Hennie Aucamp:
’n gerontologiese oeuvrestudie

S van Zyl

orcid.org/0000-0002-3276-9354

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

Promotor: Prof PL van Schalkwyk

Gradeplegtigheid: Oktober 2019

Studentenommer: 20459408

VOORWOORD

Ek bedank graag die volgende instansies vir hul ruim finansiële bydraes tot hierdie studie: NWU Nagraadse Beursskema, NWU Institusionele Kantoor, NWU Skool vir Tale se Navorsingseenheid: Tale en Literatuur in die Suid-Afrikaanse Konteks, prof. Phil van Schalkwyk vanuit sy persoonlike NRF-fonds, en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Menings gelug en gevolgtrekkings gemaak in hierdie proefskrif is dié van die outeur en word nie noodwendig aan die onderskeie instansies en persone toegeskryf nie.

'n Aanvanklike beoogde bydrae van hierdie studie was om Hennie Aucamp se literêre werke te digitaliseer, wat wel gedoen is met behulp van NB-uitgewers en die NWU se Sentrum vir Tekstegnologie (CTexT). Hiermee my dank aan Johann de Lange, Catrina Wessels en Roald van Eiselen in hierdie verband. Voorts bedank ek ook die biblioteekpersoneel verantwoordelik vir die Hennie Aucamp-versameling by die Universiteit van Stellenbosch, by name Marina Brink, Marieta Buys en Lynne Fourie, vir hul hulp met hierdie studie.

My innige dank en waardering aan my jarelange vriendin, Sophia Kapp, vir die keurige teksredaksie van hierdie proefskrif. Haar onvoorwaardelike liefde en ondersteuning loop soos 'n goue draad regdeur die studie.

Hierdie proefskrif sou nie kon bestaan sonder die professionele akademiese leiding en ondersteuning van my promotorvriend, prof. Phil van Schalkwyk, nie. Wie sou ooit in 2007 kon raai dat ons eendag hier sou staan? Dankie dat jy in my bly glo het – veral toe ek aan myself getwyfel het. Ons bywoning van die Aardklop-produksie *Mits dese wil ek vir jou sê* in 2014 was die enkel belangrikste impetus vir hierdie studie en bly een van die betekenisvolste ervarings van my lewe.

Sonder die onvoorwaardelike liefde en ondersteuning (finansieel en andersins) van my ouers sou hierdie studie nie moontlik wees nie. Pa Faan en Ma Loret, dankie vir die liefde vir die wonderwêreld van letterkunde wat julle van kindsbeen af by my gekweek het. Hierdie proefskrif is 'n direkte uitvloeisel van al die ure se voorlees en die *Storieman*-reeks waarmee julle my as kind bederf het. Dankie ook aan my sibbe, Anneri, Karina en Willie, en my geduldige hartsvriende vir jul begrip vir en aanvaarding van hierdie komplekse mens.

Vir die man aan my sy, Charl du Plessis: Die ruimte hier is bloot té min om my dank en waardering uit te spreek vir alles wat jy vir my gedoen het tydens die finale fase van hierdie studie. Die saam vroeg opstaan soggens, eindelose koppies koffie, etes, raad, geduldige ore, objektiewe insigte en ferm aanmoediging het my oor die wenstreep help dra. Dankie ook aan Brioche, ons lieflingkatjie, vir die spinnende geselskap tydens eindelose nagwake langs (en op!) my skootrekenaar.

Ten slotte dra ek hierdie studie op aan elke queer senior met wie my paaie al gekruis het en in die toekoms gaan kruis: Ek kan wees omdat julle was.

Stefan van Zyl

Pretoria
31 Mei 2019

Ek beskou titels en grade as dinge van hoogs verbygaande aard.
Dis die mens wat van belang is, en nie sy fraiings nie.

~ Hennie Aucamp ~
Pluk die dag (1994)

OPSOMMING

Hennie Aucamp: ’n gerontologiese oeuvrestudie

Die ekstensiewe en diverse oeuvre van Hennie Aucamp word afgesluit met sy dood op 20 Maart 2014 en is derhalwe gereed om benader te word vanuit nuwe perspektiewe soos die gerontologie wat die bestudering van veroudering is. Die oorspronklike bydrae van hierdie proefskrif setel in die daarstel van ’n gerontologiese benadering tot die literêre werke van Hennie Aucamp met verwysing na die literêre gerontologie, narratiewe gerontologie, queergerontologie en intergenerasionele verhoudings. Gemeet aan die omvang van sy oeuvre is daar relatief min navorsing oor Aucamp gedoen en geeneen van die bestaande studies benader sy literêre werke uitsluitlik vanuit ’n gerontologiese perspektief óf ondersoek sy volledige oeuvre nie.

Die onderskeie literêre tekste van Aucamp, en die konvensies van die genres waarin daardie tekste geskryf is, het die ontleding en interpretasie gelei. Benewens die literêre tekste as estetiese objekte wat op komplekse maniere weerspieëlings van die werklikheid is, is relevante egodokumente van Aucamp ook betrek ten einde ’n meer geskakeerde insig te bied in sy literêre oeuvre en meer spesifiek in die manier waarop die gerontologie en aanverwante temas deur hom hanteer word. Vanuit beide die literêre tekste en egodokumente het heelwat perspektiewe op die veroudering van queer seniors na vore gekom en hierdie queergerontologiese beskouing is ’n belangrike bydrae omdat die stem van veral die senior queer selde in/deur die Afrikaanse letterkunde weerklink.

Literêr-gerontologiese temas en verhoudings wat in Aucamp se literêre tekste uitgebeeld word sluit in biologiese aftakeling weens veroudering; die spieël as tegniek om ’n konfrontasie met die effekte van veroudering te bewerkstellig; die verskil tussen mentale en chronologiese ouderdom; die toedig van spesifieke eienskappe aan spesifieke ouderdomme; die rol van herinnering by die senior; die sosiale isolering van seniors; (queer) manlike ervaring van veroudering; die ouerwordende kunstenaar se belewing van veroudering; intergenerasionele verhoudings wat romanties, familiaal, platonies, heteroseksueel, homoseksueel of verskillende kombinasies hiervan kan wees; vriendskappe en verhoudings tussen seniors; die gebruik van kuns, en die idealisering van skoonheid en jeug, om veroudering en verganklikheid te probeer besweer; seniors se jaloesie op die jeug van jonger mense; praktiese sake wat verband hou met

veroudering; die tehuis vir seniors as literêre ruimte waarin veroudering uitspeel; en die essay as brug tussen die literêre en narratiewe gerontologie.

Egodokumente van Aucamp wat die literêre ontledings en interpretasies aangevul het sluit in dagboeke, onderhoude, briefwisselings, essays, literêre kritiek wat deur hom geskryf is en bloemlesings van akademiese tekste deur homself en ander literati. Hierdie dokumente bevestig dat daar deurgaans by Aucamp ’n diepe bewustheid van veroudering, ouderdom en die algemene menslike toestand bestaan het. Hy hanteer die subjektiwiteit van veroudering op verskillende maniere en met die lees van sy egodokumente verkry die leser insig in sy eie verouderingsproses en die manier waarop Aucamp (as skrywer en persoon) dit hanteer het.

Wat die uitbeelding van die queerbelewenis van veroudering en ouderdom betref, is dit duidelik dat Aucamp op baie spesifieke maniere te werk gegaan het om met deernis en begrip die gemarginaliseerde subjektiwiteit van hierdie belewing in die kollektiewe bewussyn van die Afrikaanse letterkunde te vestig. Dit is veral die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen senior en jonger mans wat in Aucamp se oeuvre van naderby verken word om die kompleksiteite van queerveroudering uit te wys. Queergerontologie is ’n resente ontwikkeling binne die gerontologie wat daarop fokus om bestaande idees rondom die veroudering van queer mense te bestudeer, dit te ondermyn en alternatiewe voor te stel. Die interseksie tussen veroudering en seksualiteit word verpersoonlik deur die ouerwordende queer, en die belewing van queerveroudering word treffend deur Aucamp in sy literêre tekste verken en ge(de)konstrueer.

Die literêre gerontologie, narratiewe gerontologie en queergerontologie is betreklik onderontginde teoretiese benaderings wat in hierdie proefskrif op ’n eksperimentele manier met literêre ontledings en interpretasies vervleg word ten einde nuwe insigte te verkry in die manier waarop gerontologiese temas deur Aucamp benader word. Intergenerasionele verhoudings en die konsep van *laatwerk*/*laatstyl* verskaf verdere perspektiewe op die manier waarop veroudering en letterkunde met mekaar verband hou. Die idees van teoretici soos Anne Wyatt-Brown, Hannah Zeilig, Mike Hepworth, Jan Baars, Paul Ricoeur, Jesus Ramirez-Valles en Michel Foucault is gebruik om ’n teoretiese raamwerk daar te stel.

Sleutelwoorde: gerontologie, Hennie Aucamp, intergenerasionele teorie, laatstyl, literêre gerontologie, narratiewe gerontologie, oeuvrestudie, queergerontologie

ABSTRACT

Hennie Aucamp: a gerontological oeuvre study

Hennie Aucamp's death on 20 March 2014 concluded his extensive and diverse oeuvre which can now be approached from new perspectives such as gerontology which is also known as the study of ageing. The original contribution of this thesis resides in proposing a gerontological approach to the literary works of Hennie Aucamp with reference to literary gerontology, narrative gerontology, queer gerontology and intergenerational relations. Compared to the scope of his oeuvre there is a relative dearth of research on Aucamp and none of the existing studies approach his literary oeuvre from a gerontological perspective exclusively or investigate his complete oeuvre.

The respective literary texts of Aucamp, and conventions of the genres in which the texts have been written, guided the analysis and interpretation. In addition to the literary texts as aesthetic objects, which in complex ways are reflections of reality, relevant ego-documents by Aucamp were also included to give a more variegated insight into his literary oeuvre and more specifically the ways in which he explores gerontology and related themes. From both the literary texts and ego-documents, many perspectives on the ageing of queer seniors emerged. This queer gerontological view constitutes an important contribution as the voice of especially the senior queer is seldom heard in/through Afrikaans literature.

Literary-gerontological themes and relationships depicted in Aucamp's literary texts include biological decline due to ageing; the mirror as technique to bring about confrontation with the effects of ageing; the difference between mental and chronological age; ascribing specific characteristics to specific ages; the role of memory in the senior; social isolation of seniors; (queer) masculine experience of ageing; the older artist's experience of ageing; intergenerational relationships which can be romantic, familial, platonic, heterosexual, homosexual or various combinations thereof; friendships and relationships between seniors; the use of art, and the idealisation of beauty and youth in an attempt to avert ageing and fugacity; seniors' envy of the youth of younger people; practical matters pertaining to ageing; the retirement home as literary space in which ageing plays out; and the essay as bridge between literary and narrative gerontology.

Ego-documents of Aucamp supplemented the literary analyses and interpretations and include diaries, interviews, letters, essays, literary critique written by him and anthologies of academic texts by Aucamp and other literati. Such documents confirm that Aucamp was deeply conscious of ageing, age and the general human condition throughout his life. He approaches the subjectivity of ageing in different ways and when reading his ego documents, the reader gains insight in his own ageing process and the manner in which Aucamp (as author and person) grappled with it.

With regard to the queer experience of ageing and age, it is clear that Aucamp worked in specific ways to establish, with compassion and understanding, the marginalised subjectivity of this experience in the collective consciousness of Afrikaans literature. Especially the homosexual intergenerational relationship between senior and young men is explored by Aucamp to show the complexity of queer ageing. Queer gerontology is a recent development within the field of gerontology which studies, destabilises and gives alternatives for current ideas regarding the ageing of queer people. The intersection between ageing and sexuality is epitomised by the senior queer, and Aucamp strikingly explores and (de)constructs the experience of queer ageing in his literary texts.

Literary gerontology, narrative gerontology and queer gerontology are relatively underutilised theoretical approaches which in this thesis are incorporated in an experimental manner with literary analyses and interpretations to gain new insights into the way in which Aucamp approaches gerontological themes. Intergenerational relationships and the concept of late works/late style provide further perspectives on the ways in which ageing and literature relate to one another. The ideas of theoreticians like Anne Wyatt-Brown, Hannah Zeilig, Mike Hepworth, Jan Baars, Paul Ricoeur, Jesus Ramirez-Valles en Michel Foucault were used to establish the theoretical framework for this study.

Keywords: gerontology, Hennie Aucamp, intergenerational theory, late style, literary gerontology, narrative gerontology, oeuvre study, queer gerontology

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING.....1

1.1 Kontekstualisering.....1

1.2 Sentrale teoretiese argument.....24

1.3 Metodologie.....24

1.4 Afbakening van die studie.....27

1.5 Vooruitskouing.....28

HOOFSTUK 2: GERONTOLOGIE EN DIE LETTERKUNDE.....30

2.1 Inleiding.....30

2.2 Gerontologie.....32

2.2.1 Interdissiplinêre verouderingsteorieë.....34

2.2.2 Die problematiek van gerontologiese terminologie.....42

2.2.3 Jan Baars: tyd en veroudering.....43

2.2.4 Hannah Zeilig en die kritiese gerontologie.....46

2.3 Literêre gerontologie.....48

2.3.1 Die seminale werk van Anne Wyatt-Brown.....48

2.3.2 Mike Hepworth: die uitbeelding van veroudering in literêre werke.....52

2.3.3 Toepassings van literêre gerontologie.....54

2.4 Narratiewe gerontologie.....64

2.4.1 Narratiewe plot as lewensverloop.....65

2.4.2 Egodokumente.....71

2.4.3 Laatstyl.....72

2.5 Queergerontologie.....76

2.6 Intergenerasionele studies.....79

2.7 Die literêre oeuvre van Hennie Aucamp.....82

2.8 Samevattende opmerkings.....89

HOOFSTUK 3: HENNIE AUCAMP SE POËSIE 92

3.1 Inleiding 92

3.2 *Die blou uur* (1984) 92

3.3 *Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne* (1999) 96

3.4 *Hittegolf: wulpse sonnette met 'n nawoord* (2002) 100

3.5 *Dryfhout* (2005) 109

3.6 *Vlamsalmander* (2008) 115

3.7 *Ghoera* en *Woerts in die hoekie* (2011) 122

3.8 *Teen die lig* (2012) 125

3.9 *Skulp* (2014) 130

3.10 Samevattende opmerkings 139

HOOFSTUK 4: HENNIE AUCAMP SE DRAMAS EN KABARETTE 142

4.1 Inleiding 142

4.2 *Wolwedans: 'n soort revue* (1973) 148

4.3 *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret* (1977) 157

4.4 *Met permissie gesê: 'n kabaret* (1980) 160

4.5 *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* (1980) 162

4.6 *Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug* (1986) 167

4.7 *By Felix en Madame en ander eenbedrywe* (1987) 177

4.8 *Teen latenstyd: verdere lirieke: 1980-1986* (1987) 187

4.9 *Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe* (1988) 194

4.10 *Punt in die wind: 'n komedie met drie bedrywe en 'n nadraai* (1989) 207

4.11 *'n Brommer in die boord* (1990) 210

4.12 *Dubbeldop: kabarettekste en -opstelle* (1994) 212

4.13 *Van hoogmoed tot traagheid* (1996) 214

4.14 Samevattende opmerkings 225

HOOFSTUK 5: HENNIE AUCAMP SE PROSA 235

5.1 Inleiding 235

5.2 *Een somermiddag* (1963) 237

5.3 *Die hartseerwals* (1965) 243

5.4 *Spitsuur* (1967) 248

5.5 *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970) 250

5.6 *Hongerblom* (1972) 254

5.7 *'n Baksel in die môre* (1973) 258

5.8 *Dooierus* (1976) 261

5.9 *Enkelvlug* (1978) 278

5.10 *Volmink* (1981) 288

5.11 *Wat bly oor van soene?* (1986) 293

5.12 *Dalk gaan niks verlore nie* (1992) 299

5.13 *Gewis is alles net 'n grap* (1994) 301

5.14 *Ook skaduwees laat spore* (2000) 316

5.15 *'n Vreemdeling op deurtog* (2007) 317

5.16 *Die huis van die digter* (2009) 319

5.17 Samevattende opmerkings 321

HOOFSTUK 6: GEVOLGTREKKINGS EN SAMEVATTING 332

6.1 Inleiding 332

6.2 Bevindings 334

6.3 Voorstelle vir toekomstige navorsing 341

6.4 Slotopmerkings 341

BRONNELYS 345

BYLAE: DIE OEUVRE VAN HENNIE AUCAMP 369

HOOFSTUK 1: INLEIDING

Lewensduur behoort nie in tyd en dae bereken te word nie, maar in terme van intensiteit. Daar is mense wat al drie lewens opgeleef het vóór dertig.

~ Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:24)

1.1 Kontekstualisering

Op 20 Maart 2014, drie maande ná sy 80ste verjaarsdag, sterf die Afrikaanse skrywer en literator Hendrik Christoffel Lourens (Hennie) Aucamp. Sy dood markeer die afsluiting van 'n ekstensiewe en diverse oeuvre wat strek van 1963 tot 2014. Hoewel hy meer bekend is vir sy meesterlik gekonstrueerde kortverhale en die seminale rol wat hy as librettis in die ontwikkeling van die Afrikaanse kabaret gespeel het, skryf hy ook essays, sketse, gedigte, kinderverse, toneelstukke, aforismes, gelykenisse, fabels, dagboeke, briewe, reisjoernale, artikels, literêre kritiek (onder meer 'n groot aantal resensies) en is hy die samesteller van 'n aantal bloemlesings. Aucamp se oeuvre bestaan uit 74 werke: agtien kortverhaalbundels, tien poësiebundels, dertien kabaret- en dramateks te, agt ego-dokumente, nege literêr-kritiese werke, vyftien bloemlesings, asook 'n vertaling van Jack Schaeffer se steeds gewilde jeugboek *Old Ramon* (1963). 'n Oeuvre van sodanige omvang laat sonder twyfel ruimte vir 'n akademiese ondersoek vanuit nuwe interdissiplinêre benaderings wat verband hou met die tematiek van Aucamp se werk.

My proefskrif het ten doel om te toon hoe Hennie Aucamp se oeuvre aan die hand van die gerontologie ondersoek kan word. Gerontologie word gedefinieer as die biopsigososiale studie van ouderdom en veroudering. Die term is vir die eerste keer in 1903 deur die Nobelpryswenner Ilya Ilyich Mechnikov gebruik (Martin & Gillen, 2013:51) en word onderskei van geriatrie wat die mediese versorging van seniors [1] is. Tyd, veroudering en verganklikheid is universele temas wat sedert die vroegste tye deel uitmaak van die mensdom se bewussyn. Die meer resente ontwikkeling van die gerontologie is 'n aanduiding dat die bestudering van veroudering steeds relevant is en dat ons verstaan hiervan nog uitgebrei kan word. Hierdie studie bou voort op 'n lang tradisie van nadenke oor veroudering en wil dit aanvul eerder as ongedaan probeer maak.

[1] In hierdie proefskrif word die term *seniors* gebruik wanneer na *oumense*, *ou mense*, *ouer mense*, *ouer volwassenes*, *bejaardes*, *verouderde mense* verwys word.

'n Resente studie deur die globale marknavorsings- en konsultasiefirma, Ipsos, getiteld *The Perennials: the future of ageing* (2019), stel ondersoek in na wat dit vandag beteken om oud te wees, met die klem op die uitdagings en geleenthede van verouderende samelewings. Wêreldwyd dink mense dat bejaardheid op 66-jarige ouderdom begin en die studie bevind dat subjekte se eie ouderdom die grootste bepaler is van wat as "oud" beskou word – hoe ouer mense word, hoe waarskynliker is dit dat hulle "oud" sal definieer as iets wat later in die lewe gebeur (Ipsos, 2019:34). Daar word nie noodwendig in hierdie studie 'n waarde-oordeel gevel wat betref hierdie "nie-identifikasie" met ouderdom nie; dit is egter 'n waarneming van die tendens dat ouderdom en veroudering uiters subjektiewe ervarings is wat veral deur demografiese faktore beïnvloed word:

> It is perhaps no surprise, therefore, that we tend to think of ourselves as younger (and healthier) than we actually are. For instance, the English Longitudinal Survey of Ageing finds most of us feel younger than our actual age. However, there were some demographic factors which affect this. For instance, both those who were wealthier and healthier were more likely to think that old age starts later in life. Plus, it's not just that participants felt younger – many actively wanted to be younger as well. The mean desired age is 42.4 years old – around a quarter of a century (23 years) younger than the actual mean age of the sample. However, this desire to be younger was most typically found in those feeling the effects of ageing, and reporting poorer self-perceived health.

Die navorsingsverslag van 180 bladsye kom tot die volgende slotsom wat dui op die belangrikheid van gerontologiese studies:

> The world is getting older – something which is at once a remarkable scientific achievement, a social challenge and an exciting opportunity. We need to change how we think about later life. Failing to do so runs the risk of high costs; in terms of expenditure on care but also in missed opportunities for business and most importantly, for us all and what we can contribute in our later lives. Achieving this kind of change here will lie not in piecemeal initiatives, but a fundamental shift in policy, practice and attitudes ensuring that everyone ages well, and that later life is a time when everyone can thrive (Ipsos, 2019:143).

In 2007 verskyn 'n seminale bron vir gerontologiese studies getiteld *Encyclopedia of gerontology*, saamgestel deur James Birren, voormalige president van The Gerontological Society of America en outeur van meer as 250 publikasies. Hierdie ensiklopedie bevat 180 afdelings van die gerontologie, waaronder die *literêre gerontologie* en *narratiewe gerontologie*, wat veral van belang is vir hierdie studie omdat dit die brug vorm tussen die gerontologie en die letterkunde.

Die term *literary gerontology* (literêre gerontologie) is vir die eerste keer in 1990 deur Anne Wyatt-Brown gebruik in haar toonaangewende artikel "The coming of age of literary

gerontology" (Wyatt-Brown, 1990:300). Sy onderskei tussen vyf kategorieë van literêr-gerontologiese ondersoeke, naamlik: 1) die ontleding van houdings teenoor veroudering in die letterkunde; 2) humanistiese benaderings tot letterkunde en veroudering; 3) psigoanalitiese verkennings van literêre werke en die skrywers daarvan; 4) toepassings van gerontologiese teorieë oor outobiografie, lewensoorsigte en middeljare-oorgange; en 5) psigoanalitiese studies van die kreatiewe proses (Wyatt-Brown, 1990:300). Al vyf kategorieë word geïntegreerd in hierdie studie gebruik om ontledings en interpretasies van Hennie Aucamp se literêre tekste te rig.

17 jaar later brei Wyatt-Brown (2007:87) uit op haar aanvanklike vyf kategorieë met die volgende tien kategorieë van die letterkundige representasie van veroudering: geïdealiseerde ouerfigure; middeljarekrisis en die nuwe moontlikhede wat hierdie lewensfase inhou; liefde in die latere lewensfases; grootouers, gestremdheid en grade van agteruitgang; aftrede, afgetrede gemeenskappe; lewensoorsigte; dood, die sterf-proses en rituele van rou; en swanesang. Sy verskaf voorbeelde van elke kategorie uit die Engelse letterkunde. Ook hierdie kategorieë vind neerslag in Aucamp se literêre tekste soos wat in latere hoofstukke van hierdie proefskrif getoon word.

Jacques van der Elst (1997:33-34) sluit by hierdie kategorieë aan wanneer hy stel dat daar by digters/kunstenaars (met inbegrip van enige ander soort skrywers) wat hulle met die ouderdomskwessie bemoei, sekere "tematiese konstantes" voorkom, insluitend die volgende:

- besinning oor die liggaamlike aftakeling en die verbygaan van tyd;
- besinning oor die verhoudings in sosiale kringe ten opsigte van gesin, familie, vriende;
- besinning oor ewigheid en/of tydelikheid en sterflikheid; en
- besinning oor God, die ewigheid en religie in die algemeen.

Volgens Wallace (2011:389) beskik artistieke representasies van ouderdom oor die vermoë om mense op verbeeldingryke maniere bewus te maak van hul eie veroudering én die van ander; dit kan help om die subjektiwiteit van diegene wat reeds "ouer" is op relasionele vlak te begryp; én dit kan begrip bewerkstellig vir die maniere waarop ouderdom en veroudering kultureel gekonstrueer word. Dit is egter belangrik om daarop te let dat letterkunde nie slegs ’n spieël is wat die sosiale wêreld reflekteer nie; veel eerder is dit deel van die vorming daarvan (Falcus, 2015:54). Van der Elst (1997:34) bevestig

hierdie aspek wanneer hy daarop wys dat genoemde tematiese verskynsels binne sekere herkenbare kulturele en literêre patrone manifesteer. Ook Claassen (1997:4) skryf die volgende in aansluiting by hierdie siening:

> Literatuur mag die werklikheid naboots, of vice versa, maar wat duidelik moontlik is, is dat verskeie dimensies en moontlikhede van ons wêreld se algehele menslike kondisie in die letterkunde na vore kom.

Ingman (2018:7) brei meer uit oor die waarde wat letterkunde kan toevoeg tot die gerontologie:

> The process of ageing is often difficult to grasp until we begin to experience it ourselves and the study of ageing in fiction has been recognized as a useful balance, not only against cultural constructions of old age, but also against the abstractions and theorization of humanistic gerontology by placing the subjectivity of older people at the centre in an attempt to counter depersonalizing images of old age.

In dieselfde trant beskryf Randall en McKim (2004:252) die verband tussen literêre tekste en die werklikheid wat dit weerspieël:

> To look at lives as literary texts is more than playing with an appealing metaphor. It constitutes a valid perspective on the nature of human nature, the intricacies of internal change, and the complex contexts in which, over the lifespan, such change occurs.

