk uitgebrande stomp plof saggies op die sand en groei uit tot nommer 2 hier langs haar se gesig. Hy wat bo-oor en deur die lewe heen ruspe. En hoe groter die afstand tussen hulle, hoe duideliker sien sy hom. Elke dag word haar verbasing groter. Werk, kos, skoonmaak, selfs die liefdesuitinge, val hy op die vlak van 'n patroonmatige blaar aan en kom steeds groen, nie minder of meer ruspe nie, anderkant uit. Alles doelgerig vir homself, deur homself... Terwyl jy jou eie plekkie langs hom moet oopkrap, gaan hy onverstoord op sy wurmgang met sy vlak vreugdes voort.

Met die vuur later heeltemal uitgebrand, gaan hulle die rondawel binne, hulle oornagplek voor die tog. Terwyl hy die kosvoorraad en toerusting vir die volgende drie dae nagaan, draai sy die gaslamp sterker. Sy maak die lewensverhaal van Vincent van Gogh oop op bladsy 175 en lees verder in Irving Stone...

When he (Vincent) reached the end of his rope, he crawled out of bed and floated somehow or other through a burning fog to Weissenbruch's studio.

"Oh, it's you, is it?" he growled, without putting down his brush. He did not mind interrupting people in their own studios, but he was about as hospitable as a trapped lion when anyone bothered him.

Vincent explained what he had come for.

"Oh, no, my boy!" exclaimed Weissenbruch. "You've come to the wrong person, the very last man in the world. I wouldn't lend you a ten centime piece."

Sy draai die gaslamp flouer. Soos gewoonlik kan sy die aand saam met hom net met apatiese neutraliteit oorleef. Haar ergste vermoede word altyd in die bed bevestig: ná die liefdesdaad en ná 'n bord kos is sy gesigsuitdrukking presies dieselfde. Suiwer in drang en daad.

Sy kom soos 'n suksesvolle verversingspos tot rus. En hier waar sy langs hom in die donker lê en hom woordeloos opsom, is sy tevrede - gerugstelt dat sy nou, na soveel uitputtende maande, nog onaantasbaar is, haar ontoereikendheid net aan haarself bekend, hulle kortstondige huwelik ten spyte. Dat hierdie twee jaar net 'n ontydige noodsaaklikheid was. Dat hierdie simbiotiese bestaan tot albei se voordeel was.

As mens alles met die tyd ontgroeï, dan seker tog ook die sonde. Kan sy dus steeds in haar nimmer-eindigende maagdelike staat waar sy die seksuele net as deel van die lewensproses ervaar, met 'n rein gewete, met haar kruisvaart voor oë en vreesloos vir die toekoms verklaar dat sy die vlees afgesterf het?

Met haar flits aan lees sy verder:

“Can’t you spare the money?”

“Certainly I can spare it! Do you think I’m a goddam amateur like you and can’t sell anything? I’ve got more money in the bank right now than I can spend in three lifetimes.”

“Then why won’t you lend me twenty-five francs? I’m desperate! I haven’t even a crumb of stale bread in the house.”

Weissenbruch rubbed his hands in glee. “Fine! Fine! That’s exactly what you need! That’s wonderful for you. You may be a painter yet.”

Toe sy die volgende oggend wakker word met haar ore vol vreemde bosveldgeluide is hy nog onbetwisbaar langs haar. Met net drie emosies en sy winde. Maar die natuur het ook sy versoerende invloed. Al gaan hulle hierdie tog nie as een in die gees aanpak nie, sal dit darem in gelid wees, elk met sy behoeftes reeds in sy rugsak afgebaken. Hy het dit gisteraand sorgvuldig met Britse puntenerigheid en oorlogsgereed gepak.

Die eerste sonstrale val skerp en skerwerig deur die karige gordyne en sy kyk lank na sy lyf wat glad gebuig van hoek tot hoek oor die bed lê voordat sy opstaan om ontbyt te maak. Sy lyf is so mooi en glad; ’n enigma in hierdie wêreld van ruwe elemente.

Die rondawel is eenvoudig met net die basiese geriewe wat sonder pretensie aangebied word. Seker, soos ’n oorgegewe siel staan dit tussen die bome; lank reeds deel van hierdie aarde met ’n selfopgelegde metafisiese swye. Tog voel dit asof die rondawel jou op ’n vreemde manier voorspoed vir die reis toewens; asof hy jou wil troos want hier is jy. Hier hoef jy nie te wees nie.

Hy maak ’n stewige ontbyt en net voor sesuur sit hulle voet in die veld. Die onbekende roete strek oor drie dae deur ’n kurkdroë landskap waar droogte al ’n uitdaging vir die plantegroei geword het. Al wat oënskynlik floreer, is doringrige struikgewasse wat aan been en kous krap en skeur. Genadiglik is daar groot stukke sandgedeeltes wat in ’n aanbiddende trans onder die skel

son lê. Die Kakie hier voor haar het sy kaal arms deeglik met 'n teensonbrandmiddel ingevryf. Die stewels aan sy lang voete verleen die voorkoms van 'n hoofletter L aan elke been wat ritmies links en regs trap om die ergste dorings te vermy. Vir 'n paar minute kom sy tot stilstand onder die blakende son en sien hoe die L'e voor haar tussen die struik kleinletters word. Sy weet nie of sy moet lag of huil nie. Daar is so baie wat afstand tussen hulle bring. Meer as 'n paar voete.

Dan sweet sy verder agter hom aan in swygsame gelid.

Die son het intussen brandend geklim totdat hy 'n loodregte houvas op die vlaktes onder hom het. Dankbaar om uit die stad te wees handhaaf sy 'n verheerlikte pas onder hierdie nuwe warm, wye, onontkombare minnaar. Sy skroeiende aanraking bring 'n tinteling oor haar vel en brand tot in haar laaste breinsel in totdat haar gedagtes loom en yler word en sy byna vergeet van nommer 3 se wisselende genade. Soos in 'n lugspieëling sien sy vir Vincent en Weissenbruch:

*Vincent leaned against the bare wall; he did not have the strength to stand up without support.
"What is there so wonderful about going hungry?"*

"It's the best thing in the world for you, Van Gogh. It will make you suffer."

"Why are you so interested in seeing me suffer?"

Weissenbruch sat on the lone stool, crossed his legs, and pointed a red-tipped brush at Vincent's jaw.

"Because it will make a real artist of you. The more you suffer, the more grateful you ought to be. That's the stuff out of which first-rate painters are made."

"That's a lot of rot, Weissenbruch, and you know it."

Nou is dit weer 'n oopte met dik, los sand wat aan die kuite trek en sy voel die hitte van haar sonminnaar teen haar bene opslaan. Dan val haar Britse voorloper in pas langs haar en hef haar geheime liefdespel op deur in die rigting van 'n skaduryke doringboom te wys; sy gesig bloedrooi soos die son hom hetig aan sy herkoms herinner.

Middagete en rus. Maar nêrens net 'n klein ou poeletjie water om in af te koel nie. Van uitputting val hulle hongerloos op die koel sand onder 'n genadige boom neer en sluimer langs mekaar in. Dis hy wat eerste beweeg en volgraanbeskuitjies uithaal. Sy begin poeierkoeldrank met baie suiker in aanmaak.

“Hoe ver is dit nog?” vra sy.

Hy vou die kaart oop en begin met 'n goedgevormde, rankerige wysvinger beduie.

Sy verloor tred met die roete en wonder oor hierdie nommer 2 met hierdie mooi hande wat haar nagteliks soos 'n landkaart benader. Ná soveel maande sukkel sy nog om 'n gemene deler vir hulle somtydse teer, maar kliniese liefde te kry.

“Omtrent 18, 20 kilometer. Sal jy dit maak?”

“Ek móét,” sê sy met al die intensiteit van die son.

Hy kyk haar onverstaanbaar aan, maar vra niks verder nie. Hy kan maar nie aan haar vreemde, Germaanse klanke gewoond raak nie.

“Volgens die kaart behoort ons vanaand by die voet van die berg te wees. Miskien is daar 'n stroompie met genoeg water om in te was. Ons kan sommer daar oornag en vroeg moreoggend die berg aanpak.”

Sy kyk onsiende na haar simbiont op die boomstomp. Swartstaar van die oog.

Op 31 Desember het die kerkklok haar om twaalfuur aan hom laat vashou en die lank besweerde gedagtes met elke slag vermenigvuldig en terug in haar kop ingebeier: dit help nie. Nie eers hierdie nou nie. Die ou jaar se vergeefsheid is net 'n enjambement weg van die nuwe jaar s'n.

Ná nommer 3 het sy brood gebak om die pyn saam met die voedende hompe deurdag in haar te laat rys. Om van hom afstand te moes doen, was om God self te verloor. En oor Weissenbruch

het sy 'n skildery gekoop. Ná die Kakie sal sy die Boeddha kan groet om haar verlossing aan te kondig, om God se ingrype te vereer.

Toe die ergste hitte begin taan, val hulle weer in die pad. Vir 'n uur of wat is dit weer op die ou trant. Dorings, sand en stilte terwyl hulle lekkers suig. Glukose-pelgrims in die bosveld. Dan bring die dag se hellevaart hulle tot aan die voet van die berg waar 'n dapper bergstroompie afwisseling bring. Woordeloos rus hulle eers en begin dan instinktief regmaak vir die nag. Brandhout. 'n Gelyktetjie vir hulle slaapsakke nadat hulle besluit het om nie tent op te slaan nie. Sy wonder hoe hy saam met sy voorsate in die oorlog sou gevaar het - so deeglik. Selfs toe sy al vir 'n geruime tydjie in die vlak poeletjie gelê en haarself oor en oor afgespoel het, betree hy die water eendimensioneel met net higiëne voor oë en skuur palingrig op die bodem rond.

Daarna begin hulle 'n vuur aanpak. Twee pole saam onder 'n donkerwordende uitspannel. Hulle spyskaart bestaan uit ontwaterde vleis en groente, gesondheidstafies vir nagereg. Toe dit goed donker is met die sterre onbeskryflik helder, verras hy haar met 'n houertjie wyn. *Ergo bibamus*. Daarna soek elkeen vir homself uitkoms deur die ander een se lyf. Hy met die vretende drif van 'n fagosiet; sy met skerp snikke. Maar die elemente skeur nie saam met haar nie. Die sterre verdof nie en die donker boomvorms bly roerloos. Net die berg luister swygsaam en duister na haar redevowering: Wat lei mens hiertoe? Opstand? Wanhoop of selfbejammering? 'n Soort van gelate lotsaanvaarding dat dit maar kan gebeur, omdat dit ál is wat ooit sal gebeur. Laat dit dus maar óór jou gebeur. Doen mens dit om te bewys dat jy ten minste dít werd is? En sê nou dis ál wat mens werd is? En die trane daarna? Is dit oor die plotselinge leegheid en verlatenheid wat in jou opstoot as die werklikheid onkeerbaar begin terugvloei? Dis soos selfbevlekking. Dit is waaragtige een-saamheid. Gekruisig en verlate. In die steek gelaat selfs deur die persoon wat so pas sy eie menswees binne-in jou bevestig het. Hy slaap nou soos 'n dissipel in die Tuin van Getsémané. Maar Vader, ná daardie kort omkeerseisoen saam met nommer 3... Nou weet sy geen motief is meer suiwer genoeg vir dié daad nie. Selfs wyn help nie.

En ná hierdie vroegaand-katarsis trek sy die muskietnet oor haar kop en raak aan die slaap, haar lyf ongemaklik op die ontoegeeflike grond. Seks en selfmoord is dieselfde. Albei is die laaste snik oor 'n verlore ideaal.

Die volgende oggend val hulle die berg soos twee habitatlose insekte aan, elkeen krom onder sy eie bont boggeltjie terwyl die berg die skoppende miskruiers aan sy skene dreigend dophou. Vir die eerste ent laat hulle gesamentlike lot hulle langs mekaar stap totdat sy met die toenemende klimmery begin uitsak. Volgens die wysvinger op die kaart is die roete nou berg-op en dan al met die homperige werwelkolom van die berg langs. Dan is dit weer afwaarts en terug - 'n doelgerigte sirkelbeweging terug na die begin. Hoekom? Om te bevestig dat begin en einde sinoniem is? Soos nommer 3 se eerste en laaste soen. Is dít hoekom die eerste aanraking altyd die seerste is? Mens hoef nie 'n sirkel te voltooi om vas te stel wat die afloop sal wees nie. Al loop jy ook gimnosofies in sirkels soos 'n toegewyde Siddhartha net vir ingeval.

Daar is geen kaart en transport vir die hart nie.

Vanuit die agterhoede hyg sy nou kliphard deur haar droë lippe. Haar rugsak rem swaar aan haar blaaië en 'n swerm lastige warmassies dwarrel om haar kop. Sy klap en swaai tevergeefs met haar hande. En aan die bokant van een toon kan sy nou die branderigheid van 'n blaas voel, 'n dik paar wolkouse ten spyt. Met sand en doringbosse agterweë, moet sy nou op die klippe konsentreer wat wissel van los klippies tot rotse. Elke rots word 'n uitdaging. Van watter hoek gaan jy dit beklim? Waar is die beste vastrapplek vir jou seer voete, of die diepste skeur waaraan jy jou met jou kaal, stofsweet hande kan ophys terwyl jy half lekker kry oor jou gebreekte stadnael want nou het jy ook iets opgeoffer.

Dis egter die klein klippies wat so onoorkomelik verraderlik is. Blink, warm gebak en onskuldig lê hulle daar. Rig nie eers 'n uitdaging nie. Totdat jy op hulle trap en weer die tree teruggly wat jy moeisaam gevorder het. Nee, hulle is nie te vertrou nie. Nog minder het hulle benaderingshoeke. Hulle is eenvoudig net onder jou voete - rondgestrooide opsetlikheidjies en jy móét daar oor.

Gelukkig is daar nou baie bome en sy kan haar sonnige minnaar vir lang rukke ontduik. Maar kol-kol loop sy haar nog in hom vas.