In sy referaat getiteld "Life: a story in search of a narrator" skryf Paul Ricoeur oor die verband tussen die lewe en narratiewe. Ricoeur (1991:425) volg die Sokratiese beginsel dat die onondersoekte lewe nie die moeite werd is om te lewe nie. Die verband tussen lewe en vertelling word soos volg uiteengesit: "Stories are told and not lived; life is lived and not told" (Ricoeur, 1991:425). Ten einde hierdie verband beter te verduidelik, ondersoek Ricoeur eerstens vertelling. Hy gebruik Aristoteles se konsep van *komposisie* (*mise en intrigue*), *mythos* in Grieks, wat beide *fabel* (’n verbeelde storie) en *plot* (in die sin van goed gekonstrueerde geskiedenis) beteken. Dit wat Aristoteles as plot beskou is nie ’n statiese struktuur nie, maar ’n handeling ("operation"), ’n integrerende proses wat slegs tot verwerkliking kom in die lewende ontvanger van die storie wat vertel word (Ricoeur, 1991:425-426). Met "integrerende proses" verwys Ricoeur na die werk van komposisie wat ’n identiteit aan die vertelde storie toeken. Hierdie identiteit is dinamies – wat vertel word, is presies hierdie of daardie storie, enkelvoudig en voltooid (Ricoeur, 1991:426).

In 2015 word die *Routledge handbook of cultural gerontology* gepubliseer. Hierdie omvattende studie bevat onder meer ŉ hoofstuk getiteld "Literature and ageing" deur Sarah Falcus waarin onder andere die literêre gerontologie bespreek word. Falcus (2015:58) skryf die volgende oor die literêre gerontologie as studieterrein:

> The conceptual and practical aspects of the use of narrative in gerontology and literature have yet to be fully explored. Intersectionality may be flourishing, particularly between age and gender […] but other connections are less well explored, such as age and 'race', and age and sexuality.

My studie is veral gemoeid met die tweede voorbeeld wat sy noem, naamlik die interseksie van ouderdom en seksualiteit. Dit is algemeen bekend dat seniors op die rand van die samelewing funksioneer. Neem as voorbeeld die tendens om seniors in tehuise vir seniors te sit en van hulle te vergeet of om daarop aan te dring dat mense op ŉ sekere ouderdom ingevolge wetgewing aftree. In dieselfde trant word queer mense op die rand van die samelewing gestoot omdat hulle as "anders" beskou word. Hoewel die Grondwet van die Republiek van Suid-Afrika (1996) voorsiening maak vir die gelyke regte van queer mense, vind daar op daaglikse basis steeds diskriminasie op grondvlak plaas, grootliks as gevolg van geïnternaliseerde en geïnstitusionaliseerde homofobie.

ŉ Interseksie van ouderdom en seksualiteit behoort dus ŉ dubbele marginalisering teweeg te bring wat seksuele minderheidsgroepe betref. Hierdie marginalisering vind egter nie net plaas wat betref die jonger heteronormatiewe samelewing en die ouer queer nie, maar selfs binne die queer samelewing self (onder meer op grond van ouderdomsverskille). In die sielkunde probeer intergenerasionele studies om hierdie ouderdomsgapings te oorbrug. Larkin en Newman (1997:5) definieer intergenerasionele studies soos volg:

> Intergenerational studies as a new multi-disciplinary field is emerging from a growing body of intergenerational research and program evaluation that is now available to professionals and academics in the fields of child and adult development, psychology, education and gerontology. Research and practice in these fields recognize that there are common needs and issues affecting the young and old, that a similar knowledge base and professional skills are shared by those who serve these populations, and that mutual benefits accrue when these generations form relationships with one another.

Juis in laasgenoemde doelstelling lê enorme potensiaal vir die interseksie van ouderdom en seksualiteit, want veral queeridentiteit as sodanig word steeds in die hedendaagse

samelewing as problematies beskou. ’n Treffende voorbeeld hiervan is gay tieners[2] in eerstewêreldlande wat steeds in 2019 selfdood toepas of dit oorweeg weens vooroordeel teen hulle seksuele oriëntasie. Die mentorrol van ouer gay mense kan hier van besondere waarde wees omdat intergenerasionele narratiewe die potensiaal het om singewend en terapeuties te wees. Wanneer gay mense hul verhale uitruil, kan verskillende generasies, asook die betrekkinge tussen hulle, versterk word. In breër verband skryf Inglis (1993:214) soos volg oor die krag van die uitruil van verhale:

> [T]he stories we tell ourselves about ourselves are not just a help to moral education which can gain purchase on the modern world. They are not aids to sensitivity nor adjuncts to the cultivated life. They are theories with which to think forwards ('what shall I do next?') and understand backwards ('how did we get into this mess in the first place?').

Navorsing oor Hennie Aucamp toon dat hy deur heelwat jonger persone, veral in skrywersgeledere, as ’n mentor beskou is, wat ’n studie oor hom en sy werke vanuit ’n gerontologiese en intergenerasionele perspektief des te meer relevant maak.

Die ander kategorie in Birren se ensiklopedie wat van belang is vir hierdie studie, is die *narratiewe gerontologie* wat volgens Hannah Zeilig (2011:9-20) handel oor die konstruksie van stories wat fokus op ouderdom en die verouderingsproses. Sy lê veral klem op die gebruik van narratiewe gerontologie as ’n hulpmiddel by die onderrig van studente; om heuristies kritiek op sosiale beleide te lewer; en as ’n manier om biografiese lewensverhale te benader. Met betrekking tot die Aucamp-oeuvre kan sy egodokumente (dagboeke, onderhoude, briefwisselings en essays) vanuit hierdie perspektief bestudeer word. Die literêre gerontologie, narratiewe gerontologie en intergenerasionele benadering word meer volledig in hoofstuk 2 bespreek.

Wat die Suid-Afrikaanse konteks en meer spesifiek die Afrikaanse letterkunde betref, bestaan daar relatief min studies oor die verband tussen letterkunde en veroudering. Ouderdom en veroudering is ’n tema in die werk van tientalle Afrikaanse skrywers, en die leemte aan navorsing oor hierdie onderwerp kan moontlik toegeskryf word aan die marginalisering van seniors in die reële wêreld. Nes hulle minder aandag geniet in die samelewing, so geniet hulle ook minder aandag in die akademiese wêreld. Dit is wel

[2] Die woorde *gay* en *queer* tree op twee maniere op, naamlik as byvoeglike naamwoord (*die gay man x die man is gay*) en naamwoordelik (*die gayverhouding* wat nie omgestel kan word na die *verhouding is gay* nie), wat bepaal wanneer dit as twee woorde of as deel van ’n samestelling geskryf word.

opmerklik dat laatwerk en laatstyl toenemend aandag ontvang, dalk wel nie in uitgebreide studies nie, maar wel in resensies en resensie-artikels, soos byvoorbeeld Helize van Vuuren se navorsing oor D.J. Opperman, Breyten Breytenbach en Antjie Krog. Vervolgens word enkele studies waar gerontologie en die letterkunde byeenkom, bespreek.

In sy artikel "Die Bybel en literatuurkritiek" ontleed D.H. Steenberg (1979:71-74) Henriette Grové se kortverhaal "Vakansie vir ’n hengelaar", wat in *Jaarringe* (1966) verskyn het, as ’n teks waarin intergenerasionele verhoudings en veroudering ’n rol speel. Dit blyk een van die eerste studies te wees waar ’n intergenerasionele benadering gevolg word om ’n Afrikaanse literêre teks te ontleed.

23 jaar gelede skryf Johanna Geldenhuys in haar proefskrif getiteld *Gerontologiese kodes in die Afrikaanse poësie* dat die gerontologiese benadering nuwe tematiese ontginnings-moontlikhede vir die beskrywing en ontleding van poësie bied. In haar studie stel sy ondersoek in na verskeie gerontologiese kodes soos dit manifesteer in die poësie van Ernst van Heerden, Elisabeth Eybers en S.J. Pretorius. Hierdie kodes sluit in fisieke kodes (biologieseverouderingskodes); psigologiese kodes (sterwenskodes, doods-benaderingkodes, doodspersepsiekodes, doodsbesefkodes, voorbereidingskodes en doodsontkenningskodes); sosiale en kulturele kodes; en ruimtelike kodes. Omdat haar studie slegs op gerontologie in die Afrikaanse poësie fokus, hanteer sy nie ander genres soos prosa, drama of kabaret nie. Voorts verwys sy ook vlugtig na slegs een van Aucamp se bundels in haar oorsig van prosa wat veroudering as tema het.

Geldenhuys (1996:74) skryf ook meer uitgebreid oor biologieseverouderingskodes. Sy begin die relevante afdeling met ’n beskrywing van biologiese verval soos dit in mense manifesteer, veral ten opsigte van die skelet, die liggaamsoppervlak, hartritme, bloeddruk, slaappatrone en sintuie. Volgens haar is biologiese veroudering die sigbaarste vorm van veroudering en daarom die primêre gerontologiese kode wat onderverdeel kan word in liggaamlike, siekte-, aftakelings- en verontmenslikingskodes (Geldenhuys, 1996:75). Geldenhuys (1996:19-28) gee voorts ’n oorsig van die ouderdomstematiek in die Afrikaanse poësie en verwys spesifiek na Peter Blum se gedig "Sloping" in *Enklaves van die lig* (1958), Ernst van Heerden se "Lied van verganklikheid" in *Weerlose uur* (1942), S.J. Pretorius se "Gerontologie" in *Anamnese* (1991), Elisabeth Eybers se

bundels *Noodluik* (1989) en *Respyt* (1993), T.T. Cloete se "Eiewysheid" in *Jukstaposisie* (1982) en Breyten Breytenbach se digbundel *Nege landskappe van ons tye bemaak aan ŉ beminde* (1993).

Wat die prosa betref, gee sy aandag aan Karel Schoeman se *Hierdie lewe* (1993), Berta Smit se *Juffrou Sophia vlug vorentoe* (1993), Alba Bouwer se *Die afdraand van die dag is kil* (1992), Hennie Aucamp se *Dalk gaan niks verlore nie* (1992), Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag* (1991), Anna M. Louw se *Wolftyd* (1991), F.A. Venter se *Die ou man en die duif* (1987) en *Die dag toe ek my naam vergeet het* (1995), en Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle* (1995) (Geldenhuys, 1996:30-31).

Gerontologie word, volgens Geldenhuys (1996:5), tematies in die Afrikaanse letterkunde verreken deur skrywers wat ouer karakters skep en uitbeeld:

> Die poësie, kontemporêre romans, novelles en verhale is verrassend vol ou mense. Dit lyk of hulle kwantitatiewe teenwoordigheid as karakters in die hedendaagse fiksie toeneem in dieselfde mate waarin bejaardes in getalle in die wêreldbevolking en onder kunstenaars verhoudingsgewys toeneem. Daarby verdien die oumenskarakters in die moderne literatuur meer as net ŉ verbygaande blik. Anders as die gestereotipeerde bejaardes van die verlede betree hulle nou toenemend belangrike rolle. Miskien verskerp die getalstoename (die feit dat bejaardes ŉ algemene verskynsel is) die besef by ander dat ouderdom elkeen se voorland is.

Van der Elst (1997:33) het dieselfde opvatting as Geldenhuys: "As kunstenaars die ouderdom representeer, moet literatore as deel van die literêre bedryf ŉ manier vind om dit tematies te herken, te ontleed en te kategoriseer." Bernard Odendaal (2016a:450) verwys in sy oorsig van die Afrikaanse poësie in die tydperk 1960 tot 2012 na ŉ groep Afrikaanse digters (onder andere Barend Toerien, Petra Müller, Pirow Bekker, I.L. de Villiers en Stephan Bouwer) wat hoë(r) ouderdomme bereik en volgens hom juis met hul ouderdomspoësie "met hulle beste werk vorendag gekom het". Beide Viljoen (2010:175) en Van Schalkwyk (2015a:1) bespeur voorts ŉ toename in ouderdomspoësie in die Afrikaanse letterkunde wat daarop dui dat ŉ gerontologiese ondersoek van die letterkunde wel nuwe navorsingsmoontlikhede bied.

Marianne Alet Pauw voltooi in dieselfde jaar as Geldenhuys (1996) haar verhandeling getiteld *Die ouderdommetafoor in die Afrikaanse poësie: ŉ Kognitiewe ondersoek*. Sy gebruik die volgende beeldskematiese strukture wat ouderdommetafore onderlê: die padskema (die lewe is ŉ reis, die dood is finale bestemming/ŉ nuwe begin); die tydskema

(tyd is ’n dief, tyd beweeg, tyd verander, tyd agtervolg, tyd is ’n verslinder/maaier met die sens); die siklusskema (die mens is ’n plant, die lewe is dag/die dood is nag, die lewe is ’n lig of vlam/die dood is ’n vlam wat geblus is); die houerskema (die lewe is vloeistof in ’n houer/die dood is verlies van vloeistof, die liggaam is ’n houer/huis); die balans/ skaalskema; die ruimtelike-oriëntasieskema (om te lewe is "op"/om te sterf is "af"); en die lewe is ’n (toneel)spel. Die primêre fokus van Pauw se ondersoek is die fisieke en geestelike aftakeling wat gepaardgaan met ouderdom en die emosies wat ervaar en deur digters as abstrakte outeurs vanuit ’n kognitiewe raamwerk gemetaforiseer word. Haar ontledings en interpretasies van heelwat Afrikaanse gedigte lei haar tot die gevolgtrekking dat ouderdom dikwels as negatief ervaar word, maar tog in sommige gevalle positief verwerk word. Die verhandeling demonstreer dat ouderdom op plastiese wyse in Afrikaanse gedigte beskryf word met behulp van metafore en dat emosies oor die ervaring van ouderdom daardeur gekommunikeer word. Danksy hierdie metafore kan die jonger leser wat geen ervaring van gevorderde ouderdom het nie, dit ook subjektief beleef.

Die volgende digters en werke dien as voorbeeldmateriaal in Pauw (1996:5-6) se studie: Eveleen Castelyn se *Minder as engele* (1990); T.T. Cloete se *Driepas* (1989); Elisabeth Eybers se bundels *Bestand* (1982), *Dryfsand* (1985), *Rymdwang* (1987), *Noodluik* (1989), *Respyt* (1993), *Nuweling* (1994) en *Tydverdryf * Pastime* (1996); Louis Esterhuizen se *Op die oog af* (1988); Johann Lodewyk Marais se *By die dinge* (1989); Freda Plekker se *Petisie van die loodsoldaat* (1966); S.J. Pretorius se *Anamnese* (1991); Lina Spies se *Hiermaals* (1992); Ernst van Heerden se digbundels *Teenstrydige liedere* (1972), *Tyd van verhuising* (1975), *Reisiger* (1977), *Kanse op ’n wrak* (1982), *Die swart skip* (1985), *Amulet teen die vuur* (1987), *Kwadratuur van die sirkel* (1990), *Najaarswys* (1993) en *Die herfstelike lig* (1996).

Meer onlangse navorsing wat ouderdom en veroudering ondersoek, fokus op die digkuns eerder as ander literêre genres. Hierdie navorsing sluit in Olivier (2003:159-162) se resensie van Lucas Malan se bundel *Afstande* (2002) vanuit die perspektief van veroudering en verganklikheid; Odendaal (2008:200) se ontleding van Louis Esterhuizen se digbundel *Sloper* (2007) wat onder meer handel oor "die onvermydelike liggaamlike veroudering en sterflikheid"; en Botha (2012:354) se artikel "'ek het ’n liggaam, daarom is ek': Outobiografiese elemente in Antjie Krog se *Verweerskrif*" waarin sy skryf dat hierdie

bundel van Krog veral onontginde temas in die Afrikaanse letterkunde, naamlik menopouse en die ouer vrou se seksualiteit, hanteer. Botha (2012:365-366) interpreteer die titel van die bundel onder andere soos volg:

> Tweedens dui die titel op fisieke agteruitgang, asook die aftakeling van die liggaam soos verwoord in verse oor die verganklikheid van die mens, spesifiek die vrou. (Die woord *verweer* beteken "agteruitgaan weens blootstelling aan die elemente".) Laastens kan dit geïnterpreteer word as metatekstuele kommentaar op die ewigheidswaarde van ŉ digter se kuns waar skrif as die medium van kommunikasie ŉ bewaarmiddel teen bederfbaarheid is.

Van Vuuren (2014b:72) wys daarop dat Breyten Breytenbach se digbundel *vyf en veertig skemersange uit die eenbeendanser se werkruimte* (2014) handel oor die proses van aftakeling en veroudering, en Crous (2017:63) noem dat Marlene van Niekerk se gedigte aansluit by die breë diskoers in die Afrikaanse poësie oor oudword, die verswakte liggaam en die behoefte aan sorg en versorging. Hy gee die volgende as voorbeelde: *Komas uit ŉ bamboesstok* (1979) van Opperman en die gedigte van Sheila Cussons en T.T. Cloete; Antjie Krog se *Verweerskrif* (2006) en *Mede-wete* (2014); en van die verse in Susan Smith se debuutbundel *In die afwesigheid van sin* (2012) (Crous, 2017:63).

Hennie Aucamp toon self ŉ bewustheid van ouderdom en veroudering in die Afrikaanse letterkunde. Nie net kom hierdie temas voor in sy eie literêre tekste nie, maar ook in die bloemlesings waarvan hy die samesteller was. In *Bolder* skryf Aucamp (1973:2) in die inleiding van die bundel dat verskeie stukke ouderdom en die dood betrek, naamlik "Die laaste straat" en "Die kamer op die solder" (Elise Muller); "Aan die deur" (P.J. Philander), "Die park na die val van die blare" (Karel Schoeman); "Oudag se oues" (W.D. Beukes); "Boodskap van die duif" (Pirow Bekker); en "Die sendeling se dood" (Elsa Joubert). Hy beskou voorts die "oumense in die oumensverhale" as "figure op die rand van die maatskappy" wat aansluit by my argument dat seniors nog altyd gemarginaliseer is, beide in die letterkunde en in die reële wêreld.

Voorin die soortgelyke bloemlesing *Blommetjie gedenk aan my* (1978) word gestel dat drie generasies skrywers in die bundel verteenwoordig word, naamlik ouer skrywers, die gevestigde middelgroep, en ŉ hele aantal jongeres van wie sommige as prosaïste debuteer. Daar is nie werklik generasiebotsings in die letterkunde van hierdie skrywers nie, maar wel interessante generasieverskille:

> Die taal- en verwysingswêrelde van die ouer skrywers mag iets argaïes hê, dié van die jongeres iets joernalisties, maar albei geslagte sal vertellers in mekaar herken en erken: die storie is ŉ groot gelykmaker wat geslagte en dekades verbind (Aucamp, 1987a).

Aucamp (1978a) sonder C.F. Rudolph se kortverhaal "Tot siens, Ouma" in die bloemlesing uit as ŉ verhaal wat vertel word vanuit die perspektief van ŉ terugskouende volwassene wat hom terugleef in ŉ doodservaring uit sy kindertyd. Wat Aucamp se eie literêre tekste betref, word sy bewustheid van ouderdom en veroudering in diepte in hoofstukke 3, 4 en 5 van hierdie studie ondersoek.

Meer resente romans wat, onder meer, as gerontologies beskou kan word, is Lodewyk G. du Plessis se *Die dao van Daan van der Walt* (2018); en Karin Combrinck se *Deur water en vuur* (2018). Wat poësie betref, is daar enkele gerontologiese gedigte in Loftus Marais se *Jan, Piet, Koos en Jakob* (2019); Kobus Lombard se *Tussen toeval en willekeur* (2018); *Die goeie vrou en ander mites* (2018) deur Corlia Fourie; en *Kaar* (2013) deur Marlene van Niekerk. Onlangse memoires sluit in Pieter-Dirk Uys se *Weerklink van ŉ wanklank: Memoires van toe en nou* (2018); *Die laaste reis* (2018) deur Karel Schoeman; en *Oor grense* (2018) deur Ton Vosloo. Elsa Joubert se outobiografie *Spertyd* (2017) kan ook as gerontologies beskou word – veral omdat die tehuis vir seniors as ruimte ŉ belangrike rol daarin speel.

Die ontwikkelende subdissipline *queergerontologie* word ook by hierdie studie betrek, aangesien Aucamp se werk aansluit by die queertradisie, spesifiek soos dit in die Afrikaanse letterkunde ontwikkel het. Queergerontologie destabiliseer die hetero-normatiewe raamwerk waarbinne die versorging van en navorsing oor seniors gewoonlik geskied deur die effek van seksuele identiteit op veroudering, gevoel van behoort en plekgebondenheid in ag te neem (Gorman-Murray, 2013:98-99). ŉ Ondersoek van die hantering van die queer karakters in Aucamp se tekste ten opsigte van ouderdom en die verouderingsproses moet voorafgegaan word deur ŉ oorsig van onlangse ontwikkeling wat die gaytematiek in Afrikaanse letterkunde betref.

Neil Cochrane (2007) skryf dat literêre en kulturele bedrywighede nie in ŉ vakuum funksioneer nie, maar deel uitmaak van die groter sosiopolitiese konteks van ŉ gegewe gemeenskap. Dit is belangrik om kennis te dra van die spesifieke sosiopolitiese konteks waarin die gaytema in die Afrikaanse letterkunde moes ontwikkel omdat hierdie konteks die manier waarop sodanige tekste geskryf is gedeeltelik kan verklaar.

In haar boek *South Africa and the dream of love to come: queer sexuality and the struggle for freedom* (2012) gee die spesialis in queer- en postkoloniale studies, Brenna M. Munro, 'n uiteensetting van die ontwikkeling van gayregte in Suid-Afrika. Munro (2012:xx) beskryf die manier waarop gayregte op die agendas van die ANC en die UDF in die 1980's beland het as kompleks en transnasionaal en voer die volgende redes hiervoor aan:

> […] the way in which the sacrifices and interventions of "out" gay South African antiapartheid activists, particularly black and coloured gay activists, earned the loyalty of their straight comrades; the popular reaction against apartheid regulation of sexuality as whole; the uniquely progressive character of antiapartheid Christian and Islamic organizations, which, because of South Africa's relative isolation, had evolved separately from the shift toward right-wing religious attitudes elsewhere in the world; the timing of South-Africa's belated postcoloniality, coinciding with the global emergence of gay rights discourse, and thus the involvement of Western gay rights activists in the international antiapartheid movement; the success of the feminist movement in South Africa at advocating the "human rights" of women over "tradition"; and the over-all dominance of a discourse of human rights within the antiapartheid struggle (Munro, 2012:xx-xxi).

Hierdie gebeure het daartoe gelei dat ook die regte van gay mense ondervang is in die Suid-Afrikaanse Grondwet waar spesifiek artikel 9(3) en artikel 9(4) diskriminasie op grond van seksuele oriëntasie verbied:

> Die staat mag nie regstreeks of onregstreeks onbillik teen iemand diskrimineer op een of meer gronde nie, met inbegrip van ras, geslagtelikheid, geslag, swangerskap, huwelikstaat, etniese of sosiale herkoms, kleur, seksuele georiënteerdheid, ouderdom, gestremdheid, godsdiens, gewete, oortuiging, kultuur, taal en geboorte.

En:

> Geen persoon mag regstreeks of onregstreeks onbillik teen iemand diskrimineer op een of meer gronde ingevolge subartikel (3) nie. Nasionale wetgewing moet verorden word om onbillike diskriminasie te voorkom of te belet.

Die Wet op Onsedelikheid 23 van 1957 het vóór 1994 geen beskerming gebied aan gay mense nie en hulle kon selfs vervolg word vir sodomie.[3]

Die marginalisering van queer mense in die Suid-Afrikaanse samelewing het ook 'n uitwerking gehad op hul verteenwoordiging in die Afrikaanse letterkunde. Soos Claassen (1997:3) tereg opmerk is die gayparadigma in Afrikaans nie so ontwikkeld as in oorsese

[3] 'n Volledige uiteensetting van die historiese ontwikkeling van gayregte in Suid-Afrika val buite die bestek van hierdie proefskrif, maar benewens Munro se boek, bied die volgende bronne goeie vertrekpunte: *Defiant desire: gay and lesbian lives in South Africa* (Gevisser & Cameron, 1995); "The evolution of gay rights in South Africa" (Massoud, 2003); en *Sex and politics in South Africa* (Hoad, Martin & Reid, 2005).

kanons nie, bes moontlik weens die beperkings van Nasionale Party-regime sedert die 1950's. 16 jaar later beaam Cochrane (2013:72) dat die representasie van gaybelewing van beperkte omvang in die Afrikaanse poësie is en in sy vroeëre artikel "Literêre minderhede binne die Afrikaanse uitgewersbedryf na 1994: Homeros en Kwela Uitgewers as gevallestudies" skryf hy hierdie beperkte representasie toe aan uitgewers wat nie aan gay skrywers die kanse gun wat vir hul heteroseksuele eweknieë beskikbaar is nie:

> Werke van Afrikaanse gay skrywers is nie veel beter daaraan toe nie. Hierdie wanrepresentasie is binne die huidige demokrasie onaanvaarbaar, omdat dit op implisiete diskriminasie berus, aangesien slegs die ervarings van sekere sosiale groeperinge verwoord word. Indien skrywersgetalle in ag geneem word, kan wel beweer word dat Afrikaanse swart en gay skrywers as literêre minderheidsgroepe binne die Afrikaanse uitgewerskonteks gesien moet word. Minderheidsgroepe kan egter nie net in kwantitatiewe terme omskryf word nie, maar moet ook kwalitatief beskou word. Swart en gay skrywers het dit beslis moeiliker om hul werk gepubliseer te kry as wit of "straight" skrywers al is eersgenoemde in staat om werk van goeie gehalte te lewer. Gay en swart Afrikaanse skrywers kom te staan teen hegemoniese uitgewersbesluite, omdat uitgewers eerder die belange van die heersende orde verteenwoordig (Cochrane, 2001:2).

Ook Andries Visagie (2004:184) gee in sy doktorale proefskrif, getiteld *Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000*, aandag aan die manier waarop homoseksualiteit in die Afrikaanse letterkunde hanteer is:

> Die homoseksuele subkultuur is ondergronds gedwing deur die onverdraagsaamheid van die Suid-Afrikaanse samelewing en ook die representasies van homoseksualiteit in die literatuur is gekenmerk deur verdoeseling en apologie.

Hennie Aucamp was self een van die mees gesaghebbende kroniekskrywers wanneer dit by homoërotiese literatuur in veral Suid-Afrika kom. Sy baanbrekerswerk met die gaybloemlesing *Wisselstroom* (1990) dien as waardevolle vertrekpunt vir enige studie oor die gaytematiek in Afrikaanse letterkunde. Aucamp (1990b:9) worstel met die begrip *gayletterkunde* en besluit uiteindelik op die volgende werkdefinisie: "letterkunde waarin homoseksualiteit ’n rol speel, primêr, sekondêr, of bloot as suggestie of sensibiliteit".

In ’n brief aan Ampie Coetzee gedateer 6 April 1980 skryf Aucamp:

> Ek het ’n opstel begin oor die gangbaarheid, al dan nie, van "gay" en "camp" as literêre terme. My "studie" en ervarings in Amerika het my, as dit nou nie obseen klink nie, van genoeg skietgoed voorsien. Maar die onderwerp het te groot geword – dit skakel te nou met die hele underground-skool ["Skool van gay-letterkunde" – Aucamp] (Metelerkamp, 2013:44).

Aucamp (1990b:10) is van mening dat "[i]n die verheerliking van sy andersheid het die gay-gemeenskap hom vervreem van sy medemens, wat vir literatuur wat oor homoseksualiteit handel, nagenoeg ’n ramp was". Volgens hom het gayliteratuur gaymarkgerig begin raak en hy beklemtoon die belangrikheid van die *klassieke skrywer*, "wat universele waardes wil nastreef in sy werk" (Aucamp, 1990b:10-11). Dit is juis een van die belangrike punte wat hierdie proefskrif wil maak, naamlik dat dit by Aucamp eerstens handel oor die menslike toestand en ervaring en daarna kom al die ander definisies wat die mens aan hom-/haar-/sigself wil toedig. Weideman (2000) stel dit, ietwat oordrewe, soos volg wanneer hy skryf oor kunswerke:

> Die grootsheid van ’n kunswerk hang nie af van ’n etiket nie. Dat mense hulle die benaming "gay-skrywers" of "vroue-skrywers" laat welgeval, is seker hul reg, maar wesenlik het ras, geloof en seksuele oriëntasie nie primêr met die geskrewe produk te doen nie, tensy dit tot tema gemaak word.

Aucamp (2010b:56) sluit hierby aan in ’n onderhoud met Theunis Engelbrecht in 1997, maar het dit oor mense en nie oor kunswerke soos Weideman in die voorafgaande nie:

> Vir my is die seksoriëntasie van ’n medemens hoegenaamd nie ’n sentrale kwessie nie. Ek is geïnteresseerd in die kwaliteit van iemand se menslikheid; in sy (of haar) vermoëns en talente. Dié verdraagsame houding moet verwerf word, en daarom is dit nie wyd verbreid nie; en daarom laat homofobie hom nog altyd geld, veral wanneer dit by werksbevordering kom. Nee, vergeet daarvan dat mense nou gemakliker met homoseksuele kwessies is as vroeër: Die media en die yuppie-samelewing tower ’n vals prentjie op. Die mensdom is nou eenmaal gekondisioneer om gestereotipeerd te dink. Selfs geëmansipeerde ouers het al teenoor my beken: Ek wens my kind was "normaal" en nie gay nie.

In dieselfde onderhoud laat Aucamp (2010b:56-57) homself uit oor die standaard van gayskryfwerk in Afrikaans:

> Vir my is tema onverskillig; wat saak maak, is of skryfwerk professioneel is of nie. Liefde in al sy vorme is ’n tema; ’n tema soos vele ander. […] Daar ís al uitstekende verhale oor die gay lewensinstelling in Afrikaans geskryf, en nie altyd deur gay skrywers nie. Ja, ’n tematiese vergelyking tussen letterkundes is verrykend en opskerpend mits dit op kwalitatiewe grondslag gebeur.

Volgens Aucamp (1990b:13) kan die eerste tekens van ’n homoërotiese tradisie in die Afrikaanse poësie teruggespoor word na 1916 in die gedig "Die vreemde man in die kooi" van Melt Brink waarvan ’n uittreksel hier geplaas word:

Gijs en Tijs die waren vrinden,
Zo's jul weinig maar zal vinden,
Als jij hen gaan zoeken wou.
Gijs die minde Tijssie teder,
Tijs die minder Gijssie weder,
Bijna zo als man en vrouw.

Samen woonden z' in een kamer,
In die huis van ou Piet Hamer,
Sedert vele maanden al.
Maar, hoe gek ook d'een naar d'ander,
Sliepen z' toch niet bij elkander,
Want dat leek hul al te mal.

In die Afrikaanse verhaalkuns is dit "Die redder" van I.D. du Plessis uit sy bundel *Gevreesde vriend* (1946) wat die eerste gaykortverhaal in Afrikaans is (Aucamp, 1990b:15)[4] waarop Johannes Meintjies se bundel *Kamerade* (1947) met "Kamerade", "Dis wonderlik hier" en "Vervulling" as gayverhale volg (Aucamp, 1990b:15). Hierdie twee skrywers bly egter "geïsoleerde figure binne hul tyd, ofskoon hul werk in pas is met die vryer gees in die na-oorlogse wêreld van byvoorbeeld Amerika en Engeland" (Aucamp, 1990b:19).

Volgens Aucamp (1990b:17) kan daar eers met sommige erotiese liefdesgedigte van Stephan Bouwer, Johann de Lange, Theunis Engelbrecht en Joan Hambidge van homoërotiek in die Afrikaanse liefdespoësie gepraat word. Cochrane (2013:72) noem dat digters soos C. Louis Leipoldt, W.E.G. Louw, I.D. du Plessis, Ernst van Heerden, Lucas Malan, Casper Schmidt, Wilhelm Knobel, Phil du Plessis en Theunis Engelbrecht verskuilde homoërotiese kodes toon in sommige gedigte tussen 1930 en 1980. Dit is egter eers sedert die aanvang van die 1980's dat lesbiese en gaybelewing op ’n meer onverhulde manier in die Afrikaanse poësie ontgin word, met Stephan Bouwer se bundel *Portrette, private dele en kanttekeninge* (1980) wat as die eerste homoërotiese digbundel in Afrikaans beskou kan word (Cochrane, 2013:72).

De Lange (1997:7) stem met Cochrane saam:

[4] Johann de Lange (1997:10) bedank egter vir Hennie Aucamp in die voorwoord vir die wenk om "Di twe frinde" in sy bloemlesing gayverhale, *Soort soek soort: ’n versameling van alternatiewe ervarings*, op te neem. Die kortverhaal het onder die skuilnaam Amant in *Ons klyntji* verskyn en is derhalwe eintlik die eerste gaykortverhaal in Afrikaans indien dit vanuit ’n queer perspektief gelees word.

> Die gay verhaal tot en met 1980 was van die bedekte soort, waar suggestie en dubbelsinnigheid sowel as vaagheid omtrent die geslag van die verteller of karakter(s) ingespan is om die gay leser (wat hopelik met die regte "kodes" toegerus was) te bereik.

Erika Pienaar (2000:111) skryf dat die gaytekste van die laat 1970's en vroeë 1980's meestal óf effek-berekenend óf esoteries op die gay leser gerig was. Volgens haar het daar mettertyd ’n groter openlikheid jeens homoseksuele temas ontstaan wat daartoe gelei het dat die tema in die poësie, drama en veral kabaret en kort prosa ’n opbloei getoon het (Pienaar, 2000:111).

Cochrane (2007) skets die ontwikkeling van die gaytematiek in die Afrikaanse letterkunde kortliks soos volg:

> Sedert die tagtigerjare van die 20ste eeu, beleef die ontginning van gay-tematiek in Afrikaans en Engels ’n bloeitydperk met belangwekkende poësie- en prosatekste deur Jeanne Goosen, Johann de Lange, Koos Prinsloo, Joan Hambidge, Damon Galgut en Stephen Gray. Hierdie tendens duur tydens die negentigerjare voort met die verskyning van *gay*-bloemlesings.

Visagie (2004:185) skryf die volgende oor die gaytematiek in Afrikaanse letterkunde in die 1990's:

> In die Afrikaanse gay literatuur het die aandag in die jare negentig merkbaar verskuif van literatuur wat die integrasie en aanvaarding van gays by die breër samelewing bepleit na ’n meer fundamentele en strydvaardige uitdaging van die dominante heteroseksistiese identiteitskonstruksies wat homoseksualiteit uitsluit of marginaliseer. Hierdie ontwikkeling in die Afrikaanse literatuur is onder andere geïnspireer deur die werk van Michel Foucault, spesifiek sy invloedryke boek *The History of Sexuality* (1978) waarin hy ’n uitdaging rig tot heersende konsepsies van subjektiwiteit en identiteit. In die Afrikaanse gay literatuur het die volgende spanning sigbaar geword in die jare negentig: skrywers is enersyds steeds aangetrokke tot die mobilisering van homoseksuele rondom ’n gay identiteit ter wille van groter emansipasie; andersyds is hulle skepties oor identiteit en subjektiwiteit wat histories ingebed is in die volgehoue handhawing van normatiewe heteroseksualiteit.

Die spanning tussen verhulling en onthulling blyk duidelik uit die voorafgaande bronne, en by Aucamp is dit ook nie anders gesteld nie. Hoewel sy eie veroudering nie noodwendig nagespeur kan word deur ’n chronologiese studie van sy oeuvre nie, kan sy ontwikkeling as homoseksuele man wel bespeur word in die manier waarop hy algaande openliker skryf oor homoseksualiteit.

Aucamp (1990b:188-214) bespreek in die nawoord van *Wisselstroom* temas wat in gayletterkunde waargeneem en soos volg opgesom kan word:

1. Die eerste skemering van besef
2. Skool, kosskool, weeshuis
3. Die ander soort jag
4. Men without women
5. Inisiasie en sy enscenering
6. Die seks van politiek en die politiek van seks
7. Rolspel en verkleding
8. Flikkeringe van betekenis
9. Siekte, verval, ouderdom, dood

Hierdie temas kom ook voor in Aucamp se eie literêre tekste en sluit opvallend aan by die gerontologiese kategorieë wat deur Wyatt-Brown en Van der Elst genoem is. Volgens Van Rooyen (1997:47) kan gaytekste van hoofstroomliteratuur onderskei word deur die volgende gaytemas: inisiasiesituasies, homofiele oriëntasie, mans in afsondering (soos byvoorbeeld in tronke en myne), cruising, hustling, transvestisme, vigs en die dood, die getroude gay en gaypolitiek. Ook hierdie temas vind neerslag in Aucamp se literêre oeuvre.

Louise Viljoen (1996:9) skryf dat die "diskoers van gays" gebruik kan word om die verwikkelde postkolonialiteit van die Afrikaanse letterkunde te demonstreer aan die hand van die homoseksuele tematiek van Koos Prinsloo se verhaal "And our fathers that begat us" in *Die hemel help ons* (1987):

> Die homoseksueel (net soos die vrou) kan vanweë patriargale onderdrukking sterk identifiseer met mense wat vanweë hul ras onderdruk word, maar word dikwels gedwing om die rasse-problematiek prioriteit te gee bo die gay-problematiek.

In *Perspektief en profiel Deel 1* (2015) gee Roos (2015:299) baie kortliks ŉ oorsig van die gaytematiek in die Afrikaanse prosa in ŉ afdeling wat sy noem "Die gay wêreld". Die paar paragrawe bevat egter lyste van skrywers en titels en geen toeligting of uitbreiding op die tematiek nie. Dit is jammer, aangesien daar soveel meer te sê is oor die onderwerp. In van die individuele profiele in *Perspektief en profiel* kry gay skrywers wel aandag en in *Perspektief en profiel Deel 3* skryf Bernard Odendaal ook enkele paragrawe oor "Openlikheid oor homoseksualiteit" waarin hy slegs verwys na die digkuns van Johann de Lange en Joan Hambidge.

Die volgende studies wat lesbiese tematiek in die Afrikaanse letterkunde ondersoek, kon opgespoor word: Van der Merwe (1994:79) skryf dat Wilma Odendaal een van die heel eerste skrywers is wat die lesbiese tematiek in *Getuie vir die naaktes* (1974) hanteer.

Meer onlangs ondersoek Jessica Murray (2012) stereotipering, vervreemding en tuiskoms in Réney Warrington se *Oktober* (2012). Murray (2013) ondersoek ook lesbiese verhoudings in *Klipkus* (1978) deur Marlise Joubert en *Requiem op ys* (1992) deur Emma Huismans. Le Cordeur (2016:1269) skryf die volgende oor *Slaafs* (2016) deur Bettina Wyngaard:

> Maar Wyngaardt [sic] betree nog ŉ nuwe terrein waar sy baanbrekerswerk doen: die heldin in hierdie spanningsvolle verhaal, is betrokke in ŉ gayverhouding met ŉ ewe beginselvaste en indrukwekkende priestervriendin: Sally.

Dit bly verstommend dat daar in die jaar 2016 steeds van die representasie van ŉ lesbiese verhouding in Afrikaanse letterkunde as "baanbrekerswerk" gepraat moet word.

Wat studies oor die gaytematiek in Afrikaanse letterkunde betref, toon Cochrane (2008) se herwaardering van Stephan Bouwer se poësie deeglik hoe daar nagelaat is om sy bydrae tot die ontwikkeling van die gaytematiek in die Afrikaanse letterkunde te erken. Crous (2013) ondersoek die uitbeelding van gay manlikheid in Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008), Melt Myburgh se *Oewerbestaan* (2010) en Fourie Botha se *Donkerkamer* (2011). Rhebergen en Human (2015) se artikel "Darem meer as moffies? Stereotipering in die voorstelling van homoseksueles en homoseksualiteit in die Afrikaanse jeugliteratuur" toon op vergelykende wyse watter stereotipes in die voorstelling van homoseksueles en homoseksualiteit in die Afrikaanse jeugliteratuur onderskei kan word. Van Zyl (2014) gee in sy verhandeling ŉ uiteensetting van die veelfasettige representasies van manlikheid in Eben Venter se romanoeuvre wat onder meer nieheteronormatiewe manlikheid insluit.

Uit die voorafgaande oorsig blyk dit dat Aucamp beslis een van die voorlopers was wat die oopskryf van die gaytematiek in die Afrikaanse letterkunde betref. In sy oeuvre kan gesien word hoe hy beweeg van ŉ verhulde verkenning van die tema tot ŉ blatante, byna sorgvrye oopskryf van veral homoseksualiteit. Benewens gayverhoudings, skryf hy ook oor lesbiese verhoudings, biseksualiteit, heteroseksuele mans wat seks met mekaar het, fopdossers en ander figure wat aan die rand van die samelewing beweeg omdat hul seksualiteit vloeibaar is. Hoewel dit bykans instinktief is om Aucamp se literêre tekste vanuit ŉ queergerontologiese perspektief te wil lees, is dit belangrik om te besef dat dit nie die enigste manier is om dieper betekenis in sy werk te ontsluit nie. In hierdie verband

word die queergerontologie dus ondergeskik gestel aan die literêre en narratiewe gerontologie wat as teoretiese onderbou vir hierdie studie dien.

Dit is belangrik om bewus te wees van die feit dat die literêre en narratiewe gerontologie nog geensins ten volle uitgewerkte teorieë met bepaalde metodes is nie. Hierdie proefskrif poog dus om Hennie Aucamp se literêre tekste te benader vanuit 'n gerontologiese perspektief met meer spesifiek die literêre gerontologie, narratiewe gerontologie en queergerontologie as wegwysers. Aucamp se egodokumente bevat ongetwyfeld literêre eienskappe. Net so bevat sy literêre werke ook eienskappe van egodokumente, maar die leser kan nie net aanneem dat Aucamp na homself verwys nie – selfs al is daar duidelike raakpunte. Vir die doel van hierdie studie word hoofsaaklik gefokus op die literêre gerontologie wat gebruik gaan word om Aucamp se literêre tekste te ontleed en interpreteer, terwyl egodokumente ter aanvulling gebruik word as voorbeeld van die toepassing van narratiewe gerontologie.

Die studie handel dus eerstens oor die gerontologiese temas in Aucamp se letterkundige werke en egodokumente as ondersteunende materiaal, en het tweedens ten doel om 'n queergerontologiese perspektief op sy werk binne konteks van ontwikkelings in die Afrikaanse letterkunde te bied.

Ten einde die studie binne 'n literêr-historiese en -kritiese konteks te plaas, is dit noodsaaklik om kennis te neem van en in gesprek te tree met die resepsie van Aucamp se werk soos dit manifesteer in akademiese ondersoeke oor en resensies van sy werk. Van die 13 afgehandelde nagraadse studies oor Hennie Aucamp se werk is die meeste tussen 1971 en 1991 voltooi, wat beteken dat daar ruimte is vir 'n proefskrif wat handel oor sy oeuvre as geheel met die fokus op meer resente werk – veral noudat hierdie oeuvre met sy dood voltooiing bereik het. Visagie (2015a:215) stel in sy huldeblyk aan Aucamp dat daar "ongetwyfeld nog baie stof [is] wat wag op die ondernemende redakteur en navorser" – veral omdat Aucamp ook argivaris was wat al sy dokumente laat bewaar het in die J.S. Gerickebiblioteek van die Universiteit van Stellenbosch.

Wat nagraadse studies[5] oor Aucamp betref, is dit veral drie meestersgraadverhandelings wat met enkele aspekte van die verouderingsproses gemoeid is, naamlik *Die ek-verteller in die kortkuns van Hennie Aucamp* (Malan, 1976), *Die elegiese in* Hongerblom *deur Hennie Aucamp* (Van der Merwe, 1987) en *Die begrip verganklikheid as komplekse kode in enkele werke van Hennie Aucamp* (Garbers, 1989). Nie een van hierdie studies volg ŉ literêr-gerontologiese, narratief-gerontologiese of queergerontologiese benadering nie en die gaytematiek in die Afrikaanse letterkunde word ook nie bespreek nie.

Karin Malan se 1976-verhandeling getiteld *Die ek-verteller in die kortkuns van Hennie Aucamp* fokus op die ek-figuur in *Spitsuur* (1967), *ŉ Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970), *Hongerblom* (1972) en *Wolwedans* (1973) en tref onderskeid tussen die skrywer en die ek-verteller as die verteller van persoonlike ervarings. Die tema van eensaamheid (wat ook volgens Mullins (2007) ŉ aspek van die gerontologie is) is teenwoordig in al hierdie tekste, maar word nie spesifiek met die gerontologie in verband gebring nie.

Die elegiese in Hongerblom *deur Hennie Aucamp* (1987) van S.M. van der Merwe fokus op die dood as tema, maar ook op die reistema. Die verteller in "Voor die winter kom", is bewus daarvan dat ouderdom en die winter die uiteindelike bestemming van alle mense is. In "Wolf, wolf hoe laat is dit?" speel seniors die bekende kinderspeletjie tot die dood op een van hulle toeslaan. Die Akteur is in ŉ stryd gewikkel met ouderdom en uiteindelik wen die ouderdom.

Marius Wolhuter Garbers se *Die begrip verganklikheid as komplekse kode in enkele werke van Hennie Aucamp* (1989) benader mortaliteit vanuit ŉ semiologiese en narratologiese perspektief om te toon dat verganklikheid ŉ komplekse kode is. Daar word op *Die Hartseerwals* (1965)*, Spitsuur* (1967) en *ŉ Bruidsbed vir Tant Nonnie* (1970) gefokus. Die oorkoepelende kodes wat Garbers identifiseer, is: aftakeling, dood, eensaamheid, frustrasie, hartseer, spanning tussen jeug en ouderdom, leegheid, waarneming, tyd, verlore liefde en voortplanting. Gevolgtrekkings wat hy maak sluit in dat verganklikheid meer behels as die verouderingsproses en dood – dit is ŉ komplekse ervaring, wat verband hou met die fisieke en geestelike in die mens. Behalwe veroudering, kan seksualiteit ook bydra tot die mens se ondergang en eensaamheid;

[5] Lyste van ander akademiese tekste en studies oor Hennie Aucamp kan gevind word in *ŉ Skrywer by sonsopkoms* (2004) en *Hennie Aucamp as dekadent* (1994).

isolasie en frustrasie kan ook optrede en die belewing van verganklikheid versterk. Die resultaat hiervan is ’n pynlike ervaring van die lewe. Hierdie studie staan die naaste aan my proefskrif wat die onderwerp betref, maar laat ruimte vir verdere ondersoek aangesien daar sedert 1989 heelwat nuwe werke uit Aucamp se pen verskyn het. Die gerontologie as studieterrein het ook heelwat ontwikkel sedert hierdie verhandeling voltooi is en daarom is dit belangrik om daarop uit te brei in die vorm van ’n doktorale proefskrif.

In Mardelene Grobbelaar se 1991-proefskrif getiteld *Die bose skoonheid: verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp* word die voorkoms van sekere estetiese en dekadente elemente in Britse en Europese literatuur met die voorkoms daarvan in Afrikaanse literatuur vergelyk. Grobbelaar (1991) bevind onder andere dat grond en taal ’n belangrike rol in Aucamp se werk speel en dat dit ’n morele ondertoon het. Hierdie ondersoek is tekenend van temas wat meestal met Aucamp verbind word, naamlik estetisisme en dekadensie, en is van waarde omdat dit die enigste bestaande oeuvrestudie van Aucamp is, maar spesifiek vir die tydperk 1963 tot 1990. Aucamp se oeuvre het egter ná 1990 steeds ontwikkel en daarom kan ’n nuwe oeuvrestudie vanuit ’n relatief nuwe teoretiese benadering uitbrei op genoemde proefskrif.

Voorts is vasgestel dat daar reeds heelwat resensies (ook deur gerekende literatore) oor die werk van Aucamp geskryf is, maar relatief min akademiese artikels. Heinrich van der Mescht (2006) fokus in sy artikel "'Dat ek my boodskap insing in mense se harte': musiekkunstenaars in die kortverhale van Hennie Aucamp" op die rol van musiekuitvoerders in 10 kortverhale van Aucamp en verdeel hierdie karakters in drie groepe. Een van hierdie groepe is die kunstenaars wat nie meer hul kuns kan beoefen nie vanweë ouderdom, en dit hou dus verband met die gerontologiese benadering van my studie. Anders as in bogenoemde artikel, wil hierdie studie egter in die eerste plek fokus op die verouderingsproses by karakters in Aucamp se literêre werk, met spesifieke aandag aan gay karakters.

Visagie (2004) se artikel "Travestie en gay identiteit in *Volmink* (1981) van Hennie Aucamp" ondersoek veral die kortverhaal "La Divina en die cowboy" met betrekking tot die konstruksie van gayidentiteit. Op haar beurt wy Van der Merwe (1984) groot gedeeltes

van haar artikel "Tipering van 'Wolf, wolf hoe laat is dit?' (Hennie Aucamp)" aan ŉ tipering van die senior karakters in hierdie kortverhaal uit *Hongerblom*. Sy verbind ook verganklikheids- en eensaamheidstemas met die verouderende persoon en die verouderingsproses.

Ander akademiese artikels oor Aucamp wat nie noodwendig aansluit by die onderwerp van hierdie proefskrif nie, maar tog waardevolle ontledings van spesifieke werke en ander insigte bied, sluit in: "Die masker en sy manifestasies in die prosa van Hennie Aucamp" (Prins, 1982); "'n Interpretasie van die montageverhaal 'Vir vier stemme' in Hennie Aucamp se kortverhaalbundel *Volmink*" (Grobbelaar, 1987); "Enkele aspekte in Hennie Aucamp se 'n Bruidsbed vir tant Nonnie' en Jan Rabie se 'Die man met die swaar been'" (Bloemhof, 1993); "Hennie Aucamp: die Afrika-konneksie in kabaretverband" (Pretorius, 1994); "Die soldaat as metafoor in twee van Hennie Aucamp se kabarettekste" (Swart, 1994); "Hennie Aucamp: Die kontinentale konneksie" (Bouwer, 1996); "Die verteller by Hennie Aucamp: 'n Bruidsbed vir tant Nonnie'" (Smuts & Smuts, 1996); "Teleskoop en bril: van William Herschel tot Hennie Aucamp" (Smuts, 1998); "Vertellershouding, afgelei van die taal en styl van die teks: Hennie Aucamp se 'Vir vier stemme'" (Du Toit, 1999); "My soort poësie: oor die poësie in die prosa van Hennie Aucamp" (Malan, 2000); en "'n Persoonlike waardering van Hennie Aucamp as mentor" (Pretorius, 2014).