Toe hulle die kranse bereik, kondig haar veldgeneraal eers rus aan. Nie vir lank nie, want teen laatmiddag moet hulle bo wees. Die kranse is hoog en reik byna loodreg na bo waar die son te

skerp is vir die oog. Hulle eet iets ligs en toe sy nog aan haar energiedrankie drink, begin hy die penne, nylontoue en hamer stelselmatig regkry. Sy slaan die voorbereidings gade en knik haar kop met elke instruksie soos iemand by 'n vreemde hawe wat te midde van ander, onseker van sy eie bestemming is. Maar hierdie hawelose, opwaartse reis... Dis asof hulle nie vir dieselfde reis regmaak nie... Ten slotte is dit net jy en jou eie bestemming.

Binnkort gaan hy terug na sy afgebakende Londen. Sy sal seker huil. Nie soseer oor hóm nie. Daar kom 'n stadium wanneer mens nie meer oor die persoon huil nie. Dan huil jy oor die verskriklike bestel.

Hy klim eerste. Behendig en met selfvertroue gly hy soos 'n gekleurde landmeter teen die donker kranse met die tou op. Kop, voete, kop, voete. Sy volg versigtig en verwonderd dat mens alles kan los om met seer hande jou hele lewe aan 'n tou toe te vertrou, hangend oor 'n afgrond met 'n volgepakte rugsak asof jy hoop om op 'n ander ver plek onverstoord te kan voortleef. Halfpad boontoe pak 'n benoudheid soos tuis in die bad haar beet met geen water wat haar angs kan absorbeer om dit in sirkels te laat wegkring nie. Dis net die tou en die blou dieptes en God wat in haar ore donder: Wat soek jy hier? Kom jy My tart? Soos 'n ouderdomlose samana wat die pad byster geraak het, moet haar eie opstand voor hierdie heilige mag van God-Heelal swig. Wie is sy om haar op Siddharthiese weë te baan om 'n antwoord uit die hemele te wurg? Hulpeloos en onderdanig omdat hier net genade heers, antwoord sy sonder eggo want waarheid het nie weerklanke nodig nie:

“Nee, Here. Ek soek net na nommer 3. U weet tog van sy gebruiklike U-draaie.”

Vir 'n paar oomblikke klou sy bewegingloos aan die tou. Die hitte van die rotse slaan in haar gesig op. Toe dit voel of die rugsak haar die dieptes in gaan aftrek, begin sy weer stadig en moeisaam klim, asof dit nie saak maak waarheen die klimmery lei nie. Maar soms is daar, god-dank, net een rigting. Soos nou. Selfs toe hy bekommerd van bo-af na haar roep, klim sy teen dieselfde rukkerige tempo voort.

Bo gekom, is haar liefde vir haar terloopse warmhartige bosveldminnaar heeltemal uitgebak. Sy gaan sit op die naaste klip voordat haar lam bene onder haar kan invou. Sy is duiselig van uit-

putting en laat haar kop vooroor hang, haar skouers brandend. Hy gespe haar rugsak los en met die gewig skielik van haar skouers af, voel dit of sy die berg gaan aftuimel. Mens het tog jou laste nodig vir bietjie vastigheid. Sy neem die waterbottel by hom, vee die sweet uit haar oë en probeer die weidsheid om haar inneem. En binne-in haar klop haar hart skielik met die ritme van grootser waarhede...

Na 'n rukkie voel sy beter en dring die stil oerkrag van die natuur tot haar deur. Die singende stilte druis in haar ore en ver daaronder krimp die bosveld in die droogte. Hy het weer die kaart uitgehaal en hierdie keer volg sy die roete met belangstelling. Die berg het tydelik vrede met hulle gemaak en soos die rotse om haar voel sy op 'n vreemde manier deel van die natuur. Dis of haar sintuie nou ontvankliker is; asof iets in haar oopswel om die hele aarde in te neem. Selfs hy word ook bewus van hierdie nuwe onderstrominge in haar. En dis sy wat hom nou begin aanjaag. Hulle moet verder. Dit word laat en hulle moet 'n oornagplek kry.

Met hulle rugsakke weer vasgegespe, val hulle ywerig verder in die pad, al met die smal ruggraat van die berg langs. Die bergoppervlakte is weliswaar nie breed nie en word belemmer deur skerp rotse wat soos werwels op 'n uitgehongerde dier uitstaan. Weerskante strek diep afgronde. Wel verlief met hulle teenwoordigheid geneem, laat die berg hom egter geensins aan 'n kaart gelyk maak nie. Hulle vorder stadig, haar toon brandend van 'n blaas wat stukkend moes gegaan het. Spierpyne begin in haar bene skiet. Die son se skerpte het darem afgeneem en los wolkies hou nou bokant hulle koppe. Dan verbreed die bergnek genadiglik in twee breë, platterige skouerblaaië voordat dit uitstyg om die agterkop van 'n heuwel te vorm. En daar in die kleinbrein van die kop sien hulle die donker, koel uitnodiging van 'n vlak grot en albei weet dat dit hulle nagvesting gaan wees. Sy bereik die oorhang 'n rukkie ná hom met slepende voete.

Met die nagvoorraad uitgepak, sit hulle voor die oorhang in 'n diep, maar behaaglike moegheid. Waar sy nou plat op 'n klipplaat sit met pleisters op haar tone vryf sy haar seer spiere met salf in. Dan help sy hom om sy verbrande gesig en arms te dokter. Vanaand is daar nie sprake van bad nie. Nie eers 'n klein poeletjie kon opgespoor word om hulle hande in te was nie en die suiwerings-tablette bly onaangeraak. Die vuur is al gepak vir die nag en hulle slaapsakke lê oopgerol onder die oorhang. In die laaste lig lees sy verder:

Weissenbruch made little stabs in Vincent's direction with his brush. "The man who has never been miserable has nothing to paint about, Van Gogh. Happiness is bovine, it's only good for cows and tradesmen. Artists thrive on pain; if you're hungry, discouraged and wretched, be grateful. God is being good to you!"

"Poverty destroys."

"Yes, it destroys the weak. But not the strong! If poverty can destroy you, then you're a weakling and ought to go down."

"And you wouldn't raise a finger to help me?"

"Not even if I thought you the greatest painter of all time. If hunger and pain can kill a man, then he's not worth saving."

"But I've gone hungry for years, Weissenbruch. I've gone without a roof over my head, walking in the rain and snow with hardly anything on, ill and feverish and abandoned. I have nothing more to learn from that sort of thing."

"You haven't scratched the surface of suffering yet. You're just a beginner. I tell you, pain is the only infinite thing in the world. Now run on home and pick up your pencil. The hungrier and more miserable you get, the better you will work. If I give you any money now I would be robbing you of your chances for immortality."

Vincent stared at Weissenbruch for a moment, turned and opened the door.

"Wait a minute!"

"You don't mean to tell me you're going to be a coward and weaken?" asked Vincent harshly.

"Look here, Van Gogh, I'm no miser. I'm acting on principle. If I thought you were a fool, I'd give you twenty-five francs to get rid of you. But I respect you as a fellow craftsman. I'm going to give you something you couldn't buy for all the money in the world."

Sy lê met die toe boek op haar maag. Die wind het onverwags opgesteek en wolke pak nou voor die krimpde sonstrale saam. Voëls begin oral in afwagting rondswenk. Hy het intussen die vuur probeer aansteek, maar die wind waai dit alklaps met kort rukbewegings dood. Hy is verplig om met die gasstofie onder die oorhang in te skuif om die gedroogte vleisbredie te kan gaarmaak. Sy haal droëvrugte uit. Hy kyk haar bekommerd aan toe die eerste dreuning van donderweer hoorbaar word. Maar sy is te honger om haar veel daaraan te steur. Vleisbredie en soutbeskuitjies vir dapper pelgrims. Iets in die lug jaag hulle aan om vinnig te eet. Dis nou byna skemer en die lug is skielik koel. Dit gaan 'n nat, donker nag sonder die vuur wees as dit gaan reën. Sy kruip halfpad in haar slaapsak in.

Toe die eerste blitse veraf in die lug begin krul, staan hy op en loop 'n draai. Hy is gou terug, skarrel rond en haal hulle sweetpakke uit.

“Trek warmer aan en help my om gou die tent op te slaan voor dit begin reën.”

Sy kyk vraend na hom en sê:

“Die weer skop maar net stof op. Dit reën nie so maklik hier nie. Buitendien, ons het mos skuilplek.”

“Die oorhang kan gevaarlik wees want dit lê in 'n leegtetjie. As daar water inspoel, is ons nie net sopnat nie, maar dit kan ook die weerlig gelei. Ons sal die tent moet opslaan.”

Die blitse kartel nie meer net in die verte nie, maar verlig nou hulle ingerigte oornagplek. Saam sukkel hulle om die tentpenne in die rotsagtige oppervlakte te kry. Sy help hygend om die tent staan te maak. Groot, los reëndruppels breek hier en daar op die klippe om hulle. Dan volg 'n dreigende stilte. Maar die reën bly traag om te kom. Eers val dit sag en onseker en dan bars dit met donderslae los. Sy en die Kakie het nie eers tyd om hulle slaapsakke en benodighede vir die nag in die tent te pak nie. Gelukkig het hulle dit vroeër op sy bevel in die grot op uitstaande rotswande gepak. Teen die tyd dat hulle die tent agter hulle toerits, is albei papnat en daarmee saam kom 'n deurdringende koue. Die tent sluit die water uit, maar nie die rollende geluid van die donder nie. En in die toegeritste skemer is sy nog bewus van die blitse wat soos blink slange

heftig om die tent pik. Bly jou skuilplek dan maar altyd gewaan...? Sy soek-soek na sy natkoue lyf.

“Nee,” maak hy homself los. “Die weer is te gevaarlik. Ons moet weg van mekaar af sit.”

Sy maak haar oë toe en byt op haar tande om haar rukkende kakebeen stil te hou. Sy frons onbegrypend. Feite en vrees kan nie vanaand in haar tot versoening kom nie. Die tent is so klein dat hulle in elk geval byna teenaan mekaar sit. Simbiontloos sit sy met haar arms om haar opgetrekte bene, haar voorkop op haar knieë. Dat mens eers so warm en dan so koud kan kry en dit nog oorleef.

En terwyl die stem van God in berge en dale weergalm, haal Weissenbruch haar met blitspyne in wat afwisselend lig en donkerte bring. Weissenbruch, omdat ons mekaar spys en drank moet ontsê, wou ek ’n skildery koop. Dié pikvoël het reguit deur die winkelvenster na my gekyk, en ek wou hê dat hy kom neskop in my huis. Net more kom ek hom koop. Ek het ’n hele kaal muur en buitendien, ’n houtkapper sal jou regsien. Maar hy het oornag sy siel verkoop, toegelaat dat ’n kunsvraat met baie geld hom koop. Dít moes ek die volgende dag verneem toe ek hom met behoefte wou koop. Toe koop ek roekeloos Modigliani se lelike langnekvrou met die grotoë. Maar omdat sy te dun teen die pyn is, moes ek daarna ’n geel-en-swart Boeddha-boek koop. En van dié ghoeroe kon ek tot hiertoe nog nie afstand doen nie.

Een van die tentpenne moes losgeruk het want sy voel die koel krag van die stromende water onder die grondseil. Tussen die ingeperkte, veilige ruimte en die toornige elemente daarbuite is daar net ’n laag materiaal, die tent ’n gekleurde ballon en hulle drywend daarbinne. AUM-loos.

Dan trek die wolke hulle stortvloed terug asof ’n onverklaarbare, groter mag ingegryp het. Sy voel hom nat langs haar as hy sê:

“Dit klink of dit opgehou het.”

Hulle wag nog ’n rukkie voordat hy die tent se ritssluiters ooptrek. Dit reën nie meer nie en die blitse het hulle heksedans gestaak. Dit is stikdonker en hulle kan niks onderskei nie. Sy is net

bewus van Weissenbruch wat op hierdie Walpurgisnag van die blitse in haar rondmaal en opdam totdat hy tot 'n stroompie veryl wat rustig wegvloei. Maar daar sal weer 'n aansluiting wees. Weissenbruch. Nommer 1. Dan, in die skerp lig van 'n náblits, weet sy skielik wat sy en nommer 1 aan mekaar het: ons is mekaar se opvanggebiede. Weissen-bruch.

Toe die koue te erg raak, besluit hulle om hulle slaapsakke en flitse onder die oorhang te gaan haal. Dis nodeloos om te probeer opstaan en loop. In die donker kan hulle tog nie sien waar om te trap nie. Hande-voet kruip-voel hulle hul pad oor die glibberige klipplate in die rigting van die oorhang. Sy stamp haar knie teen 'n klip, hou dit 'n oomblik vas en kruip dan versigtiger verder. As jy niks uit hierdie lewe kan wys word nie, leer dit jou ten minste waaksaamheid. Hulle hou digby mekaar. In die winderige koue weet sy net dat hulle by die grot met die droë slaapsakke móét uitkom selfs al kan sy niks sien nie. Soms tel net jou vermoë om te kan uithou.

Die oorhang se klipvloer is onder water, maar gelukkig is hulle rugsakke met die inhoud bo-op die klippe droog. Hy voel-vat eerste vir 'n flits, vat die tweede een ook raak en gee dit aan haar. Dan begin hulle bibberend droë klere soek, versigtig dat niks in die water val nie. En tree vir tree volg elkeen daarna sy eie ronde kollig terug na die tent met 'n slaapsak en 'n bondeltjie klam klere; aarselende springhase in die yl lig. Hulle bereik die tent plas-plas en kruip dit een-een soos onreine diere binne. Hy probeer haar moed inpraat:

“Teen more, wanneer ons begin stap, sal die water ingetrek wees in die grond.”

Sy kan nie dink dat onder hierdie blink watermassa 'n dorsdooie aarde lê wat die plasse water gulsig oornag sal inslurp nie. Drink aarde, drink, sê sy byna hardop soos 'n jammerhartige wat uit sy rykdom aan 'n bedelaar gee en weet sy daad is nie suiwer nie. Met die tent se rits nog oop, laat hy sy flits oor die nat aarde speel, 'n betreurenswaardige liggie ná die magtige natuurvertoning.

Hy laat haar eerste verklee en help om haar met 'n handdoek warm te vryf. Dan help sy hom seremonieel. Die slaapsakke is darem waterdig. Hulle lê styf teen mekaar op een oopgevoude rugsak, die ander rugsak bo-oor hulle terwyl hitte osmoties van liggaam tot liggaam vloei. Saam lê hulle soos uitgestote embryo's van die berg, met baarmoeder en al. Naelstringloos met die vog van moederaarde om hulle.