Wat boeke betref, is dit veral Grobbelaar (1994) se monografie getiteld *Hennie Aucamp as dekadent* wat waardevolle ontledings van Aucamp-tekste verskaf aan die hand van dekadente ruimtebeelding (soos kunsmatigheid, sensitivisme, estetiese ruimte, verval, die roosmotief en kleursimboliek) en karakterisering (wat insluit skoonheid, afsigtelikheid, die *dandy* en die dekadent, die fatale man, die *femme fatale*, seksuele perversiteit, sadisme en masochisme, steriliteit, voyeurisme, narcissisme, profanasie en hedonisme). Die dekadensie is uiteraard verlustigend/verheerlikend ingestel op die dood en verval (waar veroudering beslis ŉ soort verval is – indien nie altyd psigies nie, wel altyd fisiek). Hierdie ingesteldheid op die dood en verval is ŉ herinneraar aan die sterflikheid van die mens. Voorts bied die monografie ook waardevolle lyste van Aucamp-tekste en akademiese tekste oor die skrywer. Dit is belangrik om daarop te let dat dit hier nie ŉ geval van óf dekadensie óf ouderdom en veroudering is nie, maar dat die verbinding tussen die menslike liggaam en die dood (dus aspekte wat deur die gerontologie ondersoek word) spruit uit die "dekadente sfeer

wat trouens skering en inslag vind in heelwat van Aucamp se werk" (Van Schalkwyk, 2011:178). Aucamp laat homself soos volg uit tydens ’n praatjie gehou voor Afrikaans- en Nederlandsstudente op 5 Mei 1993: "Ek weet nou, op laat leeftyd, dat ek eintlik ’n verloopte Romantikus is, of meer presies gestel: ’n Dekadent." (Grobbelaar, 1994:1).

In dieselfde trant bied *’n Skrywer by sonsopkoms* (2004), onder redaksie van Lina Spies en Lucas Malan, 16 essays, gedigte en geleentheidstukke oor Aucamp en sy werk ter viering van sy 70ste verjaarsdag. Die bydraes fokus op landskap; briefwisseling; die natuur; Aucamp as Laat Romantikus; herinnering; Aucamp as digter; klug en tragedie; egodokumente; kunsteorie; kabaret; die streekverhaal; die vader-seun-verhouding; erotiek en die lewe as literatuur / literatuur as lewe.

Die nuutste akademiese navorsing wat handel oor Hennie Aucamp is Waldo Grové (2016) se akademiese artikel getiteld "Hennie Aucamp en sy Weimar-kompleks: ’n Germanistiese blik op sy kreatiewe omgang met die Duitse kultuur" waarin hy ondersoek instel na Aucamp se obsessie met die Weimar-periode wat uiting vind in *Entartete*-musiek en -kuns. In die artikel word tekste vanuit ’n komparatiewe Duitsestudieperspektief ontleed waarin Aucamp in wisselwerking getoon word met Bertolt Brecht, Erich Kästner en Hildegard Knef. Die artikel sluit af met ’n bespreking van Aucamp se konsep van Weimar en ’n bestudering van die teks "Berlyn" in *Slegs vir almal* (1986).

Opsommend is dit duidelik dat daar eintlik relatief min akademiese navorsing oor Aucamp se diverse en ekstensiewe oeuvre onderneem is. Die navorsing neig ook daarna om meestal op hom as dekadente skrywer, verganklikheid as tema en sy kortverhale te fokus, en dit is veral opmerklik dat daar min navorsing oor Aucamp ná die jaar 2000 gedoen is. Daar is dus heelwat onontginde navorsingsmoontlikhede wat sy oeuvre betref, en ek wil met my proefskrif ingaan op die genoemde leemtes. Ten einde nadere ondersoek in te stel na die voorkoms van die ouderdomstematiek in Aucamp se werk, is Aucamp se prosa en poësie aan die hand van literêre resepsie, soos dit manifesteer in literatuur-geskiedenisse en resensies, bestudeer. ’n Oorsig van Aucamp se literêre tekste word in hoofstuk 2 gegee.

Dit is duidelik dat baie van Aucamp se werke sterflikheid as tema het en daar moet in gedagte gehou word dat dit maar een aspek is wat die gerontologie ondersoek. Van die ander temas wat Van der Elst, Wyatt-Brown en die ondersoekers in die *Encyclopedia of*

gerontology uitlig, is ook deurgaans in Aucamp se oeuvre aanwesig, maar daar word in die bestaande Aucamp-navorsing nie soveel klem daarop gelê nie. Hierdie leemtes skep dus ruimte vir ŉ uitgebreide studie oor die onderwerp.

Na aanleiding van die voorafgaande kontekstualisering kan die volgende navorsingsvrae geformuleer word:

a. Watter literêr-gerontologiese temas en verhoudings word in Aucamp se literêre tekste uitgebeeld?
b. Hoe ondersteun Aucamp se egodokumente die ontleding en interpretasie van Aucamp se literêre tekste?
c. Watter afleidings, vanuit ŉ queergerontologiese perspektief, kan oor Aucamp se literêre tekste gemaak word?

Die navorsingsdoelstellings, soos dit voortvloei uit die navorsingsvrae, is:

a. om vas te stel watter literêr-gerontologiese temas en verhoudings in Aucamp se literêre tekste uitgebeeld word;
b. om vas te stel hoe Aucamp se egodokumente die ontleding en interpretasie van sy literêre tekste ondersteun; en
c. om vanuit ŉ queergerontologiese perspektief afleidings oor Aucamp se literêre tekste te maak.

1.2 Sentrale teoretiese argument

Die sentrale teoretiese argument van hierdie studie is dat Hennie Aucamp as skrywer deeglik bewus was van ouderdom en die verouderingsproses en dat hierdie temas in sy hele oeuvre manifesteer in die vorm van gerontologiese aspekte en die verkenning van verskillende intergenerasionele verhoudings. ŉ Queergerontologiese benadering tot literêre werke dien as ŉ interdissiplinêre teoretiese raamwerk om antwoorde op die navorsingsvrae te bied.

1.3 Metodologie

Hierdie studie behels teksontleding wat grootliks berus op die hermeneutiek. Hoewel Aucamp se literêre oeuvre in geheel in oënskou geneem word, word daar op representatiewe werke gefokus. Wat die seleksie van tekste uit Aucamp se oeuvre betref, was dit moeilik om reeds vooraf bepaalde werke uit te sonder, juis vanweë die

omvangrykheid van die oeuvre. Die hele oeuvre is in detail bestudeer en daar is besluit om ŉ sistematiese aanpak soortgelyk aan Andries Visagie se doktorale proefskrif (*Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa van 1980 tot 2000*) te volg. Waar Visagie telkens ŉ sekere tema aan die hand van geselekteerde literêre werke of ŉ spesifieke outeur in ŉ afsonderlike hoofstuk hanteer, is vir die doeleindes van hierdie proefskrif besluit om Aucamp se drie hoofgenres, naamlik prosa, poësie en drama/kabaret as afsonderlike hoofstukke aan te bied. Die fokus val wel slegs op werke van literêre aard terwyl Aucamp se egodokumente as ondersteunende materiaal gebruik word. Artikels en resensies van Aucamp self is nie volledig betrek nie, maar wel waar dit ŉ wesenlike bydrae tot die interpretasie van ŉ literêre werk kon lewer.

Hoofstukke 3, 4 en 5 van hierdie proefskrif bied breedvoerige karterings van Hennie Aucamp se literêre tekste vanuit gerontologiese perspektief. Die karterings is uitgevoer deur terug te keer na sake wat reeds in sy oeuvre bestudeer is, maar hierdie keer deur die spesifieke lens van literêre gerontologie, narratiewe gerontologie en queer-gerontologie op sy werk te rig. Ná die in-diepte ontleding van Aucamp se literêre tekste kon relevante gerontologiese temas en verhoudings in byna elke literêre werk van Aucamp gevind word.

Vervolgens word ŉ bondige uiteensetting van die metodologie gegee:

Eerstens is ŉ geïntegreerde interdissiplinêre teoretiese raamwerk saamgestel met die gerontologie as vertrekpunt. Daar is veral gefokus op die narratiewe, literêre en queergerontologie. Voorts is intergenerasionele verhoudings ook bestudeer aangesien dit verband hou met die gerontologie soos dit neerslag vind in Aucamp se literêre tekste. ŉ Fokus op die resente werk van ŉ skrywer soos Aucamp impliseer ook ŉ ondersoek na die konsep van *laatwerk/laatstyl* wat veral deur Van Vuuren (2014a) in die artikel "D.J. Opperman se laatwerk" met die gerontologie in verband gebring word.

ŉ Interdissiplinêre studie soos hierdie kan baie maklik die nodige fokus op die primêre vakgebied waarin dit gesetel is (in hierdie geval die Afrikaanse letterkunde) verloor en onwillekeurig begin wentel om die sekondêre vakgebied (die gerontologie) en selfs ander aanverwante vakgebiede (soos queerstudies). Die sintese tussen letterkunde en gerontologie kan voorts ook ŉ instrumentalistiese ponering van die teorie oor die

letterkunde plaas. In hierdie studie probeer ek om sodanige instrumentalistiese benadering tot die letterkunde te vermy.

Derek Attridge (2004:7) definieer in *The singularity of literature* 'n instrumentalistiese benadering tot letterkunde soos volg:

> […] the treating of a text (or other cultural artifact) as a means to a predetermined end: coming to the object with the hope or the assumption that it can be instrumental in furthering an existing project, and responding to it in such a way as to test, or even produce, that usefulness. The project in question may be political, moral, historical, biographical, psychological, cognitive, or linguistic.

In wese probeer 'n instrumentalistiese benadering 'n literêre teks in diens stel van iets buite-literêr. Attridge (2004:12) bespreek die estetiese tradisie as teenvoeter vir 'n instrumentalistiese benadering, maar beklemtoon dat ook hierdie tradisie nie noodwendig 'n volledig bevredigende benadering tot die letterkunde is nie. As sintese tussen hierdie twee perspektiewe bied Attridge (2004:13) die volgende:

> What is needed, therefore, to complement the instrumentalist achievements of recent criticism and to build on the lasting, if partial, insights of the aesthetic tradition is a mode of attention to the specificity and singularity of literary writing as it manifests itself through the deployment of form (a term which will require redefinition), as well as to the unpredictability of literary accomplishment that seems connected with that deployment – an approach that at the same time fully acknowledges the problematic status of all claims to universality, self-presence, and historical transcendence.

Attridge (2004:63) beskryf hierdie singulariteit soos volg:

> The singularity of a cultural object consists in its difference from all other such objects, not simply as a particular manifestation of general rules but as a peculiar nexus within the culture that is perceived as resisting or exceeding all pre-existing general determinations. Singularity, that is to say, is generated not by a core of irreducible materiality or vein of sheer contingency to which the cultural frameworks we use cannot penetrate but by a configuration of general properties that, in constituting the entity (as it exists in a particular time and place), go beyond the possibilities pre-programmed by a culture's norms, the norms with which its members are familiar and through which most cultural products are understood.

Ten einde 'n instrumentalistiese benadering te vermy, word 'n stewige basiese interpretasie en evaluering van elke geselekteerde Aucamp-teks, gebaseer op my eie indringende herlees daarvan (met aandag aan beide inhoud en vorm), uitgevoer. Verdere afleidings, ingegee deur die teorie, word geponeer op wat die teksanalise opgelewer het. Die bespreking van die ouderdomstematiek is dus ingebed in daardie lees

van elke teks in sy artistieke spesifisiteit. Voorts is daar ook die groter narratief van die opeenvolgende werke, ongeag genre, wat sy oeuvre konstitueer.

Die genreverskeidenheid wat so kenmerkend is van Aucamp se oeuvre bied ŉ besondere uitdaging aan enige navorser wat sy werk grondig wil verken. Een manier om hierdie uitdaging die hoof te bied, is om juis te fokus op die tydsaspek van veroudering met betrekking tot die plot in elke werk. Deur só oor die saak te dink, word verseker dat die literêre teks (ook in sy unieke vormgewing) as uitgangspunt geneem word. Die belang wat plot speel in die konstruksie van narratiewe word meer in diepte in hoofstuk 2 bespreek.

Die gekose metodologie het gehelp om antwoorde op die navorsingsvrae te verskaf deurdat dit ŉ deeglike teoretiese literatuuroorsig van die literêre en narratiewe gerontologie (met inbegrip van intergenerasionele teorie) gee wat nodig is om die ontledings en interpretasies van die Aucamp-tekste te rig ten einde nuwe perspektiewe op sy oeuvre te bied. Die bydrae van die proefskrif is dus eerstens tot die korpus akademiese navorsing oor Hennie Aucamp deur middel van die ontledings en interpretasies van veral meer onlangse werke waaroor daar nog weinig navorsing gedoen is. Tweedens dra dit by tot die uitbreiding van die gerontologie as ŉ literêre benadering tot Afrikaanse letterkunde en derdens word die waarde van hierdie benadering vir en aan die hand van Aucamp se werk ondersoek.

1.4 Afbakening van die studie

Hierdie proefskrif is in die eerste plek ŉ studie van die letterkunde en meer spesifiek van die literêre tekste van Hennie Aucamp. Die gerontologie is as teoretiese begronding gekies omdat dit verband hou met van die prominentste temas in Aucamp se literêre werke, maar dit is nie die doel van hierdie studie om die akademiese saak vir die gerontologie te bevorder nie omdat letterkunde die primêre vakgebied is waarin hierdie studie gesetel is en nie die sosiologie nie. Die twee subdissiplines binne die gerontologie wat wel probeer om ŉ brug te bou tussen letterkundestudies en verouderingstudies is, soos genoem, die literêre gerontologie en narratiewe gerontologie. Hierdie twee studieterreine is nog geensins ten volle uitgewerkte teorieë met bepaalde metodes nie en word slegs verkennenderwys aangewend om die moontlikhede daarvan te ondersoek.

Dieselfde geld vir queergerontologie, intergenerasionele verhoudingsteorie, sowel as teorieë oor laatstyl wat van mekaar verskil in aanpak en definisie.

Voorts wil ek ook nie met hierdie studie sê dat Aucamp se werk slegs vanuit perspektiewe oor veroudering en homoseksualiteit benader moet word nie. Veel eerder wil ek toon dat hierdie temas definitief in sy oeuvre manifesteer – veral in sy latere werke waaroor daar nog weinig akademiese navorsing bestaan. In hierdie proefskrif word sy literêre werke, met inbegrip van poësie, dramas, kabarette en kortverhale, ondersoek met ego-dokumente soos dagboeke, onderhoude, briefwisselings, essays en literêre kritiek wat ter ondersteuning van die ontledings en interpretasies aangewend word.

1.5 Vooruitskouing

Die tweede hoofstuk van hierdie proefskrif is die literatuurstudie wat die teoretiese onderbou van die studie daarstel. In hierdie hoofstuk word die gerontologie, met spesifieke verwysing na die literêre en narratiewe gerontologie, in diepte bespreek. Hierna volg ’n verkenning van die ontluikende studieterrein van queergerontologie, waarna intergenerasionele studies uiteengesit word. Die teorie word telkens met Aucamp se oeuvre in verband gebring.

Die daaropvolgende drie hoofstukke bevat ontledings en interpretasies van Aucamp se literêre tekste, spesifiek vanuit ’n gerontologiese benadering, ten einde te toon dat sodanige lees van Aucamp se tekste wel relevant is. Gapings in die korpus akademiese navorsing oor beide hom en die gerontologie as literêre benadering word deur sodanige ontleding en interpretasie gevul. Die voorbeelde uit Aucamp se werk wat in hierdie hoofstukke hanteer word, vervul eintlik ’n tweeledige funksie: Eerstens dien dit die ondersoek, synde die onderwerp van literêre ontleding, maar in wese word die versameling van tekste ook ’n herinneringsdokument wat die leser opnuut bewus wil maak van die rykdom wat Aucamp se werk bied.

Hoofstuk 3 bevat ontledings en interpretasies van Hennie Aucamp se poësiekorpus. Die bundels wat bespreek word, is *Die blou uur* (1984); *Koerier* (1999); *Hittegolf* (2002); *Dryfhout* (2005); *Vlamsalmander* (2008); *Ghoera* en *Woerts in die hoekie* (2011); *Teen die lig* (2012); en *Skulp* (2014).

Hoofstuk 4 bevat ontledings en interpretasies van Hennie Aucamp se dramas en kabarettekste. Die tekste wat bespreek word, is *Wolwedans* (1973); *Met permissie gesê* (1980); *Papawerwyn* (1980); *Slegs vir almal* (1986); *By Felix en Madame* (1987); *Teen latenstyd* (1987); *Sjampanje vir ontbyt* (1988); *Punt in die wind* (1989); *'n Brommer in die boord* (1990); *Dubbeldop* (1994) en *Van hoogmoed tot traagheid* (1996).

Hoofstuk 5 bevat ontledings en interpretasies van Hennie Aucamp se kortverhale. Die bundels wat bespreek word, is *Een somermiddag* (1963); *Spitsuur* (1967); *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970); *Hongerblom* (1972); *'n Baksel in die môre* (1973); *Dooierus* (1976); *Enkelvlug* (1978); *Volmink* (1981); *Wat bly oor van soene?* (1986); *Dalk gaan niks verlore nie* (1992); *Gewis is alles net 'n grap* (1994); *Ook skaduwees laat spore* (2000); *'n Vreemdeling op deurtog* (2007); en *Die huis van die digter* (2009).

Die samevattende slothoofstuk bevat die bevindings wat die belangrike akademiese bydraes van hierdie proefskrif uiteensit. Die bevindings lei tot die beantwoording van die navorsingvrae wat in die inleiding van hierdie proefskrif uiteengesit is. Ten slotte word voorstelle vir moontlike toekomstige studies wat uit hierdie proefskrif kan voortvloei aan die hand gedoen en slotopmerkings gemaak.

HOOFSTUK 2: GERONTOLOGIE EN DIE LETTERKUNDE

Die ongeluk is dat teorieë so gou doodernstig bejeën word, en verstar tot formules; en formules ontken dikwels lewe en kreatiwiteit. Ook lyk dit my 'n bietjie verwaand – of dalk naïef – om aan te neem dat die jongste literêre teorie (mode?) noodwendig alle vroeëre teorieë kanselleer.

~Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:39)

2.1 Inleiding

Die teoretiese begronding van hierdie studie berus hoofsaaklik op die gerontologie, oftewel die studie van ouderdom en veroudering. Die doel van 'n teoretiese raamwerk is nie om teoretiese konsepte instrumentalisties op die tekste af te dwing nie, maar eerder om die ontledings en interpretasies van literêre werke te help rig. Die gerontologie is slegs een van die vele lense waardeur Aucamp se literêre tekste bestudeer kan word. Die belangrikheid van teorie in die steeds ontwikkelende vakgebied van die gerontologie word daarom ondersoek in die tweede afdeling van hierdie hoofstuk, waarna die fokus verskuif na die interdissiplinêre aard daarvan.

Ouderdom en veroudering word in die hedendaagse konteks holisties benader vanuit drie studieterreine wat betrekking het op die menslike toestand, naamlik biologie, psigologie en sosiologie. Die gerontologie is by verstek 'n interseksie van hierdie drie studieterreine en daarom is dit belangrik om 'n basiese begrip te hê van die verskillende teorieë wat die gerontologie onderlê. Uiteraard val 'n volledige bespreking van al die verskillende benaderings tot ouderdom en veroudering buite die bestek van hierdie studie en word slegs 'n kort opsomming van die drie verskillende kategorieë van verouderingsteorieë gegee.

Biologieseverouderingsteorieë poog om veroudering ten opsigte van fisiologiese prosesse (op molekulêre vlak in selle, weefsels en ten opsigte van liggaamstelsels) te ondersoek, en sluit in die stogastiese teorieë, naamlik vryeradikaleteorie, Orgel-/fout-teorie, afslytingsteorie en bindweefstelteorie, sowel as die niestogastiese teorieë, naamlik teorie van geprogrammeerde veroudering, gene-/biologieseklokteorie, neuro-endokrien-teorie en immunologiese/outo-immuunteorie.

Psigologieseverouderingsteorieë poog om veroudering ten opsigte van mentale prosesse, emosies, houdings en persoonlikheidsontwikkeling (gekenmerk deur lewens-

faseoorgange) te ondersoek, en sluit in menslikebehoefteteorie, individualisme-teorie, persoonlikheidsontwikkelingsfaseteorie, lewensverloop-/lewensduurteorie en selektiewe-optimalisering-met-kompensasie-teorie.

Sosiologieseverouderingsteorieë poog om veroudering ten opsigte van veranderende rolle, verhoudings, status en generasionelekohortimpak op die senior se vermoë om aan te pas te ondersoek, en sluit in aktiwiteitsteorie, onttrekkingsteorie, subkultuurteorie, kontinuïteitsteorie, ouderdomstratifikasieteorie, persoon-omgewingspassingsteorie en geotransendensieteorie.

Van mindere belang vir hierdie studie is veral bio- en psigogerontologieteorieë omdat die literêre gerontologie en narratiewe gerontologie, wat as begronding vir hierdie studie dien, as deel van die sosiogerontologie beskou word.

Die literêre gerontologie is geensins ’n ten volle uitgewerkte teorie nie en het ook nie ’n sistematiese metode van ondersoek wat op literêre tekste toegepas kan word nie. Hierdie leemte noop ondersoekers in die studieterreine dus om bestaande ondersoeke na te gaan ten einde te probeer vasstel wat die werkwyses van ander akademici is. Die literêre gerontologie word in die derde afdeling van hierdie hoofstuk bespreek, en die bespreking word toegelig met bestaande voorbeelde van hoe die teorie toegepas kan word om literêre tekste vanuit ’n gerontologiese perspektief te benader.

In die vierde afdeling volg ’n oorsig van die narratiewe gerontologie wat ter aanvulling in hierdie studie gebruik word deur die narratiewe (lees: egodokumentêre) oeuvre van Hennie Aucamp te verreken by die ontleding en interpretasie van sy literêre tekste. Die konsep van *laatstyl* word ook hierby betrek, aangesien dit te make het met die outobiografiese in ’n skrywer se narratiewe oeuvre. Hierdie fenomeen kan verbind word met beide die literêre en narratiewe gerontologie omdat dit hier gaan om die invloed wat ouderdom en veroudering het op die skrywer en die werke wat hy/sy/sig skep.

Een van die mees resente ontwikkelings in die gerontologie is die ontwikkeling van queergerontologie, oftewel die bestudering van die veroudering van gemarginaliseerde queer figure, veral met betrekking tot hul seksualiteit. Die derde navorsingsvraag van hierdie studie is gemoeid met die manier waarop ’n queergerontologiese perspektief insig kan bied in Aucamp se literêre werke. Daar is tot op hede geen sodanige studie in

Afrikaans gedoen nie, en daar bestaan ook geen akademiese literatuur in Afrikaans oor spesifiek die veroudering van gay mense nie. Die vyfde afdeling van hierdie hoofstuk bevat ŉ oorsig van die enkele bestaande teoretiese werke oor die onderwerp.

Die mens verouder nie in isolasie nie, en intergenerasionele studies bied waardevolle insigte wat die verhoudings tussen mense van verskillende generasies betref. Dit is van toepassing op Aucamp se literêre tekste omdat hierdie soort verhoudings in allerlei gedaantes in ál sy literêre werke manifesteer. Intergenerasionele verhoudings word in die sesde afdeling van hierdie hoofstuk bespreek, met die klem op manlike intergenerasionele verhoudings omdat sodanige verhoudings die duidelikste in Aucamp se oeuvre na vore kom.

Die sewende afdeling van die hoofstuk bevat ŉ breë oorsig van die literêre oeuvre van Hennie Aucamp ter voorbereiding vir die daaropvolgende hoofstukke waarin sy literêre werke grondig ontleed en geïnterpreteer word aan die hand van gerontologiese perspektiewe. Die oorsig toon die belangrikheid van Aucamp as skrywer in die Afrikaanse kanon en fokus spesifiek op aanduidings van veroudering, ouderdom en homoseksualiteit in sy oeuvre.

Die hoofstuk sluit af met ŉ bondige samevatting en gevolgtrekkings wat ŉ vooruitskouing van die opeenvolgende hoofstukke bevat.

2.2 Gerontologie

Hoewel veroudering nog altyd ŉ integrale deel van die mens se lewe uitmaak en op verskillende maniere daaroor besin is, is die bestudering van hierdie fenomeen eers in 1903 amptelik *gerontologie* genoem deur die Nobelpryswenner Ilya Ilyich Mechnikov (Martin & Gillen, 2013:51). Veroudering is egter nie ŉ konkrete konsep nie en die verouderingsproses is nie iets wat by almal dieselfde verloop nie. Sommige mense voel oud op 30, terwyl ander springlewendig voel op 90-jarige ouderdom.

Tog moet iets soos veroudering gemeet en beskryf kan word ten einde bestudeer te kan word. Volgens die *Handbook of theories of aging* (Bengtson *et al.*, 2009:4) poog gerontologiese navorsers, onder meer, om die volgende vraagstukke te beantwoord:

1. Wat veroorsaak veroudering?
2. Waarom is daar soveel variasie in veroudering by lede van dieselfde spesie?
3. Waarom vaar sommige seniors net so goed soos jonger mense met kognitiewe take, terwyl ander merkbare tekortkominge in kognitiewe funksionering ervaar?
4. Is daar 'n manier om geheueverlies te bekamp, soos byvoorbeeld gereelde oefening?
5. Waarom verskaf sommige sosiale kontekste en samelewings genoegsame versorging aan seniors, terwyl ander dit aan die individu en sy/haar vindingrykheid oorlaat?
6. Waarom is daar soveel variasie wat openbare beleid oor veroudering betref?
7. Hoe kry sommige seniors dit reg om emosioneel bevredigende lewens te lei ten spyte van aansienlike verliese?

Ten einde die "hoekom" en die "hoe" van hierdie soort vrae te kan beantwoord, is teorie nodig en die vertrekpunt van die *Handbook of theories of aging* (Bengtson *et al.*, 2009:4) word gebruik om hierdie literatuurstudie te rig:

1. Wat is teorie? Hoe is dit nuttig in navorsing oor veroudering?
2. Wat is die nuutste teoretiese ontwikkelings vanuit biologiese, psigologiese en sosiologiese perspektiewe soos toegepas op veroudering?
3. Wat is interdissiplinêre teoretisering? Waarom is dit die aangewese rigting vir toekomstige navorsing oor veroudering?

Volgens Bengtson *et al.* (2009:4) is teoretisering "a process of developing ideas that allow us to understand and explain empirical observations". Dit is belangrik om in ag te neem dat, ook in die gerontologie, perspektiewe op teorie mettertyd kan verander, maar sommige eienskappe van teorie bly konstant met tydsverloop (Bengtson *et al.*, 2009:4). Mense soek altyd na verduidelikings en betekenis vir dit wat hulle waarneem, en dit lei tot hul bevraagtekening van die waarom en die hoe wat wyer strek as hul onmiddellike waarnemings (Bengtson *et al.*, 2009:4).

Bengtson *et al.* (2009:5) beklemtoon dat die fokus moet wees op teorie as proses, eerder as passiewe versameling van terminologie:

> [W]e theorise whether we are aware of it or not, in attempting to understand our observations and experiences. It is natural to go beyond the what of the data we have collected […] to attempt to explain the why and how of the biological, social, or psychological processes underlying them.

In ooreenstemming hiermee gee Voľanská (2018:181) 'n meer resente definisie van teoretisering wat verband hou met die gerontologie:

> The simplest definition [of theory] could be that it is an explanation, the answer to the question 'why', different from empirical description. Theorising thus entails, in addition to empirical observation, the generalisation of the observations, while both of them form its integral part. The development of the theory allows us to understand and find the meaning of empirical research findings and, at the same time, it provides us with frameworks and ideas for further research. It can also help increase sensitivity in revealing existing prejudices and actions in daily life and develop new ways of understanding the world by overcoming the existing and prevailing discourses. The missing theory could thus set limits for the value of the research. The solution applied by some gerontologists is therefore an interdisciplinary approach and the interlinking of gerontology, anthropology and other sciences.

Victor (2013:46) is dit hiermee eens:

> What is theory and how useful is it in gerontology? Of course the term theory has a number of differing connotations depending upon the context and field of study. At the most basic level theory and theoretical propositions help us to explain a series of empirical findings or observations.

Uit die voorafgaande verduidelikings is dit duidelik dat die ontwikkeling van teorie in die gerontologie ŉ belangrike rol speel om ŉ beter begrip van ouderdom en veroudering te bewerkstellig. Weens die interdissiplinêre aard van die gerontologie is daar vanselfsprekend ŉ verskeidenheid wyd uiteenlopende teorieë en is dit haas onmoontlik om een toonaangewende gerontologiese teorie te ontwikkel. Ter wille van hierdie bondige oorsig van die studieterreine word ŉ oorsig van die belangrikste gerontologiese teorieë gegee.

2.2.1 Interdissiplinêre verouderingsteorieë

Metchnikoff het voorgestel dat die gerontologie ŉ unieke studieterrein is wat veroudering nie slegs vanuit mediese perspektiewe beskou nie, maar eerder erkenning gee aan die feit dat veroudering ŉ holistiese proses is wat interdissiplinêr benader moet word (Martin & Gillen, 2013:51). Hierdie interdissiplinêre aard van gerontologie behels ŉ biopsigososiale benadering wat veroudering bestudeer uit die oogpunt van die biologie, psigologie en sosiologie.

Dit is nodig om hier ŉ bondige uiteensetting van die terme *interdissiplinariteit*, *multidissiplinariteit* en *transdissiplinariteit* te gee:

> Multidisciplinarity draws on knowledge from different disciplines but stays within their boundaries. Interdisciplinarity analyzes, synthesizes and harmonizes links between disciplines into a coordinated and coherent whole. Transdisciplinarity integrates the natural, social and health sciences in a humanities context, and transcends their original boundaries (Choi & Pak, 2006:351).

Randall (2007:371) skryf tereg dat navorsing oor ŉ komplekse onderwerp soos veroudering insigte uit ŉ breë spektrum studieterreine moet put, en voortdurend moet beweeg tussen multidissiplinariteit en interdissiplinariteit. Die gerontologie se verbinding van wyd uiteenlopende studieterreine soos biologie, sosiologie en psigologie in een benadering, dui op die interdissiplinêre aard daarvan.

2.2.1.1 Biogerontologieteorieë

Biologieseverouderingsteorieë berus veral op twee algemene perspektiewe, naamlik die invloed van stogastiese prosesse (soos lukrake genetiese mutasie of oksidatiewe stres) en niestogastiese prosesse of geprogrammeerde veroudering (gestruktureerde genetiese manifestasie in ouderdom) (Bengtson *et al.,* 2009:9). Die afskaling van biogerontologieteorieë tot twee perspektiewe beklemtoon ŉ toenemende konsensus oor die rol van evolusie en natuurlike seleksie in die ontwikkeling van veroudering en ŉ lang lewensduur (Bengtson *et al.*, 2009:9). Wat evolusie en natuurlike seleksie betref, stel die tradisionele evolusieteorie dat wanaangepaste gene wat verantwoordelik is vir die agteruitgang geassosieer met veroudering nie deur natuurlike seleksie geraak is nie omdat dit óf eers manifesteer ná reproduksie óf omdat dit wel manifesteer in vroeër lewe maar met positiewe funksies wat eers later nadelige gevolge het (Bengtson, 2009:9). Veroudering kan ook geneties geprogrammeer wees as ŉ aanpassingsrespons op veranderende omgewingstoestande (Bengtson, 2009:9).

Lange en Grossman (2013:75) stel dat ander teoretici wel glo dat biologiese veroudering die resultaat is van beide stogastiese en niestogastiese prosesse, sowel as allostase – die proses van homeostase wat bereik word deur veranderinge in gedrag en die fisiologie. Lange en Grossman (2013:76-85) gee ŉ volledige oorsig van die vernaamste biogerontologieteorieë en vervolgens word ŉ uiters bondige opsomming van hierdie teorieë verskaf.

Stogastiese (of statiese) teorieë ondersoek episodiese gebeurtenisse wat regdeur ŉ individu se lewe lukrake sellulêre skade aanrig wat met verloop van tyd akkumuleer en sodoende veroudering veroorsaak. Vryeradikaleteorie stel dat veroudering te wyte is aan oksidatiewe metabolisme en die effekte van vrye radikale wat geproduseer word wanneer die liggaam suurstof gebruik. Vrye radikale reageer met proteïene, lipiede, DNS en RNS,

wat sellulêre skade veroorsaak. Hierdie skade akkumuleer met verloop van tyd en versnel die verouderingsproses.

Die Orgel-/foutteorie veronderstel dat selle met verloop van tyd foute in DNS- en RNS-proteïensintese akkumuleer, wat veroorsaak dat daardie selle uitgewis word. Omgewingsagente en lukrake gebeurtenisse kan foute veroorsaak wat tot sellulêre skade lei.

Afslytingsteorie bestudeer die effek van algemene sellulêre verweer wat met verloop van tyd plaasvind. Dit is bekend dat selle in die hartspiere, neurone, geaarde spiere en die brein nie kan regenereer wanneer dit deur afslyting verwoes word nie. Verouderende selle het voorts nie meer die vermoë om beskadigde DNS te herstel nie. Vanweë selle se senessensie, verloor verouderde selle ook die vermoë om meganiese, inflammatoriese en ander beserings teen te werk.

Bindweefselteorie (ook kruisbindingsteorie) argumenteer dat biochemiese prosesse met verloop van tyd verbindings skep tussen strukture wat nie normaalweg verbind is nie. Tussen die ouderdomme van 30 en 50 vind sodanige kruisverbindings redelik snel plaas. Elastien droog op en kraak met veroudering wat lei tot droër en verrimpelde vel. Kardiovaskulêre probleme word ook verbind met die vermindering van ekstrasellulêre vloeistof en die akkumulering van oorbodige natrium, chloried en kalsium.

Niestogastiese teorieë beskou veroudering as ’n reeks voorafbepaalde gebeurtenisse wat alle organismes binne ’n bepaalde tydraamwerk raak. Hierdie teorieë is gegrond in ’n geprogrammeerde perspektief wat verband hou met genetika of die individu se sogenaamde biologiese klok.

Geprogrammeerde teorie stel dat selle sterf of ophou repliseer namate mense verouder. Menslike selle verouder elke keer wanneer dit repliseer vanweë die verkorting van die telomere wat ’n vertakking van chromosome in die liggaam is. Wanneer selle nie meer kan repliseer nie, sterf dit.

Geen-/biologieseklokteorie verduidelik dat elke sel, of moontlik die hele organisme, ’n geneties geprogrammeerde verouderingskode het wat gestoor word in die organisme se DNS. Hierdie teorie beskryf genetiese invloede wat fisieke toestand, die voorkoms van

siekte, oorsaak en ouderdom van dood en ander faktore wat bydra tot langslewendheid voorspel.

Neuro-endokrienteorie is gemoeid met ’n verandering in hormoonsekresie, soos die hormoonvrystelling van die hipotalamus en die stimulerende hormone van die pituïtêre klier wat die skildklier, byskildklier en adrenale kliere bestuur, en die invloed wat hierdie hormone het op die verouderingsproses. Estrogeen, groeihormoon en melatonien is hoofsaaklik betrokke by veroudering.

Die immunologiese/outo-immuunteorie beskou die normale verouderingsproses as verbandhoudend met foutiewe immunologiese funksionering. Daar is ’n afname in immunologiese funksionaliteit in seniors, en veral ’n afname in die funksie van die timusklier kan lei tot verhoogde infeksies en ’n toename in kanker. T-seldifferensiasie neem ook af, wat daartoe lei dat die liggaam foutiewelik ou, onreëlmatige selle as vreemde liggaampies sien en dit aanval.

Yates (2007:601) noem ook die volgende evolusionêre verouderingsteorieë: weggooibaresomateorie (Kirkwood), antagonistiese pleiotropie (Williams & Rose), laatwerkende gene (Haldane) en langslewendheid versus vroeëreproduksie-opweging (Smith & Austad).

Hierdie kort oorsig dien slegs as agtergrond sodat die holistiese aard van die gerontologie duidelik kan word. Dit is egter belangrik om te besef dat daar vele ander biogerontologieteorieë bestaan en dat geen enkele teorie die etiologie van veroudering ten volle beskryf nie. Van al die teorieë wat hier genoem is, geniet geenteorie en vryeradikaleteorie die meeste ondersteuning van akademici.

2.2.1.2 Psigogerontologieteorieë

Psigologieseverouderingsteorieë fokus op konsepte soos komplekshede en dinamiese prosesse, die behoefte om mikroprosesse in groter sosiale en historiese kontekste te situeer en die interspel tussen ontledingsvlakke en wedersydse invloede (Bengtson *et al.,* 2009:11). Een van die belangrikste aspekte wat hierdie teorieë ondersoek, is die manier waarop stresprosesse as saambindende faktor dien vir biologiese, psigologiese en sosiologiese faktore (Bengtson *et al.,* 2009:11). ’n Interessante ontwikkeling in resente gerontologiese benaderings is die fokus op positiewe sielkunde. Navorsers is optimisties

oor veroudering en fokus al minder op verval en meer op die positiewe aspekte soos aanpasbaarheid, optimalisering, kompensasie en plastisiteit (Bengtson *et al.,* 2009:11).

Vervolgens word ŉ kort oorsig van psigogerontologieteorieë gegee soos uiteengesit deur Lange en Grossman (2013:72-75).

Menslikebehoefteteorie is beter bekend as Maslow se teorie waarin hy vyf basiese menslike behoeftes identifiseer, naamlik fisiologiese behoeftes, die behoefte aan veiligheid en sekuriteit, die behoefte aan liefde en om te behoort, die behoefte aan selfbeeld en die behoefte aan selfaktualisering. Hoewel Maslow nie spesifiek ouderdom in sy teorie hanteer nie, is dit duidelik dat fisieke, ekonomiese, sosiale en omgewings-beperkings behoeftevervulling by seniors kan belemmer. Maslow het aangevoer dat ŉ onvermoë om te groei kan lei tot gevoelens van mislukking, depressie en die siening dat die lewe sinloos is.

Individualismeteorie is gebaseer op Jung se teorie van individualisme wat ook nie spesifiek na veroudering verwys nie, maar in teenstelling met Maslow se teorie voer Jung aan dat ŉ lewensduurperspektief van persoonlike ontwikkeling meer gewens is as die vervulling van basiese behoeftes. Soos wat mense verouder, raak hulle betrokke by ŉ innerlike soektog om hul oortuigings en prestasies uit te daag. Volgens Jung beteken suksesvolle veroudering die aanvaarding van die verlede en die vermoë om die afname in funksionaliteit en die verlies aan mense te hanteer.

Erikson se teorie van persoonlikheidsontwikkelingsfases fokus ook op individuele ontwikkeling. Volgens Erikson ontwikkel persoonlikheid in agt opeenvolgende fases wat elk ŉ ooreenstemmende lewenstaak het. Om te kan aanbeweeg na die volgende fase, moet die voorafgaande lewenstake eers afgehandel word. Seniors is in die fase genaamd ego-integriteit versus wanhoop. In hierdie fase evalueer die ouer persoon sy/haar/sig lewe en prestasies om betekenis daarin te probeer vind. Latere uitbreiding op hierdie teorie stel dat seniors sukkel om dinge af te lê, sorg van ander te aanvaar, hulle van die lewe los te maak, en om fisieke en mentale verval te verwerk.

Lewensverloop-/Lewensduurontwikkelingsteorie het in die 1970's ontwikkel en het die fokus verskuif na die lewensverloop van mense wat, hoewel uniek aan elke individu, sekere voorspelbare patrone volg. Voorheen het studies primêr op kinderjare gefokus,

maar die nuwe fokus op volwassenheid is teweeggebring weens toenemende getalle seniors, die opkoms van gerontologie as ’n spesialiteitsveld en die beskikbaarheid van persone wat deelgeneem het aan longitudinale studies vanaf kinderjare. Sentrale konsepte van hierdie teorie sluit in die vermenging van psigologiese konsepte soos lewensfases, lewenstake en persoonlikheidsontwikkeling met sosiologiese konsepte soos rolgedrag, en die verhoudings tussen individue en die samelewing. Die sentrale beginsel van hierdie teorie is dat die lewe plaasvind in fases wat gestruktureer word volgens die individu se rolle, verhoudings, interne waardes en doelwitte. Individue kan hul doelwitte kies, maar word begrens deur eksterne beperkings.

Selektiewe-optimalisering-met-kompensasie-teorie is gebaseer op Baltes se 1987-teorie van suksesvolle veroudering. Hy het gestel dat individue leer om funksionele verliese van veroudering te hanteer deur middel van seleksie, optimalisering en kompensasie. Verouderende individue word meer selektief wat aktiwiteit en rolle betref soos wat beperkings intree. Terselfdertyd kies hulle aktiwiteite en rolle wat die meeste bevrediging bring (optimalisering). Eindelik pas individue aan deur alternatiewe te soek wanneer funksionele beperkings hulle verhoed om vorige aktiwiteite en rolle in stand te hou. Soos wat mense verouder, beweeg hulle deur kritieke lewenspunte wat verband hou met morbiditeit, mortaliteit en lewenskwaliteit. Die resultaat van hierdie kritieke oomblikke kan lei tot laer- of hoërordefunksionering wat geassosieer word met onderskeidelik hoër of laer risiko's vir mortaliteit.

Schroots (2007:611) onderskei voorts tussen die volgende kategorieë van psigogerontologieteorieë: sielkunde van ouderdom, sielkunde van veroudering en sielkunde van die senior. Eersgenoemde het te doen met die studie van ouderdoms-verskille in gedrag, die tweede met gedragspatrone wat gepaardgaan met verandering in ouderdom en laasgenoemde met problematiese en nieproblematiese gedrag in seniors.

2.2.1.3 Sosiogerontologieteorieë

Anders as met teorieontwikkeling in die bio- en psigogerontologie, is die ontwikkeling van ’n sosiogerontologieteorie meer uitdagend omdat sosiale fenomene oor die lewens-verloop uiters kompleks en vloeibaar is en navorsers hul onderwerpe met verskillende epistemologieë benader (Bengtson *et al.,* 2009:14). Van die belangrikste teoretiese fokusse is op die konsep van *kumulatiewe ongelykheid oor die lewensverloop*.

Hierdie teorie bevat elemente van makro- en mikrososiologiese inhoud en neem die manier waarop sosiale stelsels ongelykheid op vele vlakke genereer in ag (Bengtson *et al.,* 2009:15). Volgens Biggs (2007:704) vorm sosiale gerontologie die skakel tussen openbare en private ervarings deur middel van eklektiese gebruik van dissiplinêre bronne en ŉ fokus op sosiale probleme. Marson en Fave (2015) probeer in hul artikel "A Marxian review of gerontological literature" om die dataryke, maar teorie-arm, sosiogerontologie uit te brei. Die skrywers het ŉ Marxistiese benadering gebruik om ten minste drie soorte sosiale groepe van ouer bevolkings te onderskei, naamlik subkultuur deur ouderdom alleenlik; ouderdom gesitueer in sosiale klas; en ouderdom wat sosiale klas oorskry (Marson & Fave, 2015:122).

Daar word ook hier gebruik gemaak van Lange en Grossman (2013:66-71) se oorsig van sosiogerontologieteorieë omdat dit so omvattend is.

Aktiwiteitsteorie is ontwikkel deur Havighurst en Albrecht in 1953 toe hulle die konsepte van *aktiwiteitsbetrokkenheid* en *positiewe ouderdomsaanpassing* bespreek het. Volgens hierdie teorie is dit belangrik dat seniors steeds besig met en betrokke by die samelewing moet wees ten einde ŉ bevredigende laatlewe te kan lei. Onaktiwiteit sal die selfkonsep en perspektief op lewenskwaliteit negatief beïnvloed, wat veroudering sal verhaas.

Onttrekkingsteorie stel dat veroudering gekenmerk word deur geleidelike onttrekking van die samelewing en verhoudings. Teoretici voer aan dat hierdie skeiding wenslik is vir die samelewing en seniors en dat dit help om sosiale ekwilibrium te bewerkstellig. Individue word hierdeur bevry van sosiale verpligtinge en het tyd vir selfrefleksie, terwyl die oordrag van verantwoordelikhede van seniors na jonger mense sosiale funksionering laat voortgaan sonder enige onderbreking weens verlore lede. Hierdie onttrekking vestig dus ŉ nuwe ekwilibrium wat ideaal en bevredigend is vir beide die individu en die samelewing.

Subkultuurteorie sien seniors as ŉ unieke subkultuur binne die samelewing, wat gevorm is as ŉ verdedigingsrespons op die samelewing se negatiewe houdings jeens en die verlies aan status wat gepaardgaan met veroudering. Hoewel hierdie subkultuur seniors skei van die res van die samelewing, verkies seniors om met mekaar in wisselwerking te wees. Die teorie is ŉ voorstander van sosiale hervorming waar die groeiende getal seniors meer aandag aan hul spesifieke behoeftes noodsaak. Dit daag ook die

stereotipiese sienings van veroudering as negatief, onwenslik, beswarend en gebrekkig aan status uit.

Kontinuïteitsteorie, ook bekend as ontwikkelingsteorie, hou in dat persoonlikheid goed gevestig is teen die tyd wat ŉ hoë ouderdom bereik word en geneig is om konstant te bly vir die individu se lewensduur. Probleemhantering en persoonlikheidspatrone verskaf leidrade ten opsigte van die manier waarop ŉ verouderende individu sal aanpas by veranderinge in gesondheid, omgewing en sosioëkonomiese omstandighede, sowel as die aktiwiteite wat hy/sy sal kies om aan deel te neem. Kontinuïteitsteorie erken dus dat individuele verskille lei tot gevarieerde response op veroudering. Volgens hierdie teorie het seniors vier persoonlikheidstipes, naamlik geïntegreerd, gepantserd-verdedig, passief-afhanklik en ongeïntegreerd.

Ouderdomstratifikasieteorie verskuif die fokus vanaf die individu na ŉ breër konteks waar die invloed van kohortgroepe en die sosioëkonomiese en politieke impak op die manier waarop mense verouder, ondersoek word. Teoretici het gemerk dat die samelewing gestratifiseer is in verskillende ouderdomskategorieë wat die basis vorm vir die verkryging van hulpbronne, rolle, status, en respek van ander lede van die samelewing. Ouderdoms-kohorte word voorts beïnvloed deur die historiese konteks waarin hulle leef, wat daartoe lei dat ouderdomskohorte en ooreenstemmende rolle regoor generasies verskil. Mense wat in dieselfde kohort gebore is, het soortgelyke ervarings met gedeelde betekenisse, ideologieë, oriëntasies, houdings en waardes sowel as verwagtings wat die tyds-berekening van lewensfaseoorgange betref. Individue in verskillende generasies het verskillende ervarings wat kan veroorsaak dat hulle op verskillende maniere verouder.

Persoon-omgewingspassingsteorie het funksionele bevoegdheid in verhouding tot die omgewing as sentrale tema. Funksionele bevoegdheid word geaffekteer deur veelvuldige intrapersoonlike toestande soos egosterkte, motoriese vaardighede, biologiese gesondheid, kognitiewe kapasiteit en sensories-perseptuele kapasiteit, sowel as deur eksterne omgewingstoestande. Die graad van bevoegdheid kan verander soos wat ŉ mens verouder, wat die funksionele vermoë in verhouding tot die eise wat die omgewing stel, affekteer. ŉ Persoon se vermoë om hierdie eise die hoof te bied, word geaffekteer deur sy/haar/sig vlak van funksionering. Hierdie vermoë beïnvloed ook die vermoë om aan te pas by die omgewing.

Geotransendensieteorie is een van die relatief nuwe verouderingsteorieë, en stel voor dat verouderende individue ŉ kognitiewe transformasie ondergaan vanaf ŉ materialistiese, rasionele perspektief na eenheid met die heelal. Karaktereienskappe van suksesvolle transformasie sluit in ŉ meer uitwaartse of eksterne fokus, aanvaarding van die dood sonder vrees, klem op substantiewe verhoudings, ŉ sin van samehang met voorafgaande en toekomstige generasies, en spirituele eenheid met die heelal.

Marshall en Clarke (2007) noem ook die volgende sosiogerontologieteorieë: rolteorie, onttrekkingteorie, aktiwiteitsteorie, ouderdomstratifikasieteorie, polities-ekonomiese benaderings, kritiese teorie, sosiale konstruksionisme, simboliese interaksionisme, fenomenologie en die lewensverloopperspektief.

Die voorafgaande bespreking van biopsigososiale gerontologiese teorieë toon die omvangrykheid van die studieterrein en dien slegs as basiese inleiding tot die gerontologie.

2.2.2 Die problematiek van gerontologiese terminologie

Daar bestaan weinig bronne in Afrikaans wat handel oor die gerontologie en daarom moes daar uit heelwat bronne vertaal word ten einde ŉ Afrikaanse terminologie daar te stel. Vir die doeleindes van hierdie studie is dit belangrik om eerstens stil te staan by die begrippe *veroudering* ("aging") en *verouderd* ("aged") of *ouer* ("older"). Volgens Baars (2009:87) is een van die belangrikste gerontologiese paradokse dat alle mense verouder, maar op ŉ sekere tydstip in hul lewens geëtiketteer word as verouderd of ouer en hul lewe verby hierdie punt as veroudering beskou word.

Hepworth (2000:1) definieer die term *ageing* as die later deel van lewe, naamlik die periode in lewensverloop vanaf die jare wat normaalweg geëtiketteer word as "50+". Veroudering kan egter nie net beskou word as ŉ chronologiese of biologiese kwessie nie, maar eerder as ŉ komplekse interaksie tussen liggaam, die self en samelewing (Hepworth, 2000:1). Hepworth (2000:2) skryf voorts dat in die sosiale gerontologie die term *lewensverloop* ("life course") gewoonlik verkies word omdat die term *lewensiklus* geassosieer word met die relatief vaste reeks biologiese fases waardeur natuurlike lewensvorme beweeg. Hy verkies ook die frase "ageing *into* old age" wat hom konstant daaraan herinner dat die jare 50+ as ingang na veroudering ŉ simboliese konstruk is wat

interaktief geproduseer word deur individue om sin te maak van die later deel van hul lewens (Hepworth, 2000:2).

Hepworth (2000:1) gee ook die volgende definisie van veroudering:

> Ageing, as gerontological research shows, is not a straightforward linear trajectory towards inevitable physical, personal and social decline but a dynamic process of highly variable change: ageing is simultaneously a collective human condition and an individualized subjective experience.

Die probleem met hierdie terme is dat dit gebruik word asof dit ’n homogene groep mense beskryf terwyl dit nie voldoende in ag neem dat veroudering binne tyd plaasvind nie. Gerontologiese studies begin gewoonlik deur hul populasies volgens chronologiese ouderdom te definieer (Baars, 2009:88). Daar word dan resultate in diagramme geplaas wat toon hoe sekere eienskappe ’n funksie van ouderdom is, wat daartoe lei dat verouderingsprosesse skynbaar "duidelik" en "onteenseglik" verwant is aan chronologiese veroudering (Baars, 2009:88). Demografiese studies verwys na "gemiddelde lewensverwagting". ’n Styging in lewensverwagting word dikwels sonder meer voorgehou as byvoorbeeld aanduidend van verhoogde lewenstandaard en die sukses van mediese dienste. Vanuit persoonlike ervarings is dit logies dat sodanige korrelasies nie noodwendig altyd water kan hou nie aangesien mense verskillend verouder.