Buite skuur 'n bytende windjie oor die berg tot teenaan die vreemde voorwerp. Die donker, die stilte, wedersydse hitte en die dag se uitputting laat albei insluimer; hoog op hulle hunebed om deur nag en natuur opgeneem te word. Met haar bruin, mossie-maar-man-lyf beman sy haar veldbed; die Kakie se asem warm in haar nek terwyl troepe drome verby marsjeer.

In die nag styg die tent op om tussen drywende wolke deur te wieg. Sy en nommer 3 hou laggend aan mekaar vas totdat die koue wind 'n vuur oor die berg word en sy die slaapsak afgooi en koor-sig rondrol. Nommer 3, ek het jou al só gedroom. Eers uit, nou op... Haar veldgeneraal skrik wakker langs haar, ruk die slaapsak weer terug oor hulle en besef dan as dokter dat iets verkeerd is. Sy gryp dringend na hom in die donker, maar haar stem is kalm:

“Jy sien, dis nie soseer dat ek nommer 3 toegelaat het nie. Ek het myself toegelaat. En dis 'n groter fout want dit neem langer om van jouself te genees.”

Elke sin is netjies afgerond asof dit al lankal deel van haar is. Maar duisternis, vreemde taal-klanke en die slaap belemmer sy begrip. Net die vibrasie van haar stem laat hom vermoed waar haar gesig is. Hy kry haar hande beet. Dis papnat gesweet. Hy voel oor haar gloeiende lyf en probeer haar oorreed om te bly lê terwyl hy na die flits voel. Haar gesig blink van die sweet in die skrapse lig.

“Lê net stil en hou jou toe.”

Dan kruip sy donker gestalte agter die lig van die flits by die tent uit, terug na die oorhang om water en pynpille te gaan haal.

Koue vlamme brand deur haar lyf sodat sy weer regop sit en haarself vashou om die bewing van haar liggaam te stil. Tot hiertoe het haar bewegingsoorlog haar gebring. En nou sit sy soos 'n stiliet op die berg om haar boetedoening uit te sweet. Om iemand aan die lewe te verloor en om daarna nog te lewe is soos 'n skyndood. Dis om te sterf en om terug te keer om almal daarvan te vertel - net die skares ontbreek.

Totdat sy weer neerval en die koorsdrome terugkeer, Nommer 3 en 'n wolk en die son en daardie fatale, vol nag wat soos 'n emmer ongeval het en hulle verslae gekyk het hoe alles uitloop... Die leë blikkerigheid het later eers skerp deur haar waterhoof geëggo; deur haar amebe-bestaan met die een tentakel in die niet.

Nommer 3 met sy humanistiese bles en 'n hart vir Afrika... Op daardie gedisoriënteerde Donderdag het hy weer daarna by haar kantoor ingestap. Op daardie dag toe haar verstand hier gevat en daar gelos het. Daardie bleek dag sonder grimering en naellak. Hy het soos 'n hallusinasie aan die onderpunt van die gang verskyn nadat sy vir die hoeveelste keer haar hande gaan was het. Sy teenwoordigheid het soos 'n slaapsak om haar gevou...

Sy skrik regop as die flits 'n ligtonneltjie deur die donker maak. Haar kop is swaar van 'n alles-oorheersende hoofpyn.

“Het jy pyn?” vra hy besorg. “Ek het pynpille gebring.”

Die pyne volg mekaar soos rymwoorde op: Weissenbruch se sporadiese steekpyne, nommer 3 se deurdrenkte pyn en nou die aanhoudende geklop in haar kop.

Hy gespe die waterbottel om sy lyf los en help haar om in die lig van die flits twee pille te drink. Dan skuif hy kouluk langs haar in. Voordat hulle weer aan die slaap raak, sê sy in die donkerte:

“God is reg. Daar is nie 'n middeweg nie. Óf jy sit met die sperms, óf met die respek.”

Soos huidjie-een-derms trek hulle die volgende oggend oor die klam velde, die reuk van 'n nuwe, varsnat aarde om hulle. Onverwags kom hulle op 'n lap ryp bitterboelas af. Opgewonde verduidelik sy dié veldverskynsel aan hom totdat hy een van die lekkernye agterdogtig met sy knipmes oopgesny het. Soos dikgevrete torre trek hulle verder. Terug na die metafisiese rondawel en die stad. Hy begryp nie haar vinnige herstel nie. Nog minder haar toegeeflikheid toe hulle 'n poel water tussen die rotse ontdek waarin hulle dankbaar kan afspoel. As jy uiteindelik by jouself uitgekom het, wat is die ou geslagsdaadjie dan?

Maar mens kom só swaar aan jousef. Jy moet eers baie stemme in jou verenig.

Dis Sondagoggend. Hulle sit buite die rondawel met koffie en beskuit, die motor gepak vir die terugrit. Sy kyk lank na die draderige struktuur van die beskuit, dompel die waterbul dan summier in die koffie tot die bruin begin deursyfer. Ma, is dit hoekom jy elke keer vir my beskuit en koekies inpak? Omdat jou sprokie nie vir my gewerk het nie?

More sal sy hom lughawe toe vat. Dan sal die Kakie weg wees. Vir goed. As mens mekaar nie bly kan maak nie, kan mens mekaar ook nie seermaak nie. 'n Verbintenis met iemand wat jy nie liefhet nie, is sonde. 'n Verbintenis met iemand wat jy liefhet, is hel. Maar ons twee het gegee en geneem en niks van mekaar gevra nie. Op ons eie, maer maniere was ons skanse vir en teen mekaar, dink sy met die leë koffiebeker op haar skoot. En soms was sy teenwoordigheid goed, veral op die deurweekte koorsnag van Goeie Vrydag... Sy weet nie wat gebeur het nie, maar nadat sy die pynpille gedrink het, het sy sonder drome verder geslaap tot Saterdag vroegoggend en soos 'n honger hadjie wakker geword. Haar hoofpyn was weg en binne-in haar sweterige lyf was daar 'n vreemdnuwe rustigheid. Die bedevaart was verby en die terugkeer onbelangrik, dog noodsaaklik.

Van die lughawe af sal sy dokter toe ry. Soms verdwyn jou kloekmoedigheid oornag soos 'n skelm doempfeet. Sy sal die soldaat teen die dood se domein binnestap en wagtend deur die tydskrifte blaai terwyl die oë om haar waaksaam sal rondbeweeg asof hulle mekaar se siektetoestande angstig vermoed. En vanuit 'n hoek sal 'n man met die onrustige frons van 'n pas uitgedroogte alkoholisk kort- kort na haar kyk. Sy sal blaai en bolangs lees en weet dis eintlik wat die lewe is – 'n terloopse, maar noodgedwonge tydskrifdeurblaaiery terwyl jy jou beurt afwag.

“My dae is afgesluit soos in kapsules”, sal sy 'n ruk later poëties aan die haastig-glimlaggende dokter sê wat haar aan die elmboog deur toe stuur. Dan sal sy die gevegsfront verlaat met 'n toegangkaartjie tot kalmeerpille. Sy sal die voorskrif soos geld vashou, die apteek binnestap en nommer 1, 2 en 3 se gesigte tussen die bottels op die rak sien.

Dan sal sy huis toe ry om gedistilleerd haar lewe voort te sit; om aan haar ma te kan sê: ek heul nie meer met die Kakies nie.

Dis 'n tragiese oorwinning die dag as jy ontdek dat jou heil nie by iemand anders lê nie. As die dekmantel van hierdie wanopvatting die slag gelig word, sien jy jou vryheid in die verte en jy weet dat dit eensaam gaan wees. Dis dan wanneer jy Paternosters vir die reinigingstog begin opsê.

Gun my net een aand om hierdie profetiese rede met 'n pil weg te sluk.

6.2 DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN *DIE HERE III*

6.2.1 Inleiding

Teenoor *Veldslag* (1965) as vroeg moderne novelle is *Die Here III* (2007) 'n nuwemillennium-novelle binne 'n nuwe wêreldbeeld met eietydse karakters en gebruike soos om 'n staptog te onderneem met allerlei moderne toerusting. Dié postmoderne karakters tree dus op binne 'n gans ander kultuurmilieu en historiese opset.

Met die skryf van *Die Here III* is gepoog om verdigting van die struktuur te bewerkstellig deur middel van die tegnieke wat hieronder bespreek word. Die oogmerk met hierdie verdigtingstegnieke is om Leibowitz (1974:12) se saampersing van die novellestruktuur te verkry as narratiewe doel van die novelle.

My pogings tot struktuurverdigting in *Die Here III* word aan die hand van die skeppingselemente bespreek:

6.2.2 Sy as sentrale karakter

Met net 'n sentrale karakter en een medekarakter in die selfgeskrewe novelle het ek probeer terugkeer na die klassieke novelle met net een of min karakters. Hierdie novellekenmerke impliseer op sigself 'n korter lengte en 'n digter struktuur. Die doel hiermee is om die fokalisering van die verteller in te kort en so ook sy mededelings. Die resultaat wat ek wou bereik, is Leibowitz (1974:18) se “intensive analysis of a limited area...” Hiermee word bedoel dat ek die fokuspunt van die verteller wou beperk tot grootliks net die sentrale karakter om intensiteit te verhoog.

Teenoor Esther se “onberekenbare eiesinnigheid” (Heyse *in* Drennan, 1992:352), is die sentrale karakter in *Die Here III* geskep om “eksistensiële konflik” te ervaar (vergelyk Storm *in* Drennan, 1992:352). Hierdeur is gepoog om die gebeure in haar te verinnerlik en om haar gevoelslewe te intensiveer. Die tipiese gekonsentreerdheid van die novelle is hopelik verkry deur die sterk fokus op haar innerlike belewenisse. Met die simboliese wisselwerking tussen haar gemoedsbelewenisse en die ruimte (natuur) is verdere insensivering en inkorting beoog. Verder is min verteltyd afgestaan aan haar voorkoms.

Met die ingekorte suggesties wou ek minder verteltyd gebruik en ook die spanningslyn verhoog. Die verwysing na haar stadsnael (p. 165) impliseer kortliks dat sy 'n moderne stedeling is. Spanning oor die afloop word hopelik gewek met sinsnedes soos: “Maar hierdie hawelose opwaartse reis... Dis asof hulle nie vir dieselfde reis gereed maak nie...” (p. 166).

Haar gewese verhoudings kom ter sprake deur terugflitse waarmee ek meerdimensionele tydsbeleving wou verkry en minder storietyd gebruik. Vergelyk p. 173: “Nommer 3 met sy humanistiese bles...”

6.2.3 Hy as medekarakter

Die gebrek aan innerlike belewenisse by die medekarakter het 'n digter struktuur ten doel en so ook die gekonsentreerde dialoog tussen hulle oor net die praktiese. Met die beperkte dialoog wou ek ook hulle gebrekkige verhouding simbolies uitbeeld sonder lang beskrywings daarvan.

Die oogmerk met die *hy* as 'n tweedimensionele karakter is om die reeds gekonsentreerde vertellersfokus op die sentrale karakter te intensiveer.

6.2.4 Gebeure

Teenoor die reeks konkrete gebeure in *Veldslag* het ek probeer om die gebeure en konflik in *Die Here III* te verinnerlik sonder uitgebreide beskrywings. Daarom het ek die psigologiese prosesse van die sentrale karakter probeer weergee deur intense en saamgeperste uitbeelding deur middel van toespelings en simboliek.

Deur haar innerlike belewenisse simbolies te laat verstrengel met die uiterlike gebeure – die stap-tog wat 'n kruistog word – het ek probeer om haar gemoedsbelewenisse te intensiveer en om die innerlike en uiterlike gebeure saam te pers.

6.2.5 Tyd

Met die tydsverloop oor net drie dae wou ek 'n korter lengte en gekonsentreerdheid verkry. My poging tot simboliese parallellestelling tussen haar reis en die Paasgebeure dra hopelik by tot hierdie saampersing.

6.2.6 Ruimte

Die onherbergsame ruimte is gekies om haar innerlike soektog en konflik te simboliseer. Hierdie poging tot verdigting word hopelik gesteun deur ruimte-elemente wat as fisiese struikelblokke haar innerlike worsteling intensiveer.

Daar moet beklemtoon word dat bogenoemde tegnieke net pogings tot struktuurverdigting is. Die leser moet self oordeel oor die geslaagdheid. Verdigtingstegnieke kan dus nie op sigself novelleonderskeidend wees nie, maar slegs die effek daarvan binne 'n teks.

6.3 GLYSKAAL VIR DIE AANWENDING VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN *DIE HERE III*

Die glyskaal vir *Die Here III* word volgens dieselfde beginsels toegepas as die een wat vir *Veldslag* gebruik is (sien 5.8). Die doel van die glyskaal is om die grade van prominensie van die skeppingselemente in *Die Here III* te probeer vasstel. Die glyskaal verskyn aan die einde van hierdie hoofstuk op p. 182.

6.3.1 Karakters

Die karakters ontvang 'n telling van 1-4 vir elk van die volgende: die verteltyd wat die karakter geniet; die funksie van die karakter met betrekking tot die sentrale karakter; die karakterontwikkeling wat die karakter ondergaan. 'n Kort motivering word vir elke punttoekenning gegee. Hierdie punte vorm saam die totale punt van 1-12 wat die graad van prominensie van elke karakter aandui.

6.3.1.1 Sy

Graad van prominensie: 12

Die sy geniet deurgaans verteltyd. As die vertellings oor haar nie regstreeks is nie, is dit in die vorm van suggesties, parallelle en teenstellings. Die verteller fokus ook deurgaans op haar uiterlike handeling en innerlike belewenisse.

Haar funksie lê daarin dat sy die tema moet dien. As individuele buitestander is sy ideaal as tema-draer om die idee van selfverantwoordelikheid oor te dra. Die hele reis is daarop gerig om haar tot karakterontwikkeling te lei.

Verteltyd: 4, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 4

6.3.1.2 Hy

Graad van prominensie: 6

Die meeste verteltyd wat aan hom afgestaan word, is waarnemings van haar kant af. Die verteller self gee nie baie aandag aan hom nie. Sy funksie teenoor haar is baie belangrik: hy is 'n tipe klankbord en milieu waarteen sy gestalte kry en ook ontwikkel. Haar karakterkenmerke word belig juis deur die verskille en emosionele afstand tussen hulle. Hy ondergaan geen karakterontwikkeling nie.

Verteltyd: 2, Funksie: 4, Karakterontwikkeling: 0

Die skeppingsselemente gebeur, tyd en ruimte ontvang dieselfde puntetoekenning, maar vir die volgende aspekte: verteltyd wat aan die skeppingsselement afgestaan word; die wisselwerking met die ander skeppingsselemente; die funksionaliteit en doeltreffendheid van daardie skeppingsselement vir *Die Here III*.

6.3.2 Gebeure

Graad van prominensie: 11

Die finale innerlike gebeure as insigte die nag van Goeie Vrydag op die berg geniet redelike verteltyd. Verwagtings oor moontlike veranderings word af en toe geskep deur middel van suggesties. Noue wisselwerking tussen gebeure en die ruimte is voortdurend merkbaar terwyl die simboliese gebeure nie op 'n ander tydstop kan plaasvind nie, as die drie dae oor Paasfees.

Verteltyd: 3, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

6.3.3 Tyd

Graad van prominensie: 11

Spesifieke verwysings na die Paastyd is min, maar die interafhanklikheid tussen gebeure tyd en ruimte is deurgaans waarneembaar. Die Paastyd is simbolies uiters geskik vir haar insigte wat sy bekom en wat tot haar innerlike opstanding lei. Die ongerepte oop Noorde is as ruimte ideaal vir 'n innerlike Paasreis wat in tyd afgebaken word: die verhoor (vergelyk haar boetedoening op p. 20), kruisiging en oorwinning.

Verteltyd: 3, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

6.3.4 Ruimte

Graad van prominensie: 12

Die verteltyd wat die ruimte geniet, bestaan uit kort ruimtebeskrywings, maar ook in die deurgaanse simboliese betekenis wat die ruimte en ruimte-elemente vir die sy inhou. Vergelyk die son wat haar mislukte verhoudings weerspieël. Die kleinbrein van die kop impliseer wysheid en insig en die ruimte as geheel word die geboorteplek vir 'n nuwe sentrale karakter.

Die verhouding van die gebeure, tyd en die sentrale karakter tot mekaar toon die intense interaksie tussen die skeppingselemente wat onderling saamgebind word deur intensivering en verdigtingstegnieke.

Die funksionaliteit van die skeppingselemente lê in die simboliese waarde daarvan vir die sentrale karakter.

Verteltyd: 4, Wisselwerking: 4, Funksionaliteit: 4

6.4 SAMEVATTING

Met die skryf van bogenoemde novelle is gepoog om simboliek, suggestie, intensiteit, kontraste, parallele, 'n vinnige tempo en oorgange as verdigtingstegnieke te gebruik. Hiermee word gehoop dat *Die Here III* tipiese novellekenmerke besit soos die intensiewe ontginning van die skeppingselemente sodat die novelle veral deur suggesties verder strek as sy werklike lengte deur middel van implisering en simboliek.

Die prominensie van die skeppingselemente is met behulp van 'n glyskaal vasgestel. As die glyskaal vir *Veldslag* en dié vir *Die Here III* vergelyk word, is sekere klemverskuiwings in die prominensie van die skeppingselemente opmerklik. Die doel van die bespreking van die genoemde novelles asook die twee glyskale is om te midde van klemverskuiwings 'n gemeenskaplike kern vir die novelle te vind. Met sodanige kern kan hierdie prosavorm van die klassieke tye af tot in die nuwe millennium van ander prosavorms onderskei word as 'n geregverdigde en unieke narratiewe vorm.

Daar word weer beklemtoon dat die puntetoekenning op die glyskale as subjektief beskou kan word. Dit is belangrik om te onthou dat eksakte finale gevolgtrekkings nie moontlik is by die evaluering van literêre genres nie. Daarom is 'n glyskaal gebruik wat 'n mate van speling toelaat. Dit beteken dat opleiding in die Skryfkuns slegs riglyne vir die student kan gee sonder om resepmatig te wees. Die individualiteit van elke novelle moet tog ook in gedagte gehou word. Sodanige riglyne met 'n novelle-omskrywing wat ook die nuwemillenniumnovelle insluit, word in Hoofstuk 7 as my gevolgtrekking gegee.

PROMINENSIE-GLYSKAAL VIR DIE HERE III

Lengte

←-----→

15 000 woorde 50 000 woorde

		Karakters		Gebeure	Tyd	Ruimte
		Sentrale karakter(s)	Medekarakters			
Getal		Karaktervoorstelling	Karaktervoorstelling			
GLYSKAAL						
Uiters prominent	12	Sy				12
Prominent	11			11	11	
	10					
	9					
	8					
Minder prominent	7					
	6		Hy			
	5					
	4					
Glad nie prominent	3					
	2					
	1					
	0					

Illustrasie no. 4

HOOFSTUK 7

GEVOLGTREKKING

'N VOORGESTELDE PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

DOELSTELLINGS

Die verdigtingstegnieke wat volgens my binne die skeppingselemente afgelei kan word in *Veldslag* (5.7 e.v.) en dié wat ek in *Die Here III* (6.1) probeer toepas het asook die prominensie van die skeppingselemente in die genoemde illustrasienovelles volgens die prominensie-glyskale op p. 156 en 182, dien in hierdie hoofstuk as twee komponente van 'n voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering. 'n Novelle-omskrywing van die postmoderne en nuwemillenniumnovelle word uit hierdie twee komponente afgelei as deel van my praktykgerigte novellebenadering.

Teen die agtergrond van die voorafgaande novelle-ondersoek behoort die novelle-omskrywing sekere klemverskuiwings aan te dui betreffende die skeppingselemente in die postmoderne en nuwemillenniumnovelle. 'n "Novellekern" sal ook bepaal word as 'n novelle-onderskeidende stempel vir alle novelles ongeag klemverskuiwings in die aanwending van die skeppingselemente (my omskrywing en aanhalingstekens).

Met die skryfteoretiese novellebenadering word gepoog om 'n skryfgerigte hulpmiddel vir die Skryfkunsteorie en -opleiding voor te stel.

7.1. INLEIDING

Die woord "benadering" in die opskrif van hierdie hoofstuk word gebruik na aanleiding van Aucamp (1972:2) wat die andersheid van die kortverhaal "benader" en nie probeer vaspen nie. My novellebenadering is ook nie daarop gerig om die novelle en die skryf daarvan met voorskrif-

telikheid af te baken nie. Daar bestaan immers geen “staalkaart” vir enige genre nie (Aucamp, 1972:1). Elke nuwe teks kan vaste reëls oor die betrokke genre omverwerp waardeur die genre-definisie aangetas word.

Die woord “skryfteoretiese” is gekies vanweë die tweeledige betekenis daarvan. Die “skryf”-gedeelte impliseer ’n kunsvorm wat myns insiens aanspraak maak op onder meer die skryfvaardigheid, verbeelding en oorspronklikheid van die skrywer. Die “teoretiese” deel veronderstel ’n sisteem en metode. Volgens Booth (1983:164) is daar “systematic elements in every art...” My novellebenadering fokus op rigtinggewende novellebeginsels vir die dosent en student met inagneming van die eiesoortigheid van elke novelleteks. Vergelyk ook Booth (1983:164) se stelling: “Narration is an art, not a science, but this does not mean we are necessarily doomed to fail when we attempt to formulate principles about it.” Met skryfgerigte teorieë en beginsels word wetenskaplike begroning dus ook verkry vir die praktykgerigte Skryfkuns as vak.

7.2 ’N PRAKTYKGERIGTE SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

My voorgestelde novellebenadering berus op drie komponente: die afgeleide verdigtingstegnieke in *Veldslag* (5.7) en dié wat in *Die Here III* (6.1) geïllustreer is asook die graadverskille in die prominensie van die skeppingselemente in die genoemde novelles. Uit hierdie komponente word ’n novelle-omskrywing as derde komponent afgelei.

7.2.1 Verdigtingstegnieke

Die aktualiteit van die novelleteorie tot in die negentigerjare beteken dat die moderne novelle by die teorieë ingesluit is. Die novelle-omskrywing wat as derde komponent afgelei word van die verdigtingstegnieke en die prominensie van die skeppingselemente poog om ook die postmoderne en nuwemillenniumnovelle in te sluit. Daarom word my selfgeskrewe teks as ’n poging tot ’n nuwemillenniumnovelle by die benadering betrek. Daarin is probeer om die verdigtingstegnieke prakties te illustreer. Dieselfde verdigtingstegnieke kom volgens my in *Veldslag* en *Die Here III* voor (sien 7.3 en 7.5), hoewel daar nog verdigtingstegnieke kan wees wat in ander novelletekste gestalte kry. Die verdigtingstegnieke in my novellebenadering is slegs rigtingaanduidend vir die novelleskrywer. Deur sodanige skryftegnieke kan die novelle sy narratiewe doel van saampersing

bereik mits die verdigtingstegnieke geslaagd toegepas is. Die funksionele gebruik van verdigtingstegnieke verleen dus aan die novelle sy unieke digte, gekonsentreerde struktuur.

Net soos met die aanwesigheid van die skeppingselemente in alle prosasoorte, moet beklemtoon word dat die gebruik van verdigtingstegnieke nie sonder meer 'n novelle van ander prosagenres onderskei nie. Sodanige tegnieke kan ook in ander prosatekste voorkom. Verdigtingstegnieke in die novelle moet doeltreffend daarin slaag om die “narrative purpose” van die novelle volgens Leibowitz (1974:12) te bereik. Dié doel behels dat die novellestruktuur deur middel van “compression” (Leibowitz, 1974:12) saamgepers word tot 'n gekonsentreerde struktuur (vergelyk Leibowitz, 1974:17,18). Good (1977:210) gee intensiteit aan as die formele beginsel van die novelle; volgens my is intensiteit ook 'n verdigtingstegniek.

7.2.2 Prominensie van die skeppingselemente

Die prominensie van die skeppingselemente word op twee afsonderlike prominensie-glyskale aangedui: een vir *Veldslag* en een vir *Die Here III* (sien p. 156 en p. 182). Die prominensiepunte van die skeppingselemente in my eie novelle word vergelykend betrek by dié in *Veldslag* om die graadverskille in die prominensie van die skeppingselemente vas te stel (sien 5.8 en 6.3). Die puntetoekenning waarmee gepoog is om die prominensie van die skeppingselemente vas te stel, kan as subjektief beskou word. Die glyskale as deel van my novellebenadering is slegs aanduidend en die doel daarmee is om die Skryfkunsstudent daarop te wys dat die skeppingselemente in grade van prominensie aangewend kan word afhangend natuurlik van samehangende aspekte en elemente in 'n betrokke teks. Om sodanige klemverskuiwings aan te dui, word die twee novelles en twee glyskale ter illustrasie gebruik. Die graadverskille in die prominensie van die skeppingselemente dui ook belangrike verskille aan tussen die klassieke en moderne novelle.

7.2.3 Novelle-omskrywing

Die novelle-omskrywing is die derde komponent van my novellebenadering. Net soos met die woord “benadering” word die woord “omskrywing” in plaas van “noveldefinisie” gebruik omdat “omskrywing” volgens my minder eksak en meer buigsaam vir die kreatiewe skryfproses is. Hierdie omskrywing word afgelei uit die voorafgaande teorieë en bevindings in die proefskrif en poog om ook betrekking te hê op die nuwemillenniumnovelle.

In 4.3.2.1 en 4.3.2.2 word die volgende novellekenmerke genoem wat veral gekoppel word aan die Duitse *Novelle*: die *Wendepunkt*, 'n *Unerhörte Begebenheid*, die *Falke*, *Silhouette* en *Grundmotiv/leidmotiv*, *Rahmen*, die noodlot as tematiese aspek, realisme en fiksie asook subjektiwiteit en objektiwiteit. Hierdie kenmerke beskou ek as opsionele kenmerke omdat dit algemene kenmerke is wat in alle epiese genres kan voorkom, maar nie noodwendig voorkom nie. Die raamvertelling het byvoorbeeld hoofsaaklik betrekking op die klassieke novelle. Die ouer novelles was ook meer realisties en gegrond op die werklikheid; kenmerke wat nie altyd vir die moderne en eietydse novelles geld nie. Die opsionele kenmerke word dus nie ingesluit by my novellebenadering nie, behalwe dié wat 'n moderne gedaante aangeneem het en deel van die skeppingselemente is.

My voorgestelde novellebenadering berus op die skeppingselemente omdat dié elemente as 'n gegewe en noodsaaklike konstante in alle prosasoorte voorkom. Die novelle-onderskeidende kenmerke lê vir my in die skeppingselemente en die verdigtingstegnieke waardeur eersgenoemde gestalte kry in 'n teks.

Let egter daarop dat van die bogenoemde kenmerke van die Duitse *Novelle* wel in my novellebenadering voorkom, maar in 'n meer eietydse vorm. Gebeure as skeppingselement is byvoorbeeld ononderhandelbaar hoewel die gebeure in sommige latere novelles nie so ongehoord is soos wat Johann Wolfgang von Goethe dit beskryf het nie. Die berg waarop die *sy* in *Die Here III* tot insig kom, kan simbolies gesien word van die *Falken*-teorie (4.3.2.1.3) wat op die gebruik van metafore berus. Die berg as simbool kan ook 'n leid- of grondmotief wees wat volgens Van Gorp *et al.* (1991:275) die betekenis en die "eigenheid" van 'n verhaal simboliseer.

Die novellelengte word genoem in die novellebenadering, maar nie as tegniek op sigself nie; die gebruik van verdigtingstegnieke is bepalend vir die lengte.

Vervolgens word bogenoemde komponente met betrekking tot *Veldslag* en *Die Here III* bespreek.

7.3 VERDIGTINGSTEGNIEKE IN VELDSLAG

Sien 4.3.7.2 en 5.7 vir die begroning van die verdigtingstegnieke volgens Leibowitz (1974). Die verdigtingstegnieke wat in 5.7 aan die hand van die skeppingselemente in *Veldslag* verduidelik is, word hier in die lig van my novellebenadering opgesom.