Hepworth (2000:6) bied die volgende insig wat betref die terme waarmee veroudering en ouderdom aangedui word:

> As readers we interact with the text in terms of our understanding of the words before us; and this understanding involves an interplay between shared meanings (for example, of words such as 'ageing'; 'old'; 'declining years'; 'later life') and our own personalized versions of them ('my' ageing; my 'old age'; 'my' declining years; 'my' later life, as distinct from yours or the ageing of the characters in a novel).

2.2.3 Jan Baars: tyd en veroudering

Ek het besluit op Jan Baars van die Universiteit voor Humanistiek in Utrecht in Nederland se teorie oor tyd omdat dit direk skakel met die biopsigososiale aard van gerontologie, wat die mees holistiese manier is waarop die studieterrein beskou kan word. Baars bestudeer veroudering sedert 1986 en is professor in veroudering vanuit ’n lewensverloopperspektief met spesifieke fokus op interpretatiewe gerontologie. Die teorie

wat hier bespreek word, kom uit ’n artikel getiteld "Problematic theoretical foundations: time, age and aging" in die *Handbook of theories of aging* (2009).

Tyd as gebruiklike oorsaak ("regular cause")

Veralgemenings oor mense met ’n sekere kalenderouderom voorveronderstel eintlik ’n kousale konsep van tyd: Omdat tyd vir ’n sekere tydperk aan die werk was by ouerwordende mense, moet sekere onvermydelike gevolge (wat stadig en universeel volgens die ritme van die horlosie ontwikkel) hanteer word (Baars, 2009:88). Sodanige konsep van tyd kan egter nooit kennis genereer wat die verskille tussen mense van dieselfde ouderdom verklaar of ons help om te verstaan dat veroudering ’n veralgemenende konsep is wat eintlik bestaan uit vele spesifieke prosesse nie (Baars, 2009:88).

Baars (2009:89) verkies ’n antropologiese refleksie op die mens, ook genoem die *intermenslike toestand*, as een manier om die probleem hier bo uiteengesit te probeer hanteer. Volgens die intermensliketoestandbenadering word daar breedweg tussen drie domeine of aspekte van die menslike toestand onderskei wat in veranderende konfigurasies op die gerontologiese spektrum presenteer (Baars, 2009:89).

Die eerste domein is ons bestaan as liggaamlike wesens wat ons aan ’n natuurlike omgewing verbind wat verskil van wêrelddeel tot wêrelddeel en boonop aan die verander is weens menslike ingrypings (dink byvoorbeeld hier aan klimaatsverandering) (Baars, 2009:89). Dit impliseer dat ons bestaan nie as suiwer natuurlik beskou kan word nie – dit moet ook sosiologies en histories gesitueer word (Baars, 2009:89). Die volgende domein is ons sosiologiese bestaan wat beteken dat ons nie net uit ons ouers gebore word nie, maar ook versorg is, geleer het om te praat, ’n taal verstaan en vele ander "dinge" geleer het wat ons as vanselfsprekend aanvaar (Baars, 2009:89). Die sosiale konteks verander voortdurend en het in laatmoderne samelewings tot uiters gedifferensieerde patrone gelei (Baars, 2009:89). Derdens is ons individuele persone wat van ander mense onderskei kan word (Baars, 2009:89). Ons leef sonderlinge lewens terwyl ons afhanklik is van en bydra tot omgewingskontekste (Baars, 2009:89).

Baars se beskouing van veroudering en die intermenslike toestand omvat al drie hoofdomeine van die gerontologie, naamlik die biogerontologie, psigogerontologie en sosiogerontologie. Sy benadering verskil van ander in die opsig dat hy hierdie

biopsigososiale benaderings plaas binne ŉ tydsraamwerk wat konteks ook in ag neem. Al hierdie aspekte met hul komplekshede is verweef en sal met hul veranderende kontekste verweef bly van die begin van ŉ mens lewe tot die einde. Juis daarom is die studie van veroudering so kompleks.

Persoonlike perspektiewe op ŉ temporele bestaan ("temporal living")

Baars (2009:95) onderskei voorts tussen drie benaderings tot veroudering as intydse lewe ("living in time"). Die eerste benadering is ontwikkel deur die vyfde-eeuse filosoof Augustinus wat stel dat ons ŉ *hede* ervaar (Baars, 2009:95). Hoewel ons die duur van sodanige ervarings kan meet, is dit irrelevant wat die intensiteit van die ervaring betref (Baars, 2009:95). Hierdie ervaring van die hede is inherent verbind aan herinnering aan die *verlede* en antisipering van die *toekoms* (Baars, 2009:95). Dit verskaf ŉ ander perspektief op tyd en word duidelik wanneer ons iets wat lank gelede gebeur het, ervaar asof dit gister gebeur het (Baars, 2009:95). Ervarings van die verlede, hede en toekoms volg nie die geordende rangskikking van chronologiese tyd nie (Baars, 2009:95).

Wat Augustinus *teenwoordigheid van die verlede* noem, manifesteer deur middel van geheue en herinnering, want wanneer die verlede opgeroep word, kan dit verwerping en bitterheid aanhelp wat lei tot onvergewensgesindheid (Baars, 2009:95). Onvergewens-gesindheid kan ŉ individu se teenswoordige en toekomstige ervarings kniehalter en daartoe lei dat die verlede nie as bron van inspirasie benut kan word nie (Baars, 2009:95). Hoewel ons ons lewens agteruit moet kan verstaan, moet ons vorentoe lewe waar ons onvermydelik gekonfronteer sal word met onsekerhede wat kan lei tot geleenthede (Baars, 2009:95).

Die tweede temporele konsep is selfs ouer as Augustinus se filosofie en word gevind in die idee van *kairos* wat ŉ belangrike rol gespeel het in die vroeë Griekse Pythagoriese filosofie en Stoïsynse denke: die idee dat die hede ŉ spesifieke geleentheid bied of ontoeganklik maak (Baars, 2009:96). Vir die Stoïsyne was dit belangrik om te lewe volgens die geleenthede wat gebied of ontoeganklik gemaak is deur die gode of die natuur. Hierdie sensitiwiteit vir die "regte oomblik" kan nie afgelei word van chronologiese tyd nie en is in die algemeen relevant vir belangrike lewensituasies (Baars, 2009:96).

Die derde benadering is die van *narratief* en die vermoë daarvan om die uiteenlopendste gebeure, handelings en evaluasies van sodanige handelings te integreer op ’n breë, maar potensieel betekenisvolle manier (Baars, 2009:96). Volgens Ricoeur speel die *act of emplotment* ’n sentrale rol in die samestelling van breë integrerende konfigurasies waar insidente wat nie met mekaar verband hou nie, geïntegreer word in ’n betekenisvolle geheel wat dit deel maak van ’n storie wat ontwikkel, met ’n begin en ’n einde (Baars, 2009:96).

Die gebeure en storie word deur die storielyn resiprokaal verbind sodat die storie verander wanneer ander gebeure of interpretasies plaasvind, en omgekeerd (Baars, 2009:96). Dit impliseer dat die dieselfde gebeure in verskillende stories geïntegreer kan word waar elemente verskillend gerangskik word met ander klemme en vanuit ander perspektiewe (Baars, 2009:96).

Menslike veroudering word onvermydelik geïnterpreteer en verbind met narratiewe oor die waarde, glorie, ellende, geluk en eindigheid van menslike lewe (Baars, 2009:97). Wanneer veroudering slegs vanuit chronologiese perspektief benader word, sal die abstrakte aard daarvan die betekenisvolle inhoud van menslike veroudering wat nodig is om die fenomeen te verstaan, stroop (Baars, 2009:97). Baars (2009:95) kom tot die slotsom dat die perspektief van menslike veroudering te ryk is om gereduseer te word tot chronologiese ouderdom, lewensverwagting of sterftesyfers. Volgens hom vereis dit ook ’n konstante hernude interpretasie deur middel van stories wat kan inspireer, waarsku of vertroos soos herinneringe opgeroep word om die toekoms te kan hanteer (Baars, 2009:97). Hierdie verband tussen narratief en veroudering sluit aan by die literêre en narratiewe gerontologie.

2.2.4 Hannah Zeilig en die kritiese gerontologie

Aangesien die gerontologiese benadering tot letterkunde nog nie ’n ten volle uitgewerkte metodiek of teorie het nie, is dit belangrik om kennis te neem van ontwikkelings in die studieterrein wat kan help om ontledings en interpretasies van literêre werke te rig. Nes literêre en narratiewe gerontologie nuwe studieterreine in die gerontologie is, is die kritiese gerontologie ook nuut. Hannah Zeilig van die University of the Arts in Londen stel ondersoek in na die verband tussen kritiese gerontologie en die literêre en narratiewe

gerontologie. Hierdie sintese is uiterse vernuwend op die gebied en daarom is dit van belang om in breë trekke kennis te neem van die subdissipline.

Kritiese gerontologie daag konvensionele denkwyses oor ouderdom en veroudering uit deur verder as vanselfsprekende verduidelikings ondersoek in te stel (Zeilig, 2011:8). Die doel hiervan is om sosiale, kulturele en individuele ervarings van veroudering te verhelder (Zeilig, 2011:8). Dit is juis hierdie benadering tot gerontologie wat die teoretikus in staat stel om teorieë te ontwikkel aangesien dit wegbeweeg van die eindelose opeenstapeling van kennis en meer fokus op die maniere van en redes vir veroudering (Zeilig, 2011:8). Volgens Zeilig (2011:8) het narratiewe en literêre benaderings tot gerontologie nie ten doel om definitiewe verklarings of sekerhede na te jaag nie, maar veel eerder om nuwe debatte oor en betekenisse van veroudering aan te vuur ten einde die kompleksiteite van die latere lewe te ondersoek (Zeilig, 2011:8).

Kritiese gerontologie oorvleuel heelwat met narratiewe en literêre gerontologie in die sin dat al drie aspekte die dubbelsinnighede en kompleksiteit van ouderdom en veroudering konfronteer, sowel as dat dit die kulturele norme wat daarmee gepaardgaan, bevraagteken (Zeilig, 2011:8-9). Zeilig (2011:9) wys voorts daarop dat kritiese, narratiewe en literêre gerontologie nie afsonderlik bespreek behoort te word nie, selfs al is daar verskille tussen die benaderings, maar eerder dat diskursiewe betrekkinge tussen die drie benaderings aangemoedig moet word. Oró-Piqueras (2014:89) skryf egter in kritiese reaksie op Zeilig dat mens in gedagte moet hou dat literêre narratiewe waarin die verouderingsproses en gevorderde leeftyd hanteer word, steeds gebaseer word op die skrywer se individuele ervaring, sowel as op sy/haar/sig sosiale en kulturele agtergronde. Ten spyte van die feit dat literêre werke gewoonlik deel uitmaak van alledaagse ervarings, is dit geneig om die veelvuldige en verskeie aspekte van die menslike bestaan te reflekteer (Oró-Piqueras, 2014:89).

Kritiese gerontologie dekonstrueer egter sosiale konstrukte (Zeilig, 2011:20). Dit is veral hierdie aspek wat handig te pas kom wanneer ’n queergerontologiese benadering tot letterkunde ontwikkel word en ook om te toon hoe Aucamp nietradisionele veroudering in sy literêre werke representeer/hanteer.

2.3 Literêre gerontologie

Literêre gerontologie word deur Sainsbury (2009:2) gedefinieer as die bestudering van veroudering en seniors in verskeie vorme van letterkunde ten einde beter begrip vir veroudering en gevorderde leeftyd te bewerkstellig. Literêre gerontologie het meestal spesifiek gefokus op die vraag of seniors in literêre werke gestereotipeer is deur negatiewe óf positiewe uitbeeldings, maar die veld het baie meer potensiaal as slegs hierdie soort benaderings (Sainsbury, 2009:2).

Heather Ingman publiseer in 2018 'n bundel getiteld *Ageing in Irish writing: strangers to themselves* waarin sy literêre tekste van Ierse skrywers saamvoeg. In die inleiding van hierdie bundel skryf Ingman (2018:7) onder meer soos volg oor die literêre gerontologie:

> Gerontologists have recognized that, since the experience of ageing varies with each person and is influenced by such factors as biology, culture, gender and social class, literature, with its focus on individual cases within specific social contexts, is ideally placed to present the complexity of the ageing process and its difficult interaction between body, self and society. A dialogic relationship is developing between gerontology and literary studies as gerontologists acknowledge literature's power not only to reflect but also to shape cultural understanding of the ageing experience.

Dit is duidelik dat die subdissipline van literêre gerontologie in 2018 steeds ontwikkelend van aard is. Ingman beskou egter veral die bydrae van Anne Wyatt-Brown as van kardinale belang, en die ander teoretici wat sy noem, word ook deurentyd in hierdie proefskrif aan die woord gestel.

2.3.1 Die seminale werk van Anne Wyatt-Brown

'n Onlangse soektog op *Google Scholar* (Mei 2019) met die soekterm "literary gerontology" (tussen aanhalingstekens omdat dit een konsep is) lewer 283 resultate op. Wanneer die terme "Wyatt-Brown" en "Coming of age" uit die resultate verwyder word, bly 116 resultate oor. Die seminale bron oor die literêre gerontologie bly dus steeds Anne Wyatt-Brown se 1990-artikel "The coming of age of literary gerontology" en daarom dien dit ook as grondslag vir hierdie studie.

Die sistematiese bestudering van ouderdom deur letterkundiges het eers in 1975 by die *Conference on human values and aging* (gereël deur die historikus en gerontoloog David van Tassel van die Case Western Reserve University in Cleveland, Ohio) begin met psigoanalitiese benaderings tot die letterkunde deur die navorsers Edel, Fiedler en

Erikson (Wyatt-Brown, 1990:300). Een van die grootste uitdagings vir akademici wat literêre kritiek met gerontologie wil kombineer, is dat gerontologiese kwessies en teorieë bestudeer moet word, terwyl ’n onbekende woordeskat terselfdertyd bemeester en ’n interdissiplinêre gehoor gevind moet word wat op intelligente en kritiese maniere op hul insigte kan reageer (Wyatt-Brown, 1990:299-300). Hierdie uitdagings het ook gegeld met die skryf van hierdie proefskrif, aangesien die gerontologie as studieterrein bestudeer moes word ten einde relevante benaderings en teorieë te identifiseer. Daarna moes ’n gerontologiese woordeskat eerstens bemeester en tweedens vertaal word in Afrikaans, aangesien daar bykans geen Afrikaanse bronne oor die gerontologie bestaan nie. Dit is dus ook ’n bydrae van dié proefskrif om Afrikaanse literatuur en terminologie oor die gerontologie beskikbaar en toeganklik te maak.

Soos genoem in die inleiding, onderskei Wyatt-Brown (1990:300) tussen vyf kategorieë van literêr-gerontologiese ondersoeke, naamlik: 1) ontleding van literêre houdings jeens veroudering; 2) humanistiese benaderings tot letterkunde en veroudering; 3) psigoanalitiese verkennings van literêre werke en hul skrywers; 4) toepassings van gerontologiese teorieë oor outobiografie, lewensoorsigte en middeljare-oorgange; en 5) psigoanalitiese studies van die kreatiewe proses (Wyatt-Brown, 1990:300). Vervolgens word ’n bondige perspektief op elkeen van hierdie kategorieë gebied aangesien dit, onder andere, handig te pas kom by die ontledings en interpretasies van Aucamp se literêre tekste.

Die eerste kategorie handel oor die ontleding van literêre houdings jeens veroudering. Die eerste groep akademici wat letterkunde en veroudering bestudeer het, het veral gefokus op die negatiewe stereotipering van seniors (Wyatt-Brown, 1990:300). Hoewel hulle aanvanklik bekommerd was dat veral jong lesers negatiewe houdings teenoor seniors kan ontwikkel vanweë dit wat hulle lees, het hulle bevind dat fiksie en poësie ’n redelik gebalanseerde perspektief op veroudering bied (Wyatt-Brown, 1990:300-301). Wyatt-Brown (1990:301) verskaf ’n kort oorsig van die maniere waarop die verband tussen letterkunde en veroudering deur verskeie navorsers ondersoek is en kom tot die gevolgtrekking dat hul bydraes redelik onvolledig en hul ontledings nie juis suksesvol was nie. Sy verduidelik egter dat die werk van Freedman, wat fokus op die outobiografiese konteks vir gerontofobiese materiaal wat hy versamel het, waardevolle insigte verskaf vir die manier waarop die gerontologie gebruik kan word om literêre tekste te ontleed (Wyatt-

Brown, 1990:301). In Hennie Aucamp se literêre werke is daar uiteenlopende houdings jeens veroudering – eerstens van die karakters, maar ook van die skrywer self.

Die tweede kategorie, naamlik humanistiese benaderings tot letterkunde en veroudering, kombineer letterkunde met geskiedenis, religie, filosofie en die kunste (Wyatt-Brown, 1990:302). Hierdie soort studies lei egter tot ’n baie komplekse lees van literêre tekste, wat kan veroorsaak dat die literêre fokus onwillekeurig plek maak vir ’n fokus op die gerontologie, wat weer kan lei tot verwronge ontledings en interpretasies van literêre tekste (Wyatt-Brown, 1990:302). Hierdie studie sou wel binne hierdie kategorie gesitueer kon word en dit was ook een van die grootste uitdagings om gebalanseerde insigte in beide die gerontologie en letterkunde te bied.

Wat die psigoanalitiese verkennings van literêre werke en hul skrywers betref, noem Wyatt-Brown (1990:302) vyf subkategorieë. In die eerste subkategorie word gesoek na bewyse van kreatiwiteit en transendensie in seniors (Wyatt-Brown, 1990:302). Hier word joernale, memoires en romans as primêre bronne geneem en lewensfaseteorieë (soos byvoorbeeld van Jung, Erikson en Levinson) rig die interpretasies. Die gevaar kan egter ontstaan dat psigoanalitiese teorieë te sistematies toegepas word en die literêre kritikus moet veral bedag wees daarop om nie enige psigoanalitiese teorie op ’n literêre teks af te dwing sonder om die teorie se uniekheid in ag te neem nie (Wyatt-Brown, 1990:303). Dit is voorts ook belangrik om in ag te neem dat die lewensverloop van mans en vroue nie noodwendig op dieselfde manier manifesteer nie (Wyatt-Brown, 1990:303). Wyatt-Brown (1990:303) waarsku ook dat ’n soektog na tekens van kreatiwiteit in gevorderde leeftyd met omsigtigheid hanteer moet word. Sy noem dat literati daarop bedag moet wees dat humanistiese waardes meer as net eenvoudige idees van individualisme behels – onbeperkte selfaktualisering kan in blatante selfsug ontaard (Wyatt-Brown, 1990:303). Hennie Aucamp se wydbelesenheid en vermoë om intertekstualiteit naatloos met literêre werke te verweef, maak dit moontlik om sy oeuvre vanuit hierdie perspektiewe te ontleed.

Die tweede subkategorie behels verkennings van die skrywer se psige en verouderingsprobleme soos dit in die literêre werk self manifesteer (Wyatt-Brown, 1990:304). Die ontwikkeling van ’n laatstyl by skrywers is hier van belang – veral ten opsigte van verhoogde kreatiwiteit wat moontlik in hierdie fase posvat. Daar word meer oor die konsepte van *laatstyl* en *laatwerk* uitgebrei in afdeling 2.4.

Die fenomenologie van veroudering is die derde subkategorie en behels wat Woodward (1986) die *spieëlfase* noem waartydens ouerwordende mense spieëls vermy, en omdat hulle nie die fisieke tekens van hul veroudering self wil of kan sien nie, leer hulle van hul veroudering deur die reaksies van ander mense (Wyatt-Brown, 1990:305). Hennie Aucamp gebruik self ook die spieël in heelwat van sy tekste om veroudering te beklemtoon en die karakters vermy heel dikwels spieëls omdat hulle nie met hul verouderende self gekonfronteer wil word nie.

Die vierde kategorie konsentreer op toepassings van gerontologiese teorie wat betref lewensoorsigte, reminisserings en outobiografie (Wyatt-Brown, 1990:307). Die term *lewensoorsig* kan toegeskryf word aan Butler (1963) wat daarop dui dat reminissering ŉ belangrike rol speel in die lewens van ouerwordende mense, selfs al is sommige herinneringe moeisaam of herhalend van aard (Wyatt-Brown, 1990:307). Butler (1963:5) stel dat die geneigdheid van ouer persone om die verlede te herbesoek hulle help om die dood met gelatenheid te aanvaar en bydra tot die ontwikkeling van eienskappe soos eerlikheid, vredigheid en wysheid. Wyatt-Brown (1990:308) noem dat die studies wat in hierdie kategorie onderneem is, demonstreer dat ŉ herroep van die verlede nie noodwendig ŉ skrywer of literator forseer om lewenservarings te vereenvoudig nie. In die geval van Hennie Aucamp speel lewensoorsigte, reminisserings en die outobiografie ŉ beduidende rol in sy literêre werke, sowel as in sy egodokumente.

Die vyfde kategorie ondersoek die outobiografie en kreatiewe proses oor die hele lewensduur. Die proses om betekenis te vind in mens se lewe is die oorhoofse vraag in hierdie kategorie en veral die outobiografiese elemente van fiksie kom hier te sprake (Wyatt-Brown, 1990:308). Die laatstyl is ook van toepassing in hierdie kategorie omdat dit oor die outobiografiese elemente in egodokumente handel.

Wyatt-Brown (2007:85) pas later die aanvanklike vyf kategorieë aan en brei dit uit tot die volgende tien kategorieë: geïdealiseerde ouerfigure; middeljarekrisis en geleenthede; liefde in die later lewe; grootouers; gestremdheid en grade van aftakeling; aftrede; aftrede-gemeenskappe; lewensoorsigte; dood, sterwensproses en rituele van rou; en swanesang. Wyatt-Brown bied geen verdere perspektief op hierdie kategorieë nie, maar probeer dit eerder verduidelik aan die hand van voorbeelde uit Engelse literatuur.

Die kategoriebenamings is egter selfverduidelikend en dien as merkers wanneer Aucamp se literêre werke in latere hoofstukke ontleed en geïnterpreteer word.

Indien skrywers daarin faal om die dikwels verwarrende oorgange van hul ouer karakters se lewens te erken, is dit heel waarskynlik te wyte aan sentimentaliteit of stereotipering (Wyatt-Brown, 2007:86). Tot ŉ sekere mate hang die vermoë van ŉ skrywer om empatie met verouderende karakters te hê van die skrywer se eie ouderdom af (Wyatt-Brown, 2007:86). Jonger digters, romanskrywers en dramaturge kan dikwels verkeerdelik aanneem dat seniors min potensiaal vir emosionele ontwikkeling het of nie die kapasiteit besit om die leser te verras nie (Wyatt-Brown, 2007:86). Gelukkig is daar wel sommige relatief jong skrywers wat die nodige empatie en nuuskierigheid het om die kompleksiteite van later lewe te verstaan en te representeer (Wyatt-Brown, 2007:86). Hennie Aucamp is so ŉ skrywer, want reeds sedert sy debuut toon hy ŉ begrip vir die menslike toestand en ook ander aspekte wat met die gerontologie verband hou. Hieronder is intergenerasionele verhoudings seker die belangrikste. Oor die algemeen kan skrywers wat hul laat middeljare bereik makliker uit ŉ persoonlike repertoire van ervaringe put (of van dié van vriende en familie) (Wyatt-Brown, 2007:86). Intergenerasionele verhoudings word in meer detail in afdeling 2.6 bespreek.

2.3.2 Mike Hepworth: die uitbeelding van veroudering in literêre werke

Die gerontoloog Mike Hepworth publiseer in 2000 ŉ belangrike boek getiteld *Stories of ageing* wat ŉ gaping in literatuur oor gerontologie vul deur fiksie te gebruik om veroudering beter te verstaan. Vervolgens word ŉ oorsig van sy insigte aangebied ten einde te verstaan hoe literêre gerontologie toegepas kan word by die lees van literêre werke.

Hepworth (2000:3) noem dat gevorderde leeftyd ("old age") al beskou is as die grootste uitdaging vir romanskrywers omdat dit oor mense handel wat deur die finale periode van hul lewens leef en waartydens diegene wat lank genoeg leef vrede moet maak met die veranderinge in hul liggame en die houdings van die samelewing jeens veroudering. Stories wat handel oor veroudering worstel met die probleem dat ŉ karakter en sy/haar/sig verhoudings met ander mense beskryf moet word wanneer die karakter baie min tyd oor het (Hepworth, 2000:3). In die Westerse kultuur word hierdie tydperk gewoonlik beskou as een van agteruitgang, gekenmerk deur geleidelike onttrekking van

wêreldse aktiwiteite. Dit is die tydperk waarin geloof die hoofbron word van vertroosting en om sin te maak van veroudering, en waar daar gerusstelling gevind word in die idee dat fisieke verval wat met veroudering gepaardgaan ’n prelude is vir die bevryding van die siel (Hepworth, 2000:3). By sommige ouerwordende skrywers gebeur soms die teenoorgestelde deurdat daar juis ’n toenemende toekeer na die gewoon aardse is. ’n Voorbeeld hiervan in die Afrikaanse letterkunde is N. P. van Wyk Louw se *Nuwe verse* (1954) en *Tristia* (1962) waarin die grootmeester van die Dertigers wat voorheen die "hoër, kouer paaie" wou bewandel hom wend na die landelike wêreld, die tongval van sy jeug en die warmbloedige Mediterreense gebiede (vgl. Olivier, 2016:931-939). In die latere werk van Eybers en Cloete is daar ook ’n toekeer tot die gewone. Eybers was wel ook reeds betreklik vroeg in haar ontwikkeling as skrywer gerig op oudword en die wegsny van oortollighede wat daarmee gepaardgaan, ook wat betref die manier waarop gedigte geskryf word. Antjie Krog se rebellie teen die ouderdom of haar "rage against the dying of the light" (om Dylan Thomas aan te haal) is ’n ander vorm wat hierdie laatwerk kan aanneem.