7.3.1 Lengte

Dis belangrik om te noem dat 'n prosateks nie as 'n novelle getipeer kan word op grond van 'n gemiddelde lengte nie. Die toepassing van die onderstaande verdigtingstegnieke is bepalend vir en dra by tot 'n korter lengte as dié van die roman. Die novellelengte is dus nie op sigself 'n verdigtingstegniek nie, maar 'n uitvloeisel van al die verdigtingstegnieke en die geslaagdheid daarvan in 'n bepaalde teks.

7.3.2 Gekonsentreerdheid

Die doelgerigte afgestemdheid van die ruimte, tyd, tydperk, fokalisasie, die min maar betekenisvolle dialoog, die tipe sentrale karakter, naamlik 'n buitestander, asook haar handeling waardeur sy die sentrale gebeurtenis inisieer, verhoog die gekonsentreerdheid. Hoewel daar heelwat medekarakters is, versterk die manier waarop hulle die sentrale karakter en dus ook die sentrale gebeurtenis steun, die struktuur. Die medekarakters is almal plat en/of randfigure met geen karakterisering nie.

7.3.3 Simboliek

Esther se gemoedstoestand is verteenwoordigend van die dorpsvrouens s'n wat op verskillende vlakke ly onder die oorlog. Met haar emosies as metafoor hoef verteltyd nie afgestaan te word aan individuele beskrywings van die vrouens se gemoedstoestand nie. Die metaforiese natuurbeskrywings wat Esther se innerlike belewenisse simboliseer, lei tot intensivering.

7.3.4 Parallelstelling

Die parallel wat ontstaan tussen Pieter en Frans wanneer Esther vir Frans versorg net soos sy die siek Pieter verpleeg het, lei tot saampersing van die hede en verlede met gevolglike tydsinkorting en die intensivering van Esther se emosionele belewenisse. Dieselfde effek word verkry deur die simboliese parallel tussen die oorlog en die stryd binne-in Esther. Die oorlogsmotief dien as agtergrond waarteen die metaforiese veldslag in Esther ontplooi word sodat die titel *Veldslag* meerduidige betekenis verkry (Van Vuuren, 1978:12).

7.3.5 Kontrasvorming

Kontraste skakel lang vertellings uit en kan bydra tot intensivering en verhoogde spanning. Deur middel van teenstellings word die verhouding tussen Hettie en Esther en Hettie en tant Dora bondig uitgebeeld. Met kontrastering asook parallelle word die verhouding tussen Frans en Hettie en Frans en Esther bondig uitgebeeld. Ironiese intensivering word verkry deurdat die vroue in swart en die oorlogsmilieu in skerp kontras staan teenoor die tydruimtelike somerseisoen wat ligtheid en kleur impliseer.

7.3.6 Vergelykings

Vergelykings tussen Esther se versorging van Pieter en dié van Frans intensiveer haar pyn, maar lei ook tot haar aanvaarding van Pieter se dood. Hierdie vergelykings bring dus 'n wending wat die afgestemdheid op die sentrale gebeurtenis versterk. Esther word meer ontvanklik vir Pieter wat tot haar besluit en Frans se tragiese dood lei. Sodanige vergelyking en parallel tussen Pieter en Frans bring ook afwagting soos die geïmpliseerde verhouding tussen Esther en Frans.

7.3.7 Meerdimensionele tydsbelewenis

Die terugflitse wat Esther met betrekking tot Pieter beleef asook bogenoemde parallel tussen Pieter en Frans lei tot 'n meerdimensionele tydsbelewenis by Esther wat beteken dat minder uitgebreide beskrywings van die verlede gegee word.

7.3.8 Intensiteit

Intensiteit is gewoonlik 'n uitvloeisel van ander verdigtingstegnieke. Esther se meerdimensionele tydsbelewenis en die parallelle tussen Pieter en Frans intensiveer byvoorbeeld Esther se gemoedsbelewensisse. Intensiteit wat bewerkstellig word, dra by tot verdigting en die gekonsentreerdheid van die novelle en kan ook spanning verhoog.

7.3.9 Siklisiteit

Esther se eensaamheid in die begin sluit siklies aan by haar eensame gemoedstemming aan die einde. Die begin impliseer dus die afloop as 'n soort van prospeksie wat ook die intensiteit van haar belewenisse verdiep. Siklisiteit dra by tot 'n hegte struktuur, maar in *Veldslag* is daar ander faktore soos van die lang natuurbeskrywings wat die vaste struktuur myns insiens benadeel.

7.3.10 Suggestie

Suggestie lei tot verdigting wat bydra tot 'n korter lengte omdat daar dinge is wat nie uitgespel word nie. Terselfdertyd skep suggesties die indruk dat die verteltyd van die novelle langer is as wat werklik die geval is. Suggesties impliseer moontlikhede wat nie in die verteltyd verwerklik word nie en dus nie verteltyd in beslag neem nie. Vergelyk byvoorbeeld Esther en Frans se huiwerende gesprek waartydens 'n toekoms saam geïmpliseer word. Suggesties skep ook verhoogte spanning. Vir Leibowitz (1974:16) is die novelle om hierdie rede 'n "narrative of suggestion".

7.3.11 Spanningslyn en tempo

Die stadige gang en sommige uitgebreide ruimtebeskrywings benadeel myns insiens die spanningslyn en tempo van *Veldslag*. Kontraste kan ook spanning in die hand werk. Die kontras tussen Hettie en Esther is volgens Van Vuuren (1978:14) te groot om interessante konflik te laat ontstaan. Hettie is te karikatuuragtig en Esther te toegewyd en sterk.

7.3.12 Geslote einde

Die klassieke novelle word veral gekenmerk deur 'n geslote einde omdat die klem op gebeure geval het met 'n begin, middel en einde (my interpretasie). Frans se tragiese dood beteken 'n geslote slot. Volgens Good (1977:211) is die einde van 'n novelle reeds latent in die begin van die novelle wat myns insiens bydra tot intensivering en verdigting. Esther se eensaamheid aan die begin en aan die einde is 'n bindende draad wat deur *Veldslag* loop.

7.3.13 Hegte struktuur

Die fokalisasie en perspektief van net die een verteller in *Veldslag* is toegespits op die sentrale karakter, haar besluit en die sentrale gebeurtenis. Die tyd, ruimte, die voorafgaande reeks gebeure en die optrede van die medekarakters sentreer om die sterk sentrale karakter en die sentrale gebeurtenis. Saam met die voorbeelde in 7.3.2 dra hierdie toespitsing by tot 'n hegte struktuur. *Veldslag* se struktuur toon reeds genoemde swak plekke soos onfunksionele karakters, uitgerekte atmosfeerskepping en ruimtelike beskrywings wat myns insiens plek-plek tot verbrokkeling lei. Die spanningslyn kan moontlik ook versterk word.

7.4 DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN VELDSLAGE (PROMINENSIE-GLYSKAAL)

In 5.8 en verder word die toepassing van die glyskaal verduidelik.

Die prominensie-glyskaal in Illustrasie no. 3 op p. 156 dui die graad van prominensie aan wat die skeppingselemente in *Veldslag* geniet. By **karakter** as skeppingselement is die prominensiegraad van 0-12 bereken deur 'n punt van 1-4 toe te ken aan elk van die volgende:

- Die verteltyd wat die karakter geniet.
- Die funksie van die karakter met betrekking tot die sentrale karakter.
- Die karakterontwikkeling wat die karakter ondergaan.

Die totaal van hierdie punte is op die glyskaal aangedui as die totale punt uit 12. Sien 5.8.3 en 5.8.3.1 vir die punttoekenning en die motivering van die punttoekenning vir elke karakter.

Dieselfde geld vir die skeppingselemente **gebeure, tyd en ruimte**. Die aspekte waarvolgens die totale punt uit 12 bereken is, verskil egter en is:

- Verteltyd wat aan gebeure, tyd en ruimte afgestaan word.
- Wisselwerking met die ander skeppingselemente.
- Funksionaliteit en doeltreffendheid van die betrokke skeppingselement.

Sien 5.8.3.2, 5.8.3.3 en 5.8.3.4 vir die punttoekenning en die motivering vir die punttoekenning vir gebeure, tyd en ruimte.

'n Vergelyking volg in 7.7 tussen die prominensie van die skeppingselemente in *Veldslag* en dié in *Die Here III*.

7.5 VERDIGTINGSTEGNIEKE IN DIE HERE III

In 5.7 word 'n motivering gegee vir die toepassing van verdigtingstegnieke by die aanwending van die skeppingselemente. Hierdie begroning van die verdigtingstegnieke aan die hand van Leibowitz (1974), Good (1977) en Van Vuuren (1978) geld ook vir die verdigtingstegnieke in *Die Here III* wat gepaardgaan met die aanwending van die skeppingselemente in hierdie novelle in 6.2.

Omdat bogenoemde teks self geskryf is om die verdigtingstegnieke prakties te probeer toepas, word beklemtoon dat die toegepaste tegnieke en verwagte resultate pogings is wat om stilistiese redes nie telkens as sodanig aangegee kan word nie (my onderstreping). Gegewens wat soos stellings klink, is dus pogings met die hoop op sekere resultate. Die geslaagdheid van die verdigtingstegnieke binne *Die Here III* kan bevraagteken word en teoretici kan van my verskil betreffende die interpretasies daarvan.

7.5.1 Lengte

Net soos met *Veldslag* is die lengte van *Die Here III* nie op sigself 'n verdigtingstegniek nie, maar 'n uitvloeisel van die onderstaande verdigtingstegnieke (sien 5.4.1.1).

7.5.2 Gekonsentreerdheid

Met net twee karakters is probeer om terug te keer na die gekonsentreerde, klassieke novelle met gewoonlik net een of min karakters. Dieselfde geld vir die sentrale gebeurtenis, voorafgegaan deur suggestiewe toespelings wat verwagting skep. Verdigting word moontlik versterk deurdat net een alomteenwoordige verteller fokaliseer sodat die vertelproses nie verdeel word tussen verskillende karakters nie. Die fokalisering is byna deurgaans op die sentrale karakter en haar perspektiewe, terwyl die enkele medekarakter min verteltyd geniet.

7.5.3 Simboliek

Die reis as simbolies van 'n kruisvaart lei tot uitgebreide simboliek en implikasies vol verwagtings wat hopelik die spanningslyn versterk en dus ook die struktuur. Die rondawel suggereer 'n sekere afloop en die natuur simboliseer haar innerlike worsteling waardeur die verteltyd ingekort word. Die reis oor Paastyd en haar nuwe insigte as 'n soort opstanding is betekenisvolle simboliek met strukturele verdigting, konsentrasie en intensivering tot gevolg.

Wanneer sy aan haar ma kan sê dat sy nie meer met die Kakies heul nie, word die Kakie simbool van 'n tipe vyand. Hierdie metafoor bevat dus meerduidige suggesties. Sien ook die simboliek rakende Vincent van Gogh in 7.5.4 hierna.

7.5.4 Parallelstelling

Die simboliese reis vorm terselfdertyd 'n parallel met 'n kruisvaart waardeur verwagtings hopelik geskep word. Die bondige weergee van haar perspektiewe impliseer parallele tussen haar mislukte verhoudings sonder lang beskrywings daaroor.

'n Belangrike parallel en metafoor lê opgesluit in die intertekstuele teks oor Van Gogh se armoe-dige swaarkry. Volgens hierdie teks sinspeel Weissenbruch op uithouvermoë wat tot welslae kan lei. Sy noem no. 1 "Weissenbruch" omdat hy soos God self swyg terwyl haar emosionele swaarkry weerspieël word in Van Gogh se broodgebrek. Van Gogh se moontlikhede tot welslae wat deur die skilder, Weissenbruch, in die vooruitsig gestel word, hou verband met haar insigte waartoe sy kom ná drie moeilike dae.

7.5.5 Kontrasvorming

Skerp ruimtelike kontraste en beskrywende beelde met min verteltyd verteenwoordig die onversoenbaarheid tussen die twee karakters. Vergelyk sy afgebakende Londen teenoor die uitgestrekte doringrige Noorde asook haar Germaanse klanke en bruin lyf teenoor die hoë wit bene van die Kakie. Saam met laasgenoemde beeld en die naam "Kakie" word sy herkoms op 'n bondige manier verraai. Hierdie beelde in plaas van vertellings lei tot inkorting en verdigting.

7.5.6 Vergelykings

Vergelykings wat volgens my saampersing meebring, lê opgesluit in die genoemde parallelle soos dié tussen haar geliefdes asook die metafoor tussen haar lewe en dié van Van Gogh s'n. Die grootste vergelyking wat ook die tema onderstreep, lê tussen haar verlede en hede en haar toekoms. 'n Ingekorte toekomsblik uit haar perspektief toon dat sy weet dat daar steeds emosionele pyn gaan wees soos in die verlede en hede. Dat sy dus al die toekoms in haar verlede beleef het. Dat begin en einde sinoniem is soos 'n geliefde se eerste en laaste soen omdat beide eintlik afskeid beteken. Met hierdie simboliese vergelykings word die tema van afskeid gepaardgaande met onversoenbaarheid kripties oorgedra.

7.5.7 Meerdimensionele tydsbelewenis

Met bogenoemde toekomsblik wanneer sy die toekoms in die hede beleef asook haar deurgaanse terugflitse na vorige belewenisse, is meerdimensionele tydsbelewenis beoog met saampersing en verkorte verteltyd. Haar koorsdroom op Goeie Vrydag sluit hierby aan wanneer herinneringe aan haar geliefdes tot aanvaarding van die verlede, hede en die toekoms lei. Die projeksie van haar verlede op die toekoms dra dus by tot haar dubbele tydsbelewenis.

7.5.8 Intensiteit

Haar meerdimensionele tydsbelewenis intensiveer haar emosionele pyn van die verlede en hede asook die pyn wat sy vir haar toekoms voorsien. Haar ervaring van ruimte-elemente soos die sand, dorings en berg as struikelblokke saam met die staptog as kruisvaart verdubbel haar geestelike worsteling. Eenheid met en wisselwerking tussen die gemoedstoestand van die sentrale karakter en die ruimte en ruimte-elemente word na verwagting verkry.

7.5.9 Siklisiteit

Sy ervaar die reis as 'n sirkelbeweging waarvan die begin en einde dieselfde is en waarmee gesinspeel word op afskeid as tema. Haar kruistog begin met emosionele pyn en eindig met verwagte pyn vir die toekoms. Hierdie sikliese aansluiting versterk hopelik die struktuurvastheid en strukturele eenheid.

7.5.10 Suggestie

Die suggesties oor die verloop en afloop van die staptog en haar toekoms herinner aan Leibowitz (1974:16) se uitspraak dat die novelle 'n "narrative of suggestion" is. Behalwe om deurgaans verwagtings en afwagting te skep, maak hierdie sinspelings die novelle "langer" as die werklike teks en lengte. Met *langer* word bedoel dat die verhaal meer uitgebreid voorkom vanweë gesuggererde moontlikhede terwyl die verteltyd kort, maar intensief is. Leibowitz (1974:17) verwys na 'n effek van "intensity and expansion". Die suggesties verdig die teks, maar terselfdertyd word die verhaal uitgebrei deur middel van sodanige suggesties (Leibowitz, 1974:17). 'n Voorbeeld van hierdie uitbreiding is haar toekomsblik wat nog 'n stuk van haar lewensreis suggereer.

7.5.11 Spanningslyn en tempo

Die teenwoordige tyd (met die uitsondering van haar toekomsblik) verleen 'n onmiddellikheid en 'n dwingendheid aan die atmosfeer en gebeure in *Die Here III* waardeur die gevoel van afwagting probeer verskerp is. Gepaardgaande hiermee dra die vinnige oorgange en tempo by tot 'n verhoogde spanningslyn. Hierdie versneltegnieke lei tot 'n hefter struktuur en 'n baie korter lengte van 6 090 woorde.

7.5.12 Geslote einde

Die reis as 'n letterlike en simboliese sirkelbeweging versterk die gevoel van geslotenheid en verdigting waarby die struktuur baat. Die implikasie van 'n einde met emosionele pyn dra by tot die narratiewe kuns om spanning en afwagting te skep oor wat die einde gaan wees. Good (1977:211) sê die volgende wat myns insiens van toepassing is op *Die Here III*: "The novella's opening projects a story whose past completeness strengthens the living presentness of its telling." Die huidige storie is eintlik al in haar verlede afgerond sodat haar herinneringe bydra tot die teenswoordige verloop van die verhaal.

Hulle aankoms terug by die rondawel mag dalk die indruk skep van 'n afgeronde geslote einde. Dit is wel die einde van hulle verhouding, maar haar toekomsblik suggereer dat haar reis voortgaan. Sy weet egter wat die toekoms inhou omdat sy haar verlede daarin projekteer. Daar is dus

'n geslotenheid en die sikliese aansluiting van die begin en einde sorg vir binding en eenheid. Dit is moeilik om te bepaal of *Die Here III* 'n geslote slot het of nie. Ek sal eerder praat van 'n slot met 'n geïmpliseerde voortsetting (dus uitbreiding) teenoor die slot van *Veldslag* wat geslote is.

Dis egter belangrik om te beklemtoon dat nie alle moderne romans 'n geslote slot het nie in teenstelling met die klassieke roman waarin die gebeurte 'n onderskeibare begin, middel en einde het.

7.5.13 Hegte struktuur

Die struktuurvastheid van *Die Here III* word deels volgens my verkry deur kompakte beelde wat mimeties funksioneer en lang vertellings uitskakel. 'n Intertekstuele byvoeging soos dié oor Van Gogh kan nadelig wees vir struktuurvastheid. Myns insiens word hierdie stuk geïnkorporeer by die veronderstelde struktuur van *Die Here III* omdat die teks 'n betekenisvolle parallel vorm met die lewe van die sentrale karakter. Haar innerlike belewenisse geskied in wisselwerking met die uiterlike gebeurte, die ruimte en die ruimte-elemente waardeur haar emosies ook verdiep word. Die Paastyd en die reddende opstanding word in die staptog as haar kruistog en haar opstanding gereflekteer. Terwyl die aarde op Goeie Vrydag deur reën gevoed word, word sy verryk deur insig en aanvaarding. Die interafhanklikheid van byvoorbeeld haar innerlike gebeurte en die droë, verlate streek as ruimte sorg vir struktuurbinding.

7.6 DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGSELEMENTE IN *DIE HERE III* (PROMINENSIE-GLYSKAAL)

Die punttoekenning vir die skeppingselemente in die selfgeskrewe roman geskied op dieselfde manier as vir dié in *Veldslag* soos uiteengesit in 5.8.3, 5.8.3.1, 5.8.3.2, 5.8.3.3 en 5.8.4.4. Illustrasie no. 4 op p. 182 toon die prominensie-glyskaal met die punttoekenning vir die skeppingselemente in *Die Here III*. 'n Motivering vir die punttoekenning vir elke skeppingselement verskyn in 6.3.1.1, 6.3.1.2, 6.3.2, 6.3.3 en 6.3.4.

7.7 VERGELYKING TUSSEN DIE PROMINENSIE VAN DIE SKEPPINGS-ELEMENTE IN *VELDSLAG* EN DIÉ IN *DIE HERE III*

Met hierdie vergelyking word gepoog om die klemverskuiwings vas te stel in die prominensie van die skeppingselemente as deel van my novellebenadering.

7.7.1 Gebeure

In die klassieke en vroeë novelles het een sentrale gebeurtenis die klem gedra omdat die novelle 'n argetipiese drang het om iets te vertel (Drennan, 1992:351). Sodanige vertelling berus op gebeure. Die Italiaanse woord *novella* dui op iets nuuts wat gebeur het en wat nuuswaardig is. Gillespie (1967:120,121) noem dat die verhaal gesentreer was rondom 'n gebeurtenis. Hierdie uitlating oor gebeure geld ook vir *Veldslag* as vroeg-moderne novelle en *Die Here III* as 'n nuwemillenniumnovelle.

As 'n realistiese verhaal (Van Gorp *et al.*, 1991:275) het die vertelling oor 'n werklike gebeurtenis gegaan; dus 'n konkrete uiterlike gebeurtenis. As 'n vroeg-moderne novelle handel *Veldslag* oor 'n uiterlike gebeurtenis, 'n ontvlugting, en *Die Here III* as 'n nuwemillenniumnovelle oor 'n staptog. Beide novelles toon ook 'n ander dimensie van gebeure en die onderskeidelike vertellers fokus op innerlike gebeure sodat die leser kennis neem van die sentrale karakter se gemoedstoestand. Hierdie innerlike dimensie van gebeure illustreer Scholtz (1992:437) se siening dat die psigoanalise grootliks bygedra het tot die beklemtoning van die hoofkarakter se psigiese prosesse waardeur gebeure en handeling verinnerlik is. Wisselwerking tussen innerlike en uiterlike gebeure vind in al twee novelles plaas deur natuurbeskrywings, ruimte-elemente en ruimtebeleving.

7.7.2 Karakter

Gewoonlik was net een of baie min karakters teenwoordig in die ouer novelles wat volgens Booth (1983:9) tweedimensioneel en oppervlakkig was. Die sentrale karakter in *Die Here III* is meer driedimensioneel in dié sin dat sy tot insigte kom. Die een minder ronde medekarakter sonder enige karakterontwikkeling staan volkome in haar diens. Die ruimte en uiterlike gebeure is ook funksioneel tot haar innerlike belewenisse.

Esther is ongenueanseerd in haar eensydige optrede. Sy toon 'n gebrek aan karakterontwikkeling hoewel sy ook die sentrale karakter soos die sy is. Beide sentrale karakters is buitestandere wat volgens my funksioneel in al twee novelles is gegewe die onderskeidelike milieu en verhaalinhoud.

Die baie (12) medekarakters in *Veldslag* is vreemd in vergelyking met die min karakters in die ouer novelles. As plat karakters wat nie ontwikkel nie, is almal egter funksioneel omdat hulle vir Esther ondersteun en so die sentrale gebeure aanhelp.

In vergelyking met die klassieke novelle waarin gebeure die hoofklem dra, geniet die sentrale karakter in beide novelles 'n hoë mate van prominensie. Teenoor die verskillende vlakke van funksionaliteit van tyd en ruimte is die meeste klemverskuiwings merkbaar in gebeure en karakter as skeppingselemente. Allaire (2003:12) sê dat die plot en karakters meer gekompliseerd in die moderne novelle is.

7.7.3 Tyd

Die prominensie van tyd berus op die vlakke waarop tyd funksioneer. Die oorlogstydperk in *Veldslag* in funksioneel betreffende die tipe sentrale karakter, haar besluit en die sentrale gebeurtenis. Esther en die sy ervaar meerdimensionele tydsbelevensisse deur middel van terugflitse. Die feit dat die oorlogstydperk Esther tot temadraer verhef, is betekenisvol.

Die eietydse opset van staptogte en staptoerusting is funksioneel vir die gebeure in die self-geskrewe novelle en so ook die chronologiese tydsverloop waarbinne die staptog begin en voortduur tot aan die einde. Die tydsaanduiding volgens Paastyd het simboliese betekenis wat aansluit by die sentrale gebeurtenis, haar geestelike opstanding.

7.7.4 Ruimte

Soos met tyd as skeppingselement dra die vlakke van funksionaliteit by tot die prominensie van ruimte. In beide novelles is daar simboliese verwysings na Esther en die sy se ruimtebeleving. Die ruimtelike omgewing maak ook die sentrale gebeure in elke novelle moontlik; haar gesugereerde kruistog en opstanding in 'n onherbergsame gebied en 'n ontsnapping op 'n plattelandse dorpie voor die Engelse uit.

7.8 NOVELLEKERN

Met *novellekern* bedoel ek 'n konstante gegewe waarvolgens 'n teks as 'n novelle beskou kan word ongeag klemverskuiwings in die prominensie van die vier skeppingselemente. Sodanige novellekern lê volgens my opgesluit in die novelledefinisie van Day (1971:V): “The major distinction of the novella is that it combines the unity, the impact, and the economy of the short story with the broader scope, larger cast of characters, and more extended time period of the novel.”

Die begrip *unity* (afkomstig van Plato se dramateorie) interpreteer ek aan die hand van Cuddon (1999:955) as 'n teks waarin al die elemente onderling afhanklik is van mekaar tot 'n groter samehang. Die struktuur en inhoud bevat geen elemente wat die aandag kan aftrek van die teks se hoofdoel nie. Die narratiewe doel van die novelle, naamlik saampersing (vergelyk Leibowitz, 1974:12) is bydraend tot hierdie eenheid.

Die een sentrale karakter in *Veldslag* stem ooreen met die klassieke novelle, maar die 12 medekarakters en die kompleksiteit van die sentrale karakter en die plot herinner myns insiens aan 'n roman. Dieselfde geld vir die *sy* as sentrale karakter in *Die Here III* met haar ingewikkelde gewaarwordinge teenoor die tweedimensionele karakters in die klassieke novelles. *Veldslag* toon 'n reeks oorsaaklike uiterlike gebeure wat tot 'n sentrale uiterlike gebeurtenis lei. In die selfgeskrewe novelle word die sentrale innerlike gebeurtenis voorafgegaan deur 'n paar suggestiewe innerlike momente. Juis hierdie deurgaanse dubbelsinnige voorafgaande innerlike gebeure wat nie gelyktydig plaasvind nie onderskei *Die Here III* myns insiens van 'n kortverhaal. Hoewel die vinnige tempo van *Die Here III* ook aan die kortverhaal kan herinner, het laasgenoemde gewoonlik 'n sterker spanningslyn wat toegespits op een lewensveranderende gebeurtenis met 'n vinnige ontknoping. Volgens Shaw (1972:343) konsentreer die kortverhaal op 'n enkele moment. 'n Roman kan ook 'n reeks gebeure dra, maar is meer uitgebreid teenoor die saamgeperste novelle.

Die novelle word ook as die suster van die drama beskou met sy “strakkere en gesloten verhaalstruktuur” (Van Gorp *et al.*, 1991:276). *Veldslag* het inderdaad in 1989 as 'n televisiedrama verskyn wat Schoeman self verwerk het aan die hand van sy gelyknamige novelle.

Die novelle kombineer dus die kenmerke van die kortverhaal met dié van die roman en drama tot

'n selfstandige, identifiseerbare genresoort. Die novellekern lê vir my in hierdie kombinasiefunksie en –vermoë van die novelle.

7.9 NOVELLE-OMSKRYWING

Uit die voorafgaande besprekings som ek die novelle op as 'n prosagenre

1. waarvan die struktuur 'n afgeronde eenheid vorm;
2. wat gekenmerk word deur saampersing, ekonomie en gekonsentreerdheid deur middel van verdigtingstegnieke;
3. waarin kenmerke van die roman, drama en kortverhaal gekombineer word tot 'n unieke, onderskeibare prosagenre;
4. waarin die skeppingselemente in wisselende grade van prominensie kan funksioneer.

7.10 SKEMATIESE VOORSTELLING VAN 'N SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING

Illustrasie no. 5 op p. 200 is 'n grafiese voorstelling van my voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering as gevolgtrekking in hierdie proefskrif. Die punttoekenning op die prominensieglyskale kan as subjektief beskou word. Die ses aspekte (in 5.8.3) wat ek by die skeppingselemente gebruik om die totale punt te verkry, kan ook aangepas en verfyn word. Daar moet egter onthou word dat al die genoemde aspekte van my novellebenadering net rigtingaanduidend vir opleiding in novelleskryf is en nie as vaste reëls geld nie. My voorgestelde novellebenadering dien slegs as basis en verdere skryfgerigte novellestudies is nodig vir die Skryfkunsteorie.