Vir Hepworth (2000:3) is die hele punt van die literêre representasie van veroudering om uit te vind hoe ons persoonlike idees oor veroudering (positief, negatief, dubbelsinnig) gevorm word deur kultuur en daarom oop is vir moontlike alternatiewe of addisionele interpretasies van veroudering. Gerontoloë put uit fiksie om die bevindings van empiriese navorsing te illustreer of om gerontologie en fiksie te verweef om ons begrip van veroudering te verbeter (Hepworth, 2000:3). Voorts bestaan daar ook heelwat voorbeelde waar fiksie (insluitend poësie) gebruik word om die verouderingsproses te illustreer (Hepworth, 2000:3). Sodanige tekste verskaf ’n humanistiese perspektief op veroudering binne die konteks van die tradisionele raamwerk van lewensverloop (Hepworth, 2000:3-4). Derdens noem Hepworth (2000:3-4) spesifiek dat literêre gerontologie daarop gemik is om grondige ontledings van spesifieke tekste en skrywers te maak.

Fiksie is in die besonder ’n waardevolle hulpbron omdat dit die skrywer in staat stel om, deur middel van verbeelding, toegang te verkry tot die persoonlike variasies en dubbelsinnighede wat die grondslag is van veroudering (Hepworth, 2000:5). Fiksie dra ook by tot ons begrip van die aard van die ervaring van veroudering omdat dit ’n kreatiewe mentale aktiwiteit is wat van beide die skrywer en die leser verwag om hulself op ’n

verbeelde manier in die denke van karakters te plaas (Hepworth, 2000:5). Lesers word dus blootgestel aan verskeie perspektiewe op veroudering (Hepworth, 2000:5).

Hepworth (2000:5) wys egter daarop dat dit baie moeilik is om bewyse van skrywers se oogmerke of intensies, wanneer hulle oor veroudering skryf, op te diep en dat dit gevaarlik is om dit te probeer interpreteer:

> Quite simply, writers vary in the use they make of ageing as a subject for a story – there are significant differences between the in-depth analyses of the ageing self found in, for example, Pat Barker, Penelope Lively, Julian Rathbone, and May Sarton, the tragi-comedy of ageing in the work of David Renwick, and the manipulation of popular stereotypes of ageing found in some of the work of crime novelist Agatha Christie.

Hepworth (2000:5) wys ook op die volgende belangrike aspek om in gedagte te hou wanneer literêre tekste vanuit 'n spesifieke perspektief benader word, soos in hierdie geval die gerontologie:

> Reading is a process of symbolic interaction where the reader has some freedom to interpret the text according to his or her own ideas, emotions and consciousness of self. Because reading is the exercise of a social skill engaging the private self it is dangerous to make assumptions about how other people interpret the stories of ageing they read.

Juis vanweë hierdie slaggat is dit nodig om weereens te beklemtoon dat die gerontologiese lees van Hennie Aucamp se literêre tekste nie impliseer dat dit die skrywer se intensie was om spesifiek oor homself te skryf nie en dat dit maar net een van vele "lense" is waarmee die oeuvre benader kan word. Aan die ander kant word dit veral later in Aucamp se literêre tekste baie moeilik om hierdie onderskeid te tref, aangesien die gegewens in van die verhale so duidelik ooreenstem met Aucamp se eie lewe dat dit onmoontlik word om nie hierdie verbande te trek nie.

2.3.3 Toepassings van literêre gerontologie

Tydens die navorsingsproses is die volgende literêr-gerontologiese ontledings van literêre tekste deur akademici opgespoor. Dit is van belang om hier 'n chronologiese inventaris van sodanige studies te lys, aangesien dit as vertrekpunte vir soortgelyke ontledings en interpretasies van literêre tekste kan dien. Juis omdat die literêre gerontologie nie 'n ten volle uitgewerkte teorie is met 'n spesifieke metode vir ontleding en interpretasie van literêre tekste nie, is dit nuttig om deur middel van voorbeelde te sien wat met literêre gerontologie gedoen kan word. Weens die gebrek aan bronne wat die

literêre gerontologie deeglik uiteensit, word voorbeelde van sodanige studies hier weergegee ten einde ŉ teoretiese raamwerk daar te stel.

Mary Terrell White (1995) verken in haar artikel "Historical narrative or life review? The role of interpretation in Wallace Stegner's *Angle of repose*" die lewensoorsig soos dit uitgebeeld word in *Angle of repose* waarin die protagonis besig is met ŉ lewensoorsig wanneer hy sy ouma se biografie skryf. As verhaal binne ŉ verhaal beeld die roman die verteller se reis na selfbegrip uit soos dit gevorm word deur sy familienavorsing. Die rol van interpretasie in historiese narratiewe en literatuur, sowel as lewensoorsigte, word ook ondersoek.

Roberta Maierhofer (1999) ontleed en interpreteer Tillie Olsen se kortverhaal "Tell me a riddle" (1956) en Michelle Herman se roman *Missing* (1990) aan die hand van Judith Fetterley (1977) se feministiese konsep van die *weerstandsleser*[6] in haar artikel "Desperately seeking the self: gender, age, and identity in Tillie Olsen's *Tell me a riddle* and Michelle Herman's *Missing*". Hierdie konsep behels dat lesers wat weerstand bied teen tradisionele interpretasies, die overte betekenis van die teks bevraagteken en die kodifisering van betekenis en waargenome menings oor spesifieke tekste kan uitdaag. In die meeste studies wat letterkunde en veroudering hanteer, word die rol van die leser geïgnoreer. Beide geselekteerde tekste toon, volgens haar, dat die verwerping van stereotipiese nosies van vroue se rol in die samelewing as moeders en oumas, die gebruik van chronologiese ouderdom as ŉ basis van identiteit bevraagteken. Dit lei dan tot ŉ definisie van die self wat nie gebaseer is op ŉ gender- of ouderdomsgedefinieerde posisie binne eng sosiale strukture nie, maar eerder een wat die leser toelaat om vroue te herdefinieer in ŉ gesagsposisie waarin hulle hul eie individuele identiteite kan skep.

In haar proefskrif, *The literary potential of old age in Simone de Beauvoir*, The stone angel*, and new Canadian narratives*, kombineer Sally Chivers (1999) *La vieillesse* (The coming of age) (1970) van Simone de Beauvoir met Jean-Paul Sartre se *What is literature?* (1988), Martha Nussbaum se *Poetic justice* (1995) en Mieke Bal se *Narratology* (1997) om te artikuleer hoe narratiewe fiksie ŉ toegewyde leser kan noodsaak om die sosiale moontlikhede van senior vroue te herverbeel. Sy ontleed

[6] Fetterley skryf in 1978 *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*.

Margaret Laurence se *The stone angel* (1964) om ’n model te skep waarmee drie potensiële sosiale rolle vir ouer vroue bestudeer kan word. Sy verbind ook Joan Barfoot se *Duet for three* (1985) met Hiromi Goto se *Chorus of mushrooms* (1994) om te toon hoe die rol van ’n ouma aan ouer vroue die geleentheid bied om binne die familiekonteks vrylik te gee en voordeel te trek uit niebesitlike liefde. Voorts bestudeer sy die maniere waarop gerontologiese verpleeghandboeke institusionele sorg teoretiseer om te toon hoe Edna Alford se *A sleep full of dreams* (1981) en Shani Mootoo se *Cereus blooms at night* (1996) intergenerasionele verbintenisse in verpleeginrigtings fasiliteer. Sy ondersoek ten slotte ook vroulike vriendskap soos wat dit in Barfoot se *Charlotte and Claudia keeping in touch* (1994) en Cynthia Scott se *The company of strangers* (1990) uitgebeeld word. Chivers stel dat hoewel die fiksionele uitbeeldings van gevorderde leeftyd (''old age'') dikwels skuldig is aan stereotipering, dit wel die vermoë het om deur middel van ’n verbeeldingsraamwerk (wat nie die visuele oorbeklemtoon nie) die negatiewe uitbeelding van ’n gevorderde leeftyd te hanteer.

In haar artikel '"The painterly hand': embodied consciousness and Alzheimer's disease'' dra Pia C. Kontos (2003) by tot die kritiese gerontologie deur die idee van beliggaming en die uitdaging wat die veronderstelde verlies wat Alzheimer se siekte meebring in geselekteerde narratiewe tekste en visuele kunswerke te ondersoek. Dokumentêre fiksie, soos Michael Ignatieff se roman *Scar tissue* (1993) en niefiksie, soos John Bayley se gedenkskrif *Elegy for Iris* (1999), toon dat in stede daarvan om te dink dat slegs ons verstand ons aan die wêreld verbind en betekenis daaraan gee, dit ook belangrik is om die liggaam in ag te neem.

Roslyn Brooks (2004) stel in haar proefskrif getiteld "Therapeutic narrative: illness writing and the quest for healing" ondersoek in na die maniere waarop narratiewe van siekte terapeutiese narratiewe word aan die hand van tekste uit literêre genres wat onder meer lewenskrywery ("life-writing") insluit. Sy bestudeer oorwegend Australiese tekste wat onder meer insluit tekste wat die narratiewe van mediese skrywers bevat soos *The hospital by the river* (2001) deur Catherine Hamlin, die boek Lukas in die Bybel, die Sherlock Holmes-verhale deur Arthur Conan Doyle, W. Somerset Maugham se outobiografiese roman *Of human bondage* (1915) wat onder meer handel oor die skrywer se homoseksualiteit, *The citadel* (1937) deur A.J. Cronin, Monica Dickens se *One pair of feet* (1942) en *Thursday afternoons* (1945), *Purposes of love* (1939) en *The charioteer*

(1953) deur Mary Renault; gedigte deur Francis Webb, Amy Witing, Philip Hodgins en Les Murray; tekste wat handel oor veroudering en demensie soos *Maria's war* (1998) deur Amy Witing, *Iris: a memoir of Iris Murdoch* (1998) deur John Bayley, *Moral hazard* (2002) deur Kate Jennings, *The corrections* (2001) deur Jonathan Franzen; kinderliteratuur wat handel oor demensie soos *Friend of my heart* (1994) deur Judith Clarke en *Memory* (1987) deur Margaret Mahy; tekste oor siekte en die vroulike liggaam soos *Regards to the czar* (1988) en *The best man for this sort of thing* (1990) deur Margaret Coombs, *Borrowed light* (1999) deur Anna Fienberg, *I for Isobel* (1989) en *Isobel on the way to the corner shop* (1999) deur Amy Witing; tekste wat handel oor VIGS soos *Shadows on the dance floor* (1992), tekste soos *April Fool's Day* (1993) deur Bryce Courtenay, *Tales of the city* (1988) deur Armistead Maupin, *The comfort of men* (1995) deur Dennis Altman, *Holding the man* (1995) deur Timothy Conigrave, *A mother's disgrace* (1994) en *Night letters* (1996) deur Robert Dessaix, wat homoseksualiteit as tema het; en etniese tekste soos *Aboriginal suicide is different* (2001) deur Colin Tatz, *True country* (1993) deur Kim Scott, *Steam pigs* (1997) deur Melissa Lucashenko, *Somebody now* (1989) deur Ellie Gaffney, *Snake dreaming* (2001) deur Roberta Sykes en *Kick the tin* (2000) deur Doris Kartinyeri.

Barbara Waxman (2005) skryf in haar artikel "Teaching cross-cultural aging" dat literêre tekste kulturele artefakte is wat die samelewing se waardes en houdings blootlê. Sy stel dat die lees van literatuur wat handel oor senior mense en ouderdom lesers se ouderdomsdiskriminerende houdings kan verander. Die artikel handel voorts oor die manier waarop sy studente leer hoe ŉ hoë ouderdom sosiaal gekonstrueer word, en hoe skrywers negatiewe stereotipes van seniors kan bevestig of uitdaag. Hiervoor gebruik sy Chileense en Amerikaanse tekste.

Seniors en veroudering in die fiksionele werke van Thomas Hardy word deur Dick Sainsbury (2009) ondersoek in sy verhandeling getiteld *Older people and ageing in the fiction of Thomas Hardy*. Hy volg ŉ literêr-gerontologiese benadering om vier hooftemas te identifiseer: oorwegings van sosiale kwessies soos uitgedruk word deur die woorde en handelinge van seniors; die belang van psigologiese aanpassings in sy karakters; die ondersoek na verhoudings tussen mense van verskillende ouderdomme; en die gebruik van antikwiteitsimbolisme soos uitgebeeld deur geboue, institute, argeologie en die natuur om veranderinge voortgebring deur moderniteit te beklemtoon.

Erik Grayson (2010) skryf in sy proefskrif *The ones who cry: aging and the finitude in J.M. Coetzee's novels of senescence* dat J.M. Coetzee sedert *Age of iron* (1990) onversetlik ondersoek instel na die maniere waarop seniors gevoelens van vervreemding, ballingskap, verlies en angs wat veroudering meebring konfronteer, prosesseer en hanteer. Hy argumenteer dat Coetzee elk van die protagoniste in *Age of iron, The master of Petersburg* (1994) en *Disgrace* (1999) in ’n oomblik van eksistensiële krisis aan die einde van hul lewens plaas. Elkeen van hierdie karakters probeer om die dood te transendeer en die protagoniste verken biologiese en kreatiewe selfprojeksie sonder om werklik vertroosting te vind.

Die ouma-karakter word ondersoek deur Sylvia Henneberg (2010) in haar artikel "Moms do badly, but grandmas do worse: the nexus of sexism and ageism in children's classics". Henneberg argumenteer dat in die meeste invloedryke verhale wat kinders lees, oumas dikwels moeders oorleef, maar dan in stereotipiese rolle geskryf word. Die resultaat hiervan is dat daar slegs ’n handvol karakters oorbly wat sekere karaktereienskappe besit wat deur literêre geskiedenis verewig word. Sodoende word meer diverse en multidimensionele uitbeeldings van vroue verdring, wat dui op diepgaande seksisme wat gekombineer word met ouderdomsdiskriminasie wanneer ouer vroue wel in verhale mag verskyn net om verkleineer te word. Sy ontleed onder meer *101 dalmatians, Adventures of Huckleberry Finn, Aspoestertjie, Hansie en Grietjie, Die klein meerminnetjie, Rooikappie, Die ou vrou in die bos* en *Raponsie*.

Ulla Kriebernegg (2012) volg in haar artikel "Ending aging in the Shteyngart of Eden: biogerontological discourse in a *Super sad true love story*" ’n biogerontologiebenadering tot Gary Shteyngart se distopiese roman *Super sad true love story* (2010). Vanuit die perspektief van kulturele en literêre gerontologie stel sy ondersoek in na die manier waarop die roman heersende diskoerse in die veld van wetenskaplike antiverouderingstudies uitdaag – veral die idee dat veroudering ’n siekte is. Volgens haar kan (die ontleding van) fiksionele tekste gesien word as ’n kultureel-kritiese intervensie teen ouderdomsdiskriminasie wat openlik in wetenskaplike diskoerse voorkom.

In haar artikel "Unsettling ageing in three novels by Pat Barker", toon Sara Falcus (2012) tot watter mate mense deur kultuur verouder word en ook waar kultuur die materiële ontmoet aan die hand van *Another world* (1999), *Liza's England* (1986) en *Union street*

(1982). In hierdie romans word die ouerwordende karakters aan die genade van kulturele konstruksies oorgelaat. Nietemin plaas die tekste ook die liggaam sentraal wat weer herinner aan die beperkings van kulturele veroudering. Vir haar bied fiksie aan die gerontologie ŉ verkenning van die onafwendbaarheid van teenstellings wat met veroudering gepaardgaan.

Ulla Kriebernegg se 2013-referaat "Locating life: intersections of old age, space and place in contemporary Canadian nursing home narratives" sluit aan by Chivers se proefskrif. Die kulturele konstruksie van gevorderde leeftyd in kontemporêre verpleeginrigting-narratiewe binne die konteks van die ruimtelike wending, wat ruimte definieer as ŉ gevolg van sosiale verhoudings en praktyke, word uitgebeeld in die tekste *Half life* (2005) deur John Mighton en *Exit lines* (2008) deur Joan Barfoot. Die gaping tussen literêre gerontologie en ruimtelike narratologie word deur hierdie referaat oorbrug.

Jui-Ching Chen (2013) skryf in die artikel "The cycle of ageing and death in Beowulf: the education of the comitatus code" dat die ou Deense koning Hrothgar sy eie veroudering (van beide die self en die liggaam) beskou deur die interpersoonlike verhouding en gesprekke met die held, Beowulf, wat die monster Grendel en dié se ma verslaan. Hrothgar kyk terug op sy glorieryke verlede en leer die jong protagonis die belangrikheid van die waardes wat vervat is in die Germaanse comitatus-kode wat die eed is waarin ŉ Germaanse vegter trou sweer aan sy heer en meester. Op sy beurt word Beowulf ná vyf dekades as heerser van die Gaute ook met sy eie veroudering gekonfronteer en leer hy die comitatus-kode aan Wiglaf. Die artikel ondersoek die manier waarop beide konings hul veroudering op biologiese, kulturele en psigologiese wyse ervaar – tegelykertyd as ŉ kollektiewe menslike toestand en as geïndividualiseerde subjektiewe ervaring.

In haar proefskrif "Long-term caring: Canadian literary narratives of personal agency and identity in late life" ontleed Patricia Life (2014) dertien literêre tekste (van Traill, Wilson, Laurence, Shields, Wright, Barfoot, Munro, Tostevin, Gruen, Hepburn en King) om te assesseer hoe elke teks narratiewe van natuurlike veroudering, aftakeling, vordering en positiewe veroudering onthul, versterk en/of teenstaan. Ook sy, nes Chivers en Kriebernegg, stel ondersoek in na die manier waarop Kanadese letterkunde veroudering uitbeeld aan die hand van stories gesetel in seniorsorgfasiliteite en wat sy noem "verpleeginrigtingnarratiewe". Hierdie genre begin met gotiese stories van vrees vir ŉ

verpleeginrigting, veroudering en die dood. Dit brei dan uit na donker humoristiese stories met inwoners van sodanige inrigtings wat toenemend meer bemagtig voel. Later behels dit fantastiese stories van ontsnapping uit die inrigtings en ’n terugkeer na jeugdige gedrag en voorkeurgewoontes. Die mees resente narratiewe smelt saam met vroeëre narratiewe om ’n meesternarratief te skep waarin ouerwordende mense hul vrese oorwin om eindelik die verpleeginrigting en veroudering self heeltemal te verwerp.

Anita Wohlmann (2014) se boek *Aged young adults: age readings of contemporary American novels and films* benader ouderdom as ’n metaforiese praktyk wat veronderstel dat om oud "te voel" nie letterlik opgeneem moet word nie, maar metafories. Sy ondersoek kulturele betekenisse van ouderdom en veroudering vir karakters in hul 20's en 30's en daag etikette soos laatmondigwording en altyddurende adolessensie uit. Sy ontleed en interpreteer Joel Zwick se film *My big fat Greek wedding* (2002), Sam Mendes se film *Away we go* (2009), Tom Perrotta se roman *Little children* (2004), Jonathan Franzen se roman *The corrections* (2001), Benjamin Kunkel se roman, *Indecision* (2006), Don DeLillo se roman *Cosmopolis* (2003) en Miranda July se draaiboek vir *The future* (2011) en *It chooses you* (2012).

Maricel Oró-Piqueras (2014) noem in haar artikel "Memory revisited in Julian Barnes's *The sense of an ending*", dat die akkumulering van jare ook ’n akkumulering van ervarings meebring. Sy noem dat een van die hoofkwessies waaroor Julian Barnes in sy roman *The sense of an ending* (2011) skryf die bestekopname is wat mense van hul lewens maak sodra hulle afgetree het. Die roman hanteer vrae wat ontstaan rondom die kwaliteit en funksie van geheue soos wat ’n mens verouder. Voorts ondersoek die roman maniere waarop mense verantwoordelikheid kan aanvaar vir herinneringe aan dade in die verlede waarop mens nie trots is nie en ook hoe om sodanige slegte herinneringe te hanteer soos wat ’n mens verouder.

Emma Domínguez-Rué (2014) pas die metodologie van literêre teorie en kulturele gerontologie toe in haar artikel "What goes around comes back around: life narratives and the significance of the past in Donna Leon's *Death at La Fenice*". Die belangrikheid van geheue, sowel as die kritieke rol van lewensnarratiewe in die persoonlike en kulturele konstruksie van identiteit word hanteer om ondersoek in te stel na die maniere waarop ons persepsie van veroudering verryk kan word deur literêre studies.

Núria Casado Gual (2015) volg ’n literêr-gerontologiese benadering om ondersoek in te stel na die representasie van veroudering in Joanna McClelland Glass se dramakorpus. Sy skryf in haar artikel "Ambivalent pathways of progress and decline: the representation of aging and old age in Joanna McClelland Glass's drama" dat ten spyte van ’n duidelik aanwesige "teatergerontologie" in teaterstudies, teaterpedagogie en literêre kritiek, daar nog weinig studies oor die werk van kontemporêre dramaturge bestaan, veral buite Europese en Amerikaanse kanons. Dit is ook die geval in die Afrikaanse letterkunde, en juis daarom behoort ’n literêr-gerontologiese benadering tot Hennie Aucamp se kabarette en dramatekste ’n gaping in literêre studie te oorbrug. Glass se karakterisering van ouer karakters toon nie net die kompleksiteit van "ageing into old age" nie, maar ook die waarskynlikheid en betekenisvolheid daarvan. Sy bestudeer progressie en aftakeling in die dramatiese uitbeelding van haar senior karakters om ’n ambivalente narratief van veroudering te genereer wat hierdie belangrike menslike ervaring op ’n eerlike en waardige manier representeer.

In 2015 lewer Lauren Marsh (2015) ’n verhandeling getiteld *Sexuality, desire and the ageing female body: an essay* waarvan ’n novelle "One night in Hong Kong: a novella" deel uitmaak en waarin sy ’n interessante tweeledige studie doen oor die uitbeelding van vroulike protagoniste en hul seksualiteit in Australiese fiksie. Met die novelle eksperimenteer sy met die skryf van ’n intervensionistiese teks waarin sy temas soos onsigbaarheid, die verouderende liggaam en seksuele fantasie ondersoek. In die meegaande essay ontleed sy hierdie temas met behulp van, onder andere, Julia Kristeva se teorie van abjeksie soos dit verband hou met die verouderende vroulike liggaam en Michel Foucault se teorie van dissiplinerende diskoerse. Ten slotte ondersoek die verhandeling die representasie van die seksualiteit van die verouderende vrou in drie Wes-Australiese skrywers, naamlik Elizabeth Jolley, Dorothy Hewett en Liz Byrski.

Maricel Oró-Piqueras (2015) skryf in haar artikel "The complexities of female aging: Four women protagonists in Penelope Lively's novels" dat die bekende Britse skrywer Penelope Lively deur die stemme en denke van middeljarige en senior vroulike karakters in vier van haar romans aan die leser die veelvuldigheid van die realiteite waarin vroue hulle hul ná hul middel 50's bevind, uitbeeld. Volgens Oró-Piqueras nooi Lively die leser om verby die verouderende voorkoms van die vroue te kyk en sodoende die beperkende

opvattings oor die ou liggaam en die sosiale en kulturele geassosieer met hoë ouderdom raak te sien.

David Rio (2016) ondersoek in sy artikel "Facing old age and searching for regeneration in a dying American West: Gregory Martin's *Mountain City*" die wisselwerking tussen lewe en veroudering in Gregory Martin se *Mountain City* – 'n indrukwekkende gedenkskrif oor die vervallende myndorp in Nevada waarvan die inwoners verouder. Volgens Rio hersien Martin Westerse mitologie wat gefokus is op die jeug en dekonstrueer negatiewe beelde van hoë ouderdom en siekte.

In Russiese literatuur is daar volgens Dagmar Gramshammer-Hohl (2016) 'n gebrek aan die uitbeelding van ouderdom en veroudering. In sy artikel "The sameness of the ageing self: memory and testimony in 20th-century Russian narratives of ageing" skryf hy dat die volgende temas wel in Russiese verouderingsnarratiewe voorkom: herinneringe aan die verlede en die getuienis van 'n getuie as essensieel vir die identiteit van die vertelde self. Die artikel bied 'n analise van twintigste-eeuse Russiese prosa deur vroue waarin geheue en getuienis 'n beslissende rol speel vir die verouderende protagonis en haar sin van die self.

Sara Falcus ontleed in haar 2017-artikel getiteld "The uneasy partnership of feminism and ageing in Carol Shields's *Unless*" die Kanadese skrywer Carol Shields se laaste roman wat handel oor die ma-en-dogterverhouding en 'n vrou se plek in 'n patriargale wêreld. Benewens hierdie temas handel die roman oor veroudering en meer spesifiek oor die middeljarige protagonis van 43/44 jaar oud. Haar ontleding toon dat ten spyte van die feminisme aanwesig in die roman, die implikasies en effekte van die interseksie tussen ouderdom en gender nie ten volle geartikuleer kan word nie.

Ulla Kriebernegg (2018) skryf in haar artikel '"Time to go. Fast not slow': geronticide and the burden narrative of old age in Margaret Atwood's 'Torching the Dusties'" dat die interseksie tussen ouderdom en ruimte sentraal staan vir ons begrip van wat dit beteken om te verouder. Sy analiseer die sieke-inrigting as 'n uitsluitende ruimte wat die sogenaamde beswarende aspekte van hoë ouderdom bevat in Margaret Atwood se apokaliptiese kortverhaal 'Touching the Dusties'. In hierdie verhaal word die marginalisering van persone van hoë ouderdom en die ouderdomsdiskriminasie wat

manifesteer in die ruimtelike segregasie vanuit die perspektief van literêre gerontologie belig. Die artikel fokus op die sosiale, kulturele en biologiese dimensies van veroudering.