7.11 SLOT

In hierdie proefskrif is ter aanvang gepoog om meer duidelikheid te kry oor die genrebegrip met die oog op die novelle. Die novelle is daarna geïdentifiseer as 'n epiëse prosagenre. 'n Historiese en teoretiese oorsig is vervolgens gegee oor die ontwikkeling van die novelle met die klem op die moderne novelle. Van die novellekenmerke is geïllustreer aan die hand van enkele novelles. Die

**SKEMATIESE VOORSTELLING VAN 'N
SKRYFTEORETIESE NOVELLEBENADERING**

Komponente

Verdigtingstegnieke	Prominensie van skeppingselemente
<ol style="list-style-type: none"> 1. Lengte 2. Gekonsentreerdheid 3. Simboliek 4. Parallelstelling 5. Kontrasvorming 6. Vergelykings 7. Meerdimensionele tydsbelewenis 8. Intensiteit 9. Siklisiteit 10. Suggestie 11. Spanningslyn en tempo 12. Geslote einde 13. Hegte struktuur 	<ul style="list-style-type: none"> • Gebeure: innerlik, uiterlik, reeks gebeure • Karakter: sentrale en medekarakters • Tyd: prominensie op verskillende vlakke • Ruimte: prominensie op verskillende vlakke

Omskrywing van 'n eietydse novelle

Die novelle is 'n prosagenre

1. waarvan die struktuur 'n afgeronde eenheid vorm; 2. wat gekenmerk word deur saampersing, ekonomie en gekonsentreerdheid deur middel van verdigtingstegnieke; 3. waarin kenmerke van die roman en kortverhaal gekombineer word tot 'n unieke, onderskeibare prosagenre; 4. waarin die skeppingselemente klemverskuiwings kan toon en in wisselende grade van prominensie funksioneer.

Illustrasie no. 5

doel hiermee is gemik op die Skryfkunsstudent en skrywer wat kennis behoort te dra van die literêre tradisie van die genre wat hy beoefen.

Die aanwending van die skeppingselemente is in *Veldslag* (1965) en in die selfgeskrewe *Die Here III* (2007) ondersoek om te bepaal of die novelle op grond hiervan van ander prosasoorte onderskei kan word. Daar is vasgestel dat die verdigtingstegnieke wat binne die skeppingselemente toegepas word en die effek daarvan wel novelle-onderskeidend kan wees. Die prominensie van die skeppingselemente is vasgestel deur middel van 'n punttoekenning op 'n gyskaal wat vir elke novelle ontwikkel is. Klemverskuiwings met betrekking tot die prominensie van die skeppingselemente is hierdeur vasgestel.

Die prominensie van die skeppingselemente asook die verdigtingstegnieke is nagegaan met die oog op 'n voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering vir die Skryfkunsteorie. Hieruit is 'n novelle-omskrywing afgelei wat ook van toepassing is op die postmoderne en nuwemillenniumnovelle.

Deur bogenoemde is my doelstellings hopelik bereik soos wat dit uiteengesit is in 1.4. Een doelstelling is om die gebrek aan novelleteorieë vir die Skryfkunsteorie aan te vul met hierdie novellestudie. My voorgestelde novellebenadering vul hopelik hierdie leemte omdat dit skryfteoreties is en gemik is op die gebruik daarvan in die skryfpraktyk. Die novellebenadering is net rigtinggewend vir die Skryfkunsstudent en novelleskrywer en nie bedoel as 'n onbuigsame novellemodel met reëls wat altyd toegepas moet word nie. Daarom word die woord *benadering* gebruik.

Verder beantwoord die novellebenadering ook die vraag of die novelle wel onderskei en as 'n eiesoortige genre onderrig kan word. My novellebenadering is dus 'n bevestiging van die hipotese in hierdie studie: naamlik dat die novelle 'n unieke genre is wat van ander prosasoorte onderskei kan word ongeag al die verwarring oor die novelle. Die tweede veronderstelling word ook bevestig: naamlik dat die novelle wel skryfkundig onderrigbaar is as selfstandige genre.

My voorgestelde skryfteoretiese novellebenadering is ten slotte saamgevat in 'n grafiese voorstelling van die gevolgtrekking waartoe hierdie studie my gelei het.

Mag daar nog skryfteoretiese novellestudies volg om die leemte in die Skryfkunsteorie te vul.

BRONNELYS

- ABRAMS, M.H. 1988. A glossary of literary terms. 5th ed. New York: Holt, Rinehart & Winston. 260 p.
- ABRAMS, M.H. 1999. A glossary of literary terms. 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers. 366 p.
- ALLAIRE, G., *ed.* 2003. Introduction. (*In* Allaire, G., *ed.* The Italian novella: a book of essays. New York: Routledge. P. 1-13.) (Routledge medieval casebooks.)
- ANDERSON, R.A. & Eckard, R. 1977. Lexicon of literary terms. New York: Monarch Press. 143 p.
- ANON., 1991. Prisma van de filosofie: filosofen en filosofiese begrippe verklaard. 2de dr. Utrecht: Het Spectrum BV. 255 p.
- ANON., 1999. Dictionary of literature. Scotland: Geddes & Grosset. 240 p.
- AUCAMP, H. 1972. Staalkaart: inleiding tot 'n denkbeeldige bloemlesing uit die verhale van en rondom die jare Sestig. *Standpunte* 103, 26(1):1-26, Oktober.
- AUCAMP, H. 1986. Die blote storie: 'n werkboek vir kortverhaalskrywers. Kaapstad: Tafelberg. 192 p.
- AUCAMP, H. 1988. Wat blý, is die boek. *Tydskrif vir letterkunde*, XXVI(2):26-38, Mei.
- AUCAMP, H. 1992. Windperd: opstelle oor kreatiewe skryfwerk. Pretoria: HAUM-Literêr. 108 p.
- AUCAMP, H. 1994. Die blote storie 2: 'n werkboek vir kortverhaalskrywers. Kaapstad: Tafelberg. 265 p.
- BAL, M. 1980. De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie. Muiderberg: Coutinho. 158 p.
- BAL, M. 1981. Inleiding: teksttipes en taalhouidings. (*In* Bal, M., *red.* Literaire genres en hun gebruik. Muiderberg: Coutinho. P. 7-31.)
- BALDICK, C. 2004. The concise Oxford dictionary of literary terms. 2nd. ed. New York: Oxford University Press. 280 p.
- BEEKMAN, K., *red.* Van Donkelaar, H., Elsing, I., Lapinski, S., Nieber, C., Pijlman, F., Reints, M. & Slofstra, C. 1976. Genreleer. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. Instituut voor Neerlandistiek. 49 p.

- BENNETT, E.K. 1974 [1934]. A history of the German Novelle. Revised and continued by H.M. Waidson. 2nd. ed. London: Cambridge University Press. 317 p.
- BERBEROVA, N. 1935. L'accompagnatrice. Uit die Frans vertaal deur A.P. Brink. Afrikaanse titel: Die begeleidster, 1993. Pretoria: Queillerie. 121 p.
- BISSCHOFF, A. 1992. Exemplum. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 117-118.)
- BISSCHOFF, A. 1992. Karakter/Karakterisering. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 199-202.)
- BLOK, W. 1970. Verhaal en lezer: Een onderzoek naar enige structuuraspecten van *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* van Louis Couperus. 3de dr. Groningen: Wolters-Noordhoff. 335 p.
- BOJE, J. 1989. 'n Keur uit die pelgrimsverhale van Geoffrey Chaucer. Vertaal deur John Boje. Pretoria: Hans Kirsten Uitgewery. 138 p.
- BOOTH, W.C. 1983. The rhetoric of fiction. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press. 552 p.
- BOTHA, E. 1966. Ander prosavorme. (In Grové, A.P. & Botha, E. Handleiding by die studie van die letterkunde. Kaapstad: Nasou. 107-115.)
- BOTHA, E. 1980. Prosa. (In Cloete, T.T., red. Die Afrikaanse literatuur sedert sestig. Goodwood: Nasou Beperk. P. 319-559.)
- BREMER, J.M. 1981. Aristoteles' Poetica. (In Bal, M., red. Literaire genres en hun gebruik. Muiderberg: Coutinho. P. 32-60.)
- BRINK, A.P. 1987. Vertelkunde: 'n inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria: Academica. 174 p.
- BRINK, A.P. 2006. Die blou deur: 'n storie. Roggebaai: Umuzi. 56 p.
- BRUNT, D. 2003. Dagboek van 'n eensame. Kaapstad: Tafelberg. 104 p.
- BURGER, W. 2005. Hobbs toon sterk potensiaal as woordsmid. *Boeke-Beeld:13*, Augustus 1.
- CAPORELLO-SZYKMAN, C. 1990. The Boccaccian novella: the creation and waning of a genre. New York: Peter Lang Publishing. 157 p. (Studies in Italian culture, vol. 2.)
- CARD, O.S. 1988. Characters and viewpoint. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books. 182 p.
- CHATMAN, S. 1978. Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, New York: Cornell University Press. 277 p.
- CILLIERS, L. 1988. Genresisteme in die Klassieke letterkunde en die naverking daarvan in die Westerse letterkunde. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 28(1):95-111.

- CLEMENTS, R.J. & GIBALDI, J. 1977. *Anatomy of the novella: the European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. New York: University Press. 254 p.
- COETZEE, J.M. 1988. *Waiting for the barbarians*. London: Penguin Books. 156 p.
- CONRAD, J. 1990. *Heart of darkness*. New York: Dover Publications. 72 p.
- CONSOLI, J.P. 1997. *The Novellino or One hundred ancient tales: an edition and translation based on the 1525 Gualteruzzi editio princeps*. Edited and translated from Italian by Joseph P. Consoli. New York: Garland Publishing Inc. 188 p. (Garland library of medieval literature, v. 105A.)
- CRANE, R.S., KEAST, W.R. & McKEON, R.P. 1965. *Critics and criticism: ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press. 647 p.
- CROCE, B. 1976 [1921]. *The essence of aesthetic*. Translated from the Italian by Douglas Ainslie. London: William Heinemann. 104 p.
- CUDDON, J.A. 1999. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. Revised by C.E. Preston. 4th ed. London: Penguin Books. 991 p.
- DAY, A., *ed.* 1971. *The art of narration: the novella*. New York: McGraw-Hill. 471 p.
- DE BEUS, M. 1979. Karakterisering: een model voor de beschrijving van romanpersonages. (*In* Bal, M., *red.* *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Assen: Van Gorcum. P. 37-46.)
- DE GEEST, D. 1989. Aantekeningen voor een functiegerichte genretheorie: literaire genres als prototypische categorieën. (*In* Vlasselaers, J. & Van Gorp, H. *Vorm of norm: de literaire genres in discussie*. Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap. P. 15-28.) (ALW-CAHIER, nr. 8.)
- DE KOCK, E.L. & CILLIERS, L. 1991. *Aristoteles Poëtika: vertaling en uitleg van betekenis*. Johannesburg: Perskor. 355 p.
- DEVROE, H. 1994. Dossier schrijvenscholen in Vlaanderen: zin of onzin. *Kreatief*, 28(3/4):7-14, Oktober.
- DE WAAL, M. 2003. *Trips: 'n roman*. Kaapstad: Human & Rousseau. 140 p.
- DICKENS, C. 1981. *A Christmas carol*. Johannesburg: Macmillan South Afrika. 82 p.
- DRENNAN, I.G. 1992. *Novelle*. (*In* Cloete, T.T., *red.* *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 351-353.)
- DUBROW, H. 1982. *Genre*. London: Methuen. 133 p. (The critical idiom, 42 Genre.)
- DU PLESSIS, H. 1993. Skryfkuns as graadvak. *Literator*, 14(1):107-116, April.

- DU PLESSIS, H. 2000. Die ATKV-Skryfskool van die PU vir CHO: die eerste tien jaar 1990-2000. Potchefstroom: PU vir CHO. 7 p. Ongepubliseerde verslag.
- DU PLESSIS, M.E. 2000. Die verband tussen die skep en voorstel van karakters in 'n woordkunswerk. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – M.A.) 339 p.
- DU PLOOY, H. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban: Butterworth. 392 p.
- DU PLOOY, H. 1999. C.M. van den Heever (1902-1957). (In Van Coller, H.P., red. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 2. Pretoria: Van Schaik. P. 653-664.)
- DU TOIT, T. 1948. Groen koring. Johannesburg: Voortrekkerpers. 415 p.
- ECHENOZ, J. 1997. Un an. Uit die Frans vertaal deur L. van Eeden. Afrikaanse titel: Een jaar, 2003. Johannesburg: Praag, 86 p.
- ELLIS, J.M. 1974. Narration in the German Novelle: theory and interpretation. London: Cambridge University Press. 219 p.
- ELSE, G.F. 1957. Aristotle's Poetics: the argument. Cambridge, Mass.: Published in cooperation with the State University of Iowa [by] Harvard University Press. 670 p.
- FALK, T.H. 1992. World literature in review: German. *World literature today*, 66(4):713, Autumn.
- FEBRUARY, V. 1998. Klein begin is aanhou wen. (In Van Coller, H.P., red., 1998. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 1. Pretoria: Van Schaik. P. 3-19.)
- FERREIRA, E. 1988. Die jaar toe my ma begin sing het. Pretoria: Van der Walt. 80 p.
- FORD, R. 1992. The womanizer. *Granta*, 40:11-81, Summer.
- FORSTER, E.M. 1967. Flat and round characters. (In Stevick, P., ed. The theory of the novel. New York: The Free Press. P. 223-231.)
- FOWLER, A. 1982. Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes. Oxford: Clarendon Press. 357 p.
- FRYE, N. 1957. Anatomy of criticism: four essays. Princeton N.J.: Princeton University Press. 383 p.
- GALGUT, D. 1988. Small circle of beings. (In Galgut, D. Small circle of beings. Braamfontein: Lowry Publishers. (P. 5-127.)
- GARSIDE, D. 1998. Playing the postmodern game. *Alternations*, 5,1:267-271.
- GENETTE, G. 1981. Theorieen van literaire genres: inleiding in de architectst. Uit het Frans vertaald door Mieke Bal. (In Bal, M., red. Literaire genres en hun gebruik. Muiderberg: Coutinho. P. 61-120.)

- GILLESPIE, G. 1967. Novella, nouvelle, novella, short novel? A review of terms. *Neophilologus*, 51(1):117-127, January.
- GOOD, G. 1977. Notes on the novella. *Novel: a forum on fiction*, Tenth Anniversary Issue: 111, 10(3):197-211, Spring.
- GOOSEN, J. 1975. Om 'n mens na te boots. Nuwe hersiene uitgawe. Pretoria: HAUM-Literêr. 52 p.
- GOOSEN, J. 1986. 'n Kat in die sak. Pretoria: HAUM-Literêr. 69 p.
- GOOSEN, J. 1987. Louoond. Pretoria: HAUM-Literêr. 68 p.
- GRABE, W. & KAPLAN, R.B. 1997. Theory and practice of writing: an applied linguistic perspective. 2nd impression. London: Longman. 487 p.
- GREEN, M.C. 1997. Sinking: a verse novella. Parktown: Penguin Books South Africa. 164 p.
- GRIMM, S. 1935. Südafrikanische Novellen. München: Albert Langen & Georg Müller. 295 p.
- GROVÉ, A.P. 1982. Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans. Goodwood: Nasou Beperk. 136 p.
- HAMBIDGE, J. 1992. Genre. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 148-150.*)
- HAMBIDGE, J. 1996. Swart koring. Kaapstad: Human & Rousseau. 128 p.
- HAMBIDGE, J. 2008. Persoonlike gesprek op 2 Februarie 2008, Bloemfontein.
- HEMINGWAY, E. 1952. The old man and the sea. New York: Scribner's Sons. 127 p.
- HEMPFER, K.H. 1973. Gattungstheorie: Information und Synthese. München: Fink. 312 p.
- HERNADI, P. 1972. Beyond genre: new directions in literary classification. Ithaca: Cornell University Press. 224 p.
- HEUMAKERS, A. 1999. Nawoord. (*In Mulisch, H. Tussen hamer en aambeeld: novelle. 2de dr. Schoorl: Conserve. P. 97-119.*)
- HOBBS, M. 2005. Flarde: 'n novelle. Parklands: Genugtig! Uitgewers. 158 p.
- HOOGENHOUT, C.P. 1879. Catharina, die dogter van die advokaat. Paarl: D.F. du Toit & Co. (*In Nienaber, P.J. 1940. C.P. Hoogenhout se Geskiedenis van Josef en Catharina, die dogter van die advokaat. Johannesburg: Voortrekkerpers. P. 107-171.*) (Uitgawe van die Patriot-Vereniging vir Afrikaanse teksuitgawes, no. 2.)
- JAMES, H. 1948. The art of the novel. New York: Charles Scribner's Sons. 320 p.
- JOHL, J.H. 1992. Karakter/Karakterisering. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 199-202.*)
- JOHN, P. 2003 'Trips' 'n talentvolle debuut. *Boeke-Beeld*:9, Oktober 13.

- JOOSTE, G.A. 1999. Karel Schoeman (1939-). (*In Van Coller, H.P., red., 1999. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 2. Pretoria: Van Schaik. P. 544-564.*)
- JOUBERT, E. 1982. *Die Wahlerbrug*. Kaapstad: Tafelberg. 82 p.
- JOUBERT, E. 2005. *Ons wag op die kaptein*. Kaapstad: Tafelberg. 128 p.
- JOWETT, B. 1970. *The dialogues of Plato: The Republic*. Translated into English with analyses and introductions by B. Jowett. Oxford: At the Clarendon Press. 718 p. (Vol. 4.)
- KAFKA, F. 1915. *Die Verwandlung*. Translated from the German by S. Appelbaum. English title: *The metamorphosis*. (*In Kafka, F. 1996. The metamorphosis and other stories. New York: Dover Publications. P. 11-52.*)
- KANNEMEYER, J.C. 1984. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur Band 1. 2de, hersiene en bygewerkte uitgawe*. Pretoria: Academica. 525 p.
- KANNEMEYER, J.C. 1986. *D.J. Opperman: 'n biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau. 520 p.
- KANNEMEYER, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Pretoria: Academica. 494 p.
- KANNEMEYER, J.C. 1998. *Op weg na 2000: tien jaar Afrikaanse literatuur 1988-1997*. Kaapstad: Tafelberg. 340 p.
- KAPILEVICH, M. 2003. *In die brander breek*. *Insig*, 72-74, September.
- KING, S. 2001. *On writing: a memoir of the craft*. London: Hodder & Stoughton. 367 p.
- KOERNER, B.I. 1997. *The arts: a boom in creative writing*. [Web:][http:// glo...ing](http://glo...ing) [Datum van gebruik: 17 September 2002].
- KOPP, S. 1983. *If you meet the Buddha on the road, kill him*. London: Sheldon Press. 182 p.
- KROG, A. 1995. *Relaas van 'n moord*. Kaapstad: Human & Rousseau. 67 p.
- LEE, D. 1987. *Plato: The Republic*. Translated from the Greek by Desmond Lee. 2nd revised ed. London: Penguin Books. 469 p.
- LEIBOWITZ, J. 1974. *Narrative purpose in the novella*. The Hague: Mouton & Co. 137 p.
- LEROUX-VAN DER BOON, M., SERFONTEIN, M., DE KOCK, H., SMALBERGER, M., VAN ZYL, M., JOOSTE, J. & HARTZENBERG, P. 1991. *Bittersoet sewe: liefdesnovelles*. Kaapstad: Tafelberg. 155 p.
- LETTERKUNDIGE SAKWOORDEBOEK
- kyk
- GROVÉ, A.P.
- LoCICERO, D. 1970. *Novellentheorie: the practicality of the theoretical*. The Hague: Mouton. 120 p.

- MAATJE, F.C. 1974. *Literatuurwetenskap: grondslagen van een teorie van het literaire werk*. 3de herziene en uitgebreide dr. Utrecht: Oosthoek. 302 p.
- MANN, T. 1912. *Der Tod in Venedig*. Translated from the German by H.T. Lowe-Porter. English title: *Death in Venice*. (In Mann, T. 1988. *Death in Venice*, Tristan, Tonio Krüger. Penguin Books in association with Martin Secker & Warburg. P. 7-83.)
- MARAIS, J.L. 1987. *Opleiding in skeppende skryfwerk in Suid-Afrika: 'n sisteembeskywing*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing. 78 p. (SENSAL-publikasie no. 22).
- MARAIS, J.L. 1994. *Opleiding in skeppende skryfwerk vir volwassenes in Afrikaans*. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (M.A.-verhandeling) 105 p.
- MARLER, R.F. 1974. From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850's. *American literature*, 46(2):153-169, May.
- MAXWELL-MAHON, W.D. 1984. *Van Schaik's guide to creative writing*. Pretoria: Van Schaik. 73 p.
- MULISCH, H. 1977. *De grens*. (In Mulisch, H. 1977. *Oude lucht: drie verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij. P. 9-42.)
- MULISCH, H. 1999. *Tussen hamer en aambeeld: novelle*. 2de dr. Schoorl: Conserve. 125 p.
- NIENABER-LUITINGH, M. & NIENABER, C.J.M. 1971. *Woordkuns: inleiding tot die literatuurstudie*. 3de druk van 3de uitgawe. Pretoria: J.L. van Schaik. 203 p.
- NIEUWENHUIZEN, J.C. 1981. *Die novelles van S.A. Moroke: 'n literêre waardering*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – M.A.) 178 p.
- NOVAKOVICH, J. 1995. *Fiction writer's workshop*. Ohio: Story Press. 250 p.
- PABST, W. 1967. *Novellentheorie und Novellendichtung: zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. 283 p.
- PAINE, J.H.E. 1979. *Theory and criticism of the novella*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. 260 p. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 87.)
- PALMER, S. 2005. Originality is the key. *Writing magazine*, 11(3):26-27, March.
- PALTRIDGE, B. 1997. *Genre, frames and writing in research settings*. Amsterdam: Benjamins. 192 p. (Pragmatics & beyond, new ser. 45.)
- PAPAS, N. 2001. *Plato and the Republic*. London: Routledge. 230 p. (Routledge philosophy guidebooks.)
- PENNING, L. 19..? *Vredeburg: een novelle uit den Kaapschen boerenopstand van 1899-1902*. Den Haag: Daamen. 216 p.

- PHILLIPS, F. 1989. *Die wilde kind*. Pretoria: HAUM-Literêr. 139 p.
- PIETERSE, H. 2008. *Persoonlike gesprek op 31 Januarie 2008*, Bloemfontein.
- POLHEIM, K.K. 1965. *Novellentheorie und Novellenforschung*. Stuttgart: Metzler. 122 p.
- PRINCE, G. 1982. *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin: Mouton Publishers. 184 p. (Janua Linguarum, series maior, 108.)
- REED, K. 1991. *Mastering fiction writing*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books. 141 p.
- ROBINSON, F.N. 1985. *The complete works of Geoffrey Chaucer*. 6nd. ed. London: Oxford University Press. 1002 p.
- RODAX, Y. 1968. *The real and the ideal in the novella of Italy, France and England: four centuries of change in the Boccaccian tale*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 138 p. (Studies in Comparative Literature, no. 44.)
- ROOS, H.M. 1984. *Prosateorie*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. 194 p. (Studiegids, Lit000-M/Literatuurteorie.)
- ROSS, W.D., ed. 1927. *Aristotle selections*. London: Humphrey Milford Oxford University Press. 348 p.
- ROSS, W.D. 1960. *Aristotle*. 2nd ed. London: Methuen. 300 p.
- RYDER, F.G. 1971. *Die Novelle*. San Francisco: Rinehart Press. 508 p.
- SACKS, S. 1966. *Fiction and the shape of belief*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press. 278 p.
- SCHOEMAN, K. 1965. *Veldslag: twee nouvelles*. Kaapstad: Human & Rousseau. 144 p.
- SCHOEMAN, K. 1989. *Veldslag: 'n draaiboek*. Kaapstad: Human & Rousseau. 143 p.
- SCHOLES, R. 1969. *Towards a poetics of fiction: 4. An approach through genre*. *Novel*, 11(1969),101-111.
- SCHOLTZ, M.G. 1992. *Roman*. (In Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 437-446.)
- SCOTT, A.F. 1965. *Current literary terms*. London: MacMillan. 324 p.
- SHAW, H. 1972. *Dictionary of literary terms*. New York: McGraw-Hill. 402 p.
- SHIPLEY, J.T. 1943. *Dictionary of world literature*. New York: Philosophical Library. 633 p.
- SMUTS, J.P. 1998. *Die roman: 'n inleidende studie*. Kaapstad: Human & Rousseau. 119 p.
- SNYMAN, H. 1998. *Joan Hambidge (1956-)*. (In Van Coller, H.P., red., 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 1*. Pretoria: Van Schaik. P. 503-513.)
- SPRINGER, M.D. 1975. *Forms of the modern novella*. Chicago: University of Chicago Press.

198 p.

STAIGER, E. 1972. Grundbegriffe der Poetik. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 180 p.

STEINBECK, J. 1977. Of mice and men. London: Heinemann Educational Books. 113 p.

STONE, I. 1950. Lust for life: a life of Vincent Van Gogh. London: The Bodley Head. 419 p.

STRYDOM, L. 1996. Op soek na 'n toereikende genreteorie. *Journal of literary studies*, 12(3):241-247, September.

SWANEPOEL, E. 1998. Jeanne Goosen (1940-). (In Van Coller, H.P., red. 1998. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 1. Pretoria: Van Schaik. P. 456-463.)

TODOROV, T. 1990. Genres in discourse. Translated from the French by C. Porter. New York: Cambridge University Press. 136 p.

VAN DEN HEEVER, C.M. 1958? Daiel se afskeid. (In Versamelde werke van C.M. van den Heever, deel 11. Kringloop van die winde: drie nouvelles. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel. P 7-85.)

VAN DEN HEEVER, C.M. 1972. Somer. Pretoria: Van Schaik. 148 p.

VAN DER BEN, N. & BREMER, J.M. 1988. Aristoteles Poetica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & Van Genneep. 215 p.

VAN DER HOEK, M. 1902. Plato. Overzicht van zijn filosofie: De Staat. Amsterdam: Cohen Zonen. 458 p.

VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik. 303 p.

VAN GORP, H., GHESQUIERE, R., DELABASTITA, D. & FLAMEND, J. 1991. Lexicon van literaire termen. 4de herziene dr. Groningen: Wolters-Noordhoff. 452 p.

VAN LUXEMBURG, J., BAL, M. & WESTSTEIJN, W.G. 1983. Inleiding in de literatuurwetenskap. 3de herziene dr. Muiderberg: Coutinho. 313 p.

VAN NIEKERK, D. 1969. Die son struikel. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel. 102 p.

VAN NOUHUYS, W.G. s.a. Boccaccio's Decamerone: bloemlezing en inleiding door W.G. van Nouhuys. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. 181 p.

VAN ROOYEN, N. 2007. Chinchilla. Kaapstad: Human & Rousseau. 217 p.

VAN VUUREN, H. 1978. Veldslag: Karel Schoeman. Behandel deur Helize van Vuuren. Pre-

- toria: Academica. (Blokboek nr. 28. Blokboeke oor die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde onder redaksie van D.J. Opperman.) 24 p.
- VAN VUUREN, H. 2003. Knap debuut bied groeipunte vir Afrikaans. *Rapport, Perspektief*:24, November 23.
- VAN ZYL, I. 1987. Boekbesprekings: 'n Kat in die sak. *Tydskrif vir letterkunde*, XXV(2):108-111, Mei.
- VENTER, L.S. 1992. Ruimte (Epiek.) (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 453-455.)
- VENTER, L.S. 1992. Verteller (Epiek.) (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 564-565.)
- VERDENIUS, W.J. 1949. Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us. Leiden: Brill. 50 p. (A series of monographs on ancient philosophy, vol. 111.)
- VILJOEN, L. 2005. 'Klein' boek maak groot impak. *Rapport, Perspektief*:4, Junie 12.
- VON GOETHE, J.W. 1948. Novelle. Uit het Deutch vertaal door N. van Suchtelen. Amsterdam: Wereldbibliotheek-Vereniging. 37 p.
- VON LINDKEN, H.U. 1976. Textbücher Deutsch: Novellentheorie. Basel: Herder Freiburg. 112 p.
- WARREN, R.P. 1958. Selected essays. New York: Vintage Books. 305 p.
- WASSERMAN, H. 2003. Avontuur storie nie spannend of literêr. *Rapport, Perspektief*:4, Oktober 19.
- WEIDENHEIM, J. 1991. Pannonische Novelle. Salzburg: Otto Muller. 119 p.
- WELLEK, R. & WARREN, A. 1978. Theory of literature. London: Penguin Books. 375 p.
- WILSON, C. 1978. The outsider. London: Pan Books. 317 p.
- WINNER, A. 1996. Disorders of reading short novels and perplexities. *Kenyon Review*, 18(1):117-129, Winter.