Dit is interessant om daarop te let dat die meerderheid navorsers in die literêre gerontologie vroue is. Dit is ook meestal vroue se ervarings van veroudering en ouderdom wat in die gekose tekste of films ondersoek word. Wat die literêre gerontologie betref, is dit duidelik dat daar ’n verskeidenheid uiteenlopende benaderings gevolg word ten einde sekere bevindings oor veroudering en ouderdom te maak. Geeneen van die studies volg ’n "resep" nie, en die metodologie wat gevolg word, is meestal hermeneuties van aard. Die studies betrek ook heelwat insigte vanuit ander studieterreine, en veral die filosofie en mediese wetenskap word betrek om letterkunde aan die hand van gerontologie te ontleed en te interpreteer. Daar is ’n wisselwerking tussen die tekste en die gekose teorieë: Hoewel die teorie op die literêre werke toegepas word, help die literêre werke weer om die teorie te bevestig of bied dit voorbeelde. Wanneer in gedagte gehou word dat die letterkunde dikwels ’n weerspieëling van die buitetekstuele (reële) wêreld is, is dit duidelik dat ’n gerontologiese benadering tot die letterkunde bydra tot ’n beter begrip van wat in die wêreld van die ouerwordende mens aangaan.

Die studies werp veral lig op die identiteit van die ouerwordende/senior mens en dit blyk dat die immerteenwoordige bewustheid van die naderende dood meestal een van drie reaksies ontlok: Die eerste is om moed op te gee en die lot gelate te aanvaar, terwyl die tweede is om positief te reageer deur so ’n vol lewe as moontlik te lei voor die finale afskeid. Die derde reaksie is woede en ’n onvermoë om die veroudering en naderende dood te aanvaar. Die letterkunde benut verskillende tegniese hulpmiddels om die tema van veroudering te hanteer, soos byvoorbeeld donker humor, kennis van mediese probleme wat lei tot bemagtiging, lewenskrywing of narratiewe terapie, en inter-generasionele verhoudings. Dit is duidelik dat een van die hoofdoelwitte van literêre gerontologie is om bestaande stereotiperings van seniors, veral ouer vroue, te destabiliseer en in stede daarvan nuwe maniere te bied waarop daar oor veroudering gedink kan word. Die bruikbaarheid van letterkunde om die stigma wat aan veroudering kleef te probeer uitwis, is ook duidelik omdat dit lede van die algemene publiek bereik. Indien mense blootgestel word aan ’n ander prentjie van veroudering as dat dit ’n siekte is, kan hul denkwyses verander word. Hierdie veranderings kan ook neerslag vind in praktiese sake soos in regeringsbeleid en die versorging van en navorsing oor seniors.

In al die studies wat hier versamel is, is die literêre gerontologie nog weinig toegepas om die ervaringswêreld van die ouerwordende homoseksuele mens te bestudeer. Hierdie leemte word gedeeltelik gevul deur in hierdie proefskrif spesifiek ook te fokus op die ervaringswêreld van die homoseksuele senior.

2.4 Narratiewe gerontologie

Nes literêre gerontologie is narratiewe gerontologie ŉ relatief nuwe benadering tot stories wat handel oor veroudering, maar die literatuur daaroor is meer uitgebreid omdat dit in heelwat kwalitatiewe studies in die sielkunde en sosiologie gebruik word, soos byvoorbeeld narratiewe terapie en ook stories van mense se ervarings in byvoorbeeld aftreeoorde of tehuise vir seniors. Dit handel dus hier oor stories wat deur mense geskep word wat gebaseer is op ŉ lewenswerklike ervaring en indrukke van daardie ervaring bevat. Egodokumente val ook in hierdie kategorie omdat dit handel oor die outeur se eerstehandse ervarings.

Zeilig (2011:9) beklemtoon dat narratiewe te make het met die *vertel* van ŉ storie (hetsy fiktief of nie) en die argitektuur van daardie storie, eerder as die *wat*. Hierdie narratiewe kan geskrewe of verbaal van aard wees. Daar bestaan egter tans nie ŉ klinkklare definisie van narratiewe gerontologie nie, maar Randall (2007:373) stel die volgende:

> As for *narrative gerontology*, there are as many ways of defining the phrase as there are gerontologists who identify with it, and as many ways into its subject, which … is part psychology, part philosophy, part literary criticism, and part several other things too.

Narratiewe gerontologie dui op beide dit wat is en dit wat kan wees, juis omdat ŉ bestudering van die manier waarop ŉ storie gekonstrueer is ons laat dink hoe dinge anders kan wees (Zeilig, 2011:9). Narratiewe het voorts ŉ temporele element, dus ŉ verhouding met die verloop van tyd, wat vanselfsprekend interessant is vir diegene wat die veroudering bestudeer (Zeilig, 2011:9). Die narratief maak ook voorsiening vir ŉ luisteraar, met ander woorde hoe die storie gehoor (lees: ervaar) word (Zeilig, 2011:9).

Van die maniere waarop narratiewe gerontologie toegepas kan word, is as ŉ onderrighulpmiddel by die onderrig van studente; as heuristiese instrument om kritiek op sosiale beleid te lewer; en om biografiese lewensverhale te benader (Zeilig, 2011:12). Narratiewe gerontologie as onderrighulpmiddel berus op die herkenning van die lewe as ŉ aktief gekonstrueerde teks wat gedeeltelik fiktief is (Zeilig, 2011:12). Juis om hierdie

rede kan die lees van tekste gelykgestel word aan die lees van mense se lewens. Beide ondernemings hang egter af van ons interpretasievermoëns en is gelaai met subjektiwiteit (Zeilig, 2011:12). Hierdie aspek van narratiewe gerontologie sluit in die manier waarop ouderdom deur die storieverteller uitgevoer ("perform") word; die verhouding tussen die individu se storie en die breër stories van die samelewing en geskiedenis (meesternarratiewe); en die feit dat ouderdom veel eerder ’n dinamiese as statiese konsep is (Zeilig, 2011:13).

Narratiewe gerontologie kan dus beide ons kritiese en verbeeldingsvermoë aktiveer wanneer stories gelees word, aangesien stories diachronies is. Dit beteken dat stories gekoppel is aan breër globale prosesse, en daardeur word ’n eng wêreldbeskouing vermy (Zeilig, 2011:19). Narratiewe gerontologie verskil van literêre gerontologie in meer as een opsig. Zeilig (2011:20) wys daarop dat laasgenoemde, anders as eersgenoemde, nie ’n metodologie verteenwoordig nie (hoewel inhoudsontleding deur sommige verkies word) en ook nie ’n konseptuele raamwerk is nie.

2.4.1 Narratiewe plot as lewensverloop

Nes narratiewe ’n plot het wat die opeenvolging van gebeure met oorsaak en effek is en binne tyd geskied, so kan lewensverloop ook beskou word as ’n soort plot omdat heelwat gebeure in ’n mens se lewe plaasvind wat die verloop daarvan bepaal. Ricoeur se siening van die rol wat plot in narratiewe speel is daarom van belang omdat die narratiewe gerontologie sig besig hou met die konstruksie van stories wat handel oor die persoonlike ervaring van veroudering en dus lewensverloop.

Die werking van plot kan breedweg gedefinieer word as ’n sintese van heterogene elemente. Dit is eerstens ’n sintese van veelvoudige gebeurtenisse of insidente tot ’n enkelvoudige en volledige geskiedenis. Vanuit hierdie perspektief het die plot die vermoë om ’n enkele storie uit veelvuldige insidente te skep. In hierdie verband is ’n gebeurtenis meer as ’n blote gebeurtenis (iets wat net gebeur): Dit dra net soveel by tot die progressie van die storie as wat dit bydra tot die begin en einde daarvan. Storievertelling organiseer verskeie insidente of gebeurtenisse in ’n verstaanbare geheel (Ricoeur, 1991:426).

Vanuit ’n tweede perspektief verenig plot uiteenlopende komponente soos omstandighede (waarvoor nie noodwendig gesoek is nie); agente van handelinge en

diegene wat dit passief ondergaan; toevallige óf geantisipeerde konfrontasies; interaksies wat die akteurs in verwantskappe plaas wat kan strek van konflik tot samewerking; middele wat in ooreenstemming met doelwitte is; en resultate wat nie noodwendig wenslik is nie. Deur al hierdie faktore in ŉ enkele storie byeen te bring, verander die plot in ŉ eenheid wat beide konkordant en diskordant is. Begrip vir sodanige komposisie word bewerkstellig deur die storie te volg. Om ŉ storie te volg, is ŉ baie komplekse handeling wat onophoudelik gelei word deur verwagtings rakende die verloop wat die leser algaande aanpas in lyn met die ontvouing van die storie tot aan die einde (Ricoeur, 1991:426-427).

Derdens is plot ŉ sintese van heterogene elemente in die vorm van die kenmerkende temporaliteit eie aan elke narratiewe komposisie. Daar is volgens Ricoeur twee soorte tyd in elke storie: Aan die een kant is daar ŉ diskrete, oop en teoreties ongedefinieerde opeenvolging van insidente, en aan die ander kant bestaan daar ŉ temporele aspek gekenmerk deur integrasie, kulminasie en die doeltreffende einde wat aan die storie ŉ skema gee. Ricoeur skryf dat tyd soos volg beleef word: "[F]or us, time is that which is fleeting and passes away, as well as that which endures and remains" (Ricoeur, 1991:427). Die vertelde storie word dus gekarakteriseer as ŉ temporele totaliteit terwyl die poëtiese daad beskou word as die skep van ŉ mediasie tussen tyd-as-vloeibaar en tyd-as-voortduring (Ricoeur, 1991:427).

Aristoteles het gesê dat elke goed vertelde storie ons onderrig en dat stories universele aspekte van die menslike toestand onthul. Juis daarom is digkuns meer filosofies as die geskiedenis van geskiedkundiges wat te afhanklik is van die anekdotiese aspekte van die lewe (Ricoeur, 1991:427). Ricoeur skryf dat met redelike sekerheid gesê kan word dat die tragiek, die epiek en die komiek (om net die genres bekend aan Aristoteles te noem) ŉ narratiewe intelligensie ontwikkel wat baie nader is aan praktiese wysheid en morele oordeel as aan wetenskap en die teoretiese gebruik van rede (Ricoeur, 1991:428).

Ricoeur se hipotese is dat die proses van komposisie (konfigurasie) nie realiseer in die teks nie, maar in die leser. Vanuit hierdie perspektief maak konfigurasie die herkonfigurasie van ŉ lewe moontlik deur middel van die narratief: "[T]he meaning or the significance of a story wells up from *the intersection of the world of the text and the world*

of the reader." (Ricoeur, 1991:430). Die vermoë van ’n storie om die ervaring van ’n leser te transfigureer, is gesetel in die lees daarvan (Ricoeur, 1991:431).

Die wêreld van die teks beskryf die eienskap van elke literêre werk om ’n horison van moontlike ervaring oop te maak – ’n *moontlike* wêreld. ’n Teks is die projeksie van ’n nuwe heelal wat verskil van die een waarin ons leef. Deur ’n werk te lees, word dit toegeëien, en sodoende ontvou die implisiete horison van die wêreld wat die handelinge, personasies en gebeure in die storie insluit. Die resultaat is dat die leser aan beide die verbeelde eksperiënsiële horison van die werk én die konkrete horison van die ontlokte aksie behoort. Die verwagtingshorison en die horison ontmoet en versmelt voortdurend. Gadamer noem dit die "fusions of horizons" (*Horizontverschmelzung*) wat noodsaaklik is vir die verstaan van ’n teks (Ricoeur, 1991:431).

Hierdie soort ontleding en interpretasie verskil van tekstuele en strukturele ontleding op die volgende manier:

> From a hermeneutic point of view, that is, from the point of view of the interpretation of literary experience, a text has an entirely different significance from that which structural analysis, deriving from linguistics, accords to it; it is a mediation between man and the world, between man and man, between man and himself. Mediation between man and the world is called *reference*; mediation between man and man is *communication*; mediation between man and himself is *self-understanding* (Ricoeur, 1991:431-432).

Volgens Ricoeur (1991:432) bring ’n literêre werk hierdie drie dimensies byeen. Hermeneutiek ontdek nuwe eienskappe van niebeskrywende verwysing: nie-utilitêre kommunikasie en nienarsistiese reflektiwiteit. Kortom: hermeneutiek skep ’n brug tussen die interne konfigurasie van ’n werk en die eksterne herfigurasie van ’n lewe. Die skep van die plot word deur Ricoeur (1991:432) beskou as die werk van beide die teks en die leser tesame.

Ricoeur (1991:432) beskou die lewe as ’n biologiese fenomeen solank dit nie geïnterpreteer word nie. Wanneer daar wel pogings is om dit te interpreteer, speel fiksie ’n belangrike bemiddelende rol. Volgens Aristoteles is die definisie van ’n storie dat dit ’n nabootsing van ’n aksie (*mimesis praxeos*) is. Ricoeur (1991:433-434) ondersoek drie ondersteuningspunte wat stories kan vind in die beleefde ervaring van handeling en lyding, met ander woorde: Dit wat in hierdie beleefde ervarings die invoeging van die narratief vereis. Die eerste ankerpunt vir die narratiewe verstaanbaarheid in beleefde

ervarings lê binne die struktuur van menslike handeling en lyding. Die tweede ankerpunt van die narratiewe proposisie word gevind in praktiese verstaanbaarheid wat lê in die simboliese hulpbronne van die praktiese terrein, waar simboliese konvensies ons in staat stel om simbole te interpreteer. Die derde ankerpunt van die storie in die lewe is in die prenarratiewe eienskap van menslike ervaring. Danksy hierdie beginsel kan ons van die lewe praat as ’n vroeë storie en daarom van die lewe as ’n "activity and a desire in search of a narrative" (Ricoeur, 1991:434).

Ricoeur stel dat fiksie, en meer spesifiek narratiewe fiksie, ’n onverminderbare dimensie van die *verstaan van die self* is:

> If it is true that fiction cannot be completed other than in life, and that life cannot be understood other than through stories we tell about it, then we are led to say that a life *examined*, in the sense borrowed from Socrates, is a life *narrated* (Ricoeur, 1991:435).

Ricoeur (1991:435) skryf dat die vertelde lewe ’n lewe is waarin ons al die fundamentele strukture van die storie kan herwin. Dit is vir hom die spel tussen die konkordante en diskordante wat narratiewe karakteriseer.

> It seems that our life, enveloped in one single glance, appears to us as the field of a constructive activity, deriving from the narrative intelligence through which we attempt to recover (rather than impose from without) *the narrative identity which constitutes us*.

Ricoeur (1991:437) beklemtoon die konsep van *narratiewe identiteit* omdat dit wat subjektiwiteit genoem word volgens hom nie ’n inkoherente opeenvolging van gebeure of ’n onveranderlike substans onbevoeg tot wording is nie. Dit is moontlik om die spel tussen sedimentasie en innovasie, wat ons herken in die werke van elke tradisie, op ons begrip van onsself toe te pas. Op dieselfde manier kan ons nie help om voortdurend die narratiewe identiteit wat ons konstitueer te herinterpreteer in die lig van stories wat deur ons kultuur oorgedra word nie. In hierdie verband het ons selfbegrip dieselfde eienskappe van tradisionaliteit as die begrip van ’n literêre werk, en op hierdie manier leer ons om die verteller van ons eie storie te word sonder om heeltemal die outeur van ons lewe te word (Ricoeur, 1991:437). Die verskil is egter dat die skrywer van literêre werke homself/haarself vermom het as verteller en die maskers van die verskeie personae dra waarvan hy of sy die dominante narratiewe stem is van die storie wat ons lees. Ons kan ons eie verteller word deur die narratiewe stemme te volg, sonder om outeurs te word. En dit is die groot verskil tussen die lewe en fiksie (Ricoeur, 1991:437).

Ten slotte skryf Ricoeur (1991:437) dat die onderwerp nooit aan die begin van die storie gegee word nie:

> Or, if it were so given, it would run the risk of reducing itself to a narcissistic ego, self-centred an avaricious – and it is just this from which literature can liberate us. Our loss on the side of narcissism is our gain on the side of the narrative identity. In the place of an ego enchanted by itself, a *self* is born, taught by cultural symbols, first among which are the stories received in the literary tradition. These stories give unity – not unity of substance but narrative wholeness.

Ricoeur (1991:435) verwys na Augustinus se beskouing van tyd, wat behels dat tyd gebore word tydens die onophoudelike differensiëring van die drie aspekte van die hede, naamlik *verwagting* (wat hy die aanwesigheid van die toekoms noem); *herinnering* (wat die aanwesigheid van die verlede is); en *bewustheid* (wat die aanwesigheid van die hede is). Tyd kan dus beskou word as onstabiel en voortdurend aan die ontbind.

Burger (2008:20) skryf na aanleiding van die volgende gedig van Breyten Breytenbach in sy bundel *Die windvanger* (2007) dat ons tyd net ken aan die veroudering van onsself:

> tyd is die mens se vel
> wat kraak en knetter en krimp
> in die verbygaan van lewe

In die lig hiervan het ek besluit om Peter Brooks se beskouing van plot in *Reading for the plot: design and intention in narrative* (1984) as vertrekpunt te neem. Brooks (1984:xi) wys daarop dat plot veral te doen het met die probleem van temporaliteit, naamlik die mens se tydsgebondenheid en sterflikheid. Volgens Brooks (1984:4-5) is plot "the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality". Hy kom tot ’n belangrike gevolgtrekking in hierdie verband:

> A reflection on plot as the syntax of a certain way of speaking our understanding of the world may tell us something about how and why we have come to stake so many of the central concerns of our society, and of our lives, on narrative (Brooks, 1984:7).

Aangesien veroudering onvermydelik aan tydsverloop en sterflikheid verbind is, help hierdie benaderings om Aucamp se oeuvre te lees in die lig van die tema van veroudering wat as metanarratief onderliggend aan sy oeuvre is. Die plot van ’n verhalende teks kan dus beskou word as die literêr-fiksionele manifestasie van tyd as eksistensiële menslike problematiek.

Ook Mikhail Bakhtin (1981:84) wys op die sentrale belang van tyd – veral rakende die artistieke chronotoop (tyd-ruimte), waardeur die gebeure in verhale georganiseer word:

> In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes [sic] the artistic chronotope.

Volgens Bakhtin (1981:85) is dit juis die chronotoop wat genre en genre-onderskeid definieer omdat die hoofkategorie in die literêre chronotoop tyd is. Voorts bepaal die chronotoop ook wat Bakhtin (1981:85) noem die "image of man" in literatuur. Wanneer hierdie konsep met Aucamp se literêre werke in verband gebring word, kan die afleiding gemaak word dat die manier waarop hy tyd-ruimte in sy poësie, dramas, kabarette en kortverhale benut, ’n bepaalde beeld van die ouerwordende (homoseksuele) mens as literêre karakter na vore laat kom. Die genre-gerigtheid wat in hierdie proefskrif gevolg word met die ontleding en interpretasie van Aucamp se literêre tekste hou ook verband met hierdie siening van Bakhtin dat tyd die belangrikste chronotoop is veral omdat veroudering met verloop van tyd plaasvind.

Bakhtin (1984:250) beskryf hierdie representerende eienskap van die chronotoop soos volg:

> Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel's abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. Such is the representational significance of the chronotope.

Hoewel hy dit hier oor die roman het, is die chronotoop aanwesig in elke literêre genre. Veroudering is op sigself ’n chronotoop aangesien dit onlosmaaklik verbind is aan tyd. Juis daarom is narratiewe met gerontologie as tema nuttig, want soos Kermode (2000:190) dit stel:

> For to make sense of our lives from where we are, as it were, stranded in the middle, we need fictions of beginnings and fictions of ends, fictions which unite beginning and end and endow the interval between them with meaning.

Dit is voorts belangrik om kennis te neem van die interessante verband wat Bakhtin (1984:252) trek tussen die skrywer en die teks:

> We are presented with a text occupying a certain specific place in space; that is, it is localized; our creation of it, our acquaintance with it occurs through time. The text as such never appears as a dead thing; beginning with any text – and sometimes passing through a lengthy series of mediating links – we always arrive, in the final analysis, at the human voice, which is to say we come up against the human being.

2.4.2 Egodokumente

Met betrekking tot die Aucamp-oeuvre kan sy egodokumente (dagboeke, onderhoude, briefwisselings en essays) vanuit narratief-gerontologiese perspektief bestudeer word. Eakin (soos aangehaal deur Snyman, 2015:2) verwys in hierdie verband ook na die rol wat taal in egodokumente speel:

> Navorsers oor outobiografie aanvaar dat 'n outobiograaf, na aanleiding van sy of haar ervarings, eerder 'n weergawe van hom- of haarself en sy of haar lewe op 'n eiesoortige manier in taal konstrueer as dat hy of sy gebeure bloot presies soos dit gebeur het, oproep. Daar word voorts aangevoer dat dit meer gaan oor die *hoe* as oor die *wat*: Die leser leer die skrywer nie alleen ken deur wat hy of sy oor hom- of haarself sê nie, maar juis deur hoe hy of sy hom- of haarself in taal konstitueer.

Kenyon (2005:249) stel dat narratiewe gerontologie nie net die maniere waarop stories in ons lewens funksioneer, verken nie, maar ook die maniere waarop ons as stories funksioneer. Meihuizen (2016:1) skryf in die inleiding tot sy boek *Achieving autobiographical form: a twentieth century perspective* die volgende oor die onderwerp:

> It is my contention that certain autobiographies achieve significant forms peculiar to themselves alone. These forms are not prescribed according to rules, they are not static structures, and they are not predictable. They emerge from within the complex of configurative and thematic demands of the works themselves, and are dependent on the predispositions of their various authors, who are themselves in a constant relation with the world around them and with the diverse pressures working on their ever-creative memories.

In sy boek *The culture of education* (1996) wy Jerome Bruner 'n hele hoofstuk aan die narratiewe konstruksie van realiteit. Bruner (1996:132) noem dat dit vir hom onmoontlik is om 'n duidelike onderskeid te tref tussen 'n narratiewe modus van *gedagte* en 'n narratiewe *teks* of *diskoers*. Volgens hom gee die een vorm aan die ander nes denke onlosmaaklik deel uitmaak van die taal waarin dit uitgedruk word en geleidelik ook vorm (Bruner, 1996:132). Ons ervaring van menslike kwessies neem die vorm van narratiewe aan, wat ons gebruik om van hierdie ervarings te vertel (Bruner, 1996:197).

2.4.3 Laatstyl

Theodore W. Adorno illustreer in 1937 die konsep van *laatstyl* aan die hand van Beethoven se laaste klaviersonate (Sonate N32 in C mineur Opus 111) in die artikel "Spätstils Beethoven" (Beethoven se laatstyl) (Van Vuuren, 2013:606). Van Vuuren (2013:606) se vertaling uit die oorspronklike Duits:

> Slegs ŉ tegniese ontleding van die werke ter sake mag help met die konsep van laatstyl. Hier moet oriëntering plaasvind veral ten opsigte van een kenmerk […]: die rol van konvensies. Bekend uit die ou Goethe en die ou Stifter, net so ook by Beethoven as die veronderstelde verteenwoordiger van ŉ radikale persoonlike houding. Hiermee word die vraag opgeskerp. Want om geen konvensies te duld nie, die onvermydelike te versmelt tot die uitdrukking, is die eerste gebod van hierdie "subjektivistiese" prosedure […]. Oral (in die laatwerke) is vormtaal, ook daar waar hulle hul van so ŉ eienaardige sintaksis bedien soos in die vyf laatste klaviersonates, is formules en wendinge van die konvensie verbreek […] daar is die hardste kliplae van ŉ polifoniese landskap, die mees ingehoue opborrelings van geïsoleerde poësie. Geen uitleg van Beethoven of van enige laatstyl sal suksesvol wees as dit slegs hierdie konvensieverbrokkeling psigologies motiveer, en sigself nie steur aan die voorkoms en vorm daarvan nie […]. Die verhouding van die konvensies met die subjektiwiteit self moet as die eerste vormwet verstaan word, waaruit die inhoud van die laatwerke ontspring, waaruit hul waarlik meer sal beteken as roerende relikwieë.

Die konsep van *laatstyl* word uitgebreid deur Edward W. Said ondersoek in sy postuumgepubliseerde boek *On late style: music and literature against the grain* (2007). Hoewel laatwerke dikwels die kroon span op ŉ leeftyd van estetiese strewe, kan artistieke laatstyl ook as onversetlik, sukkelend en as onopgeloste teenstrydighede manifesteer (Said, 2007:20-21). Vir Adorno is die laatstyl van Beethoven ŉ oomblik waartydens ŉ kunstenaar, wat ten volle in beheer van sy medium is, alle kommunikasie met die gevestigde sosiale orde waarvan hy deel is, verbreek ten einde ŉ teenstrydige, vervreemde verhouding daarmee te vestig (Said, 2007:20). Sy laatwerk konstitueer dus ŉ vorm van ballingskap (Said, 2007:20). Van Vuuren (2011:463) wys daarop dat dit volgens Said belangrik is om daarop te let dat laatwerk nie noodwendig aan ŉ gevorderde leeftyd gekoppel moet word nie, maar wel aan "the last or late period of life, the decay of the body, the onset of ill health or other factors that even in a younger person bring on the possibility of an untimely end".

Van Vuuren (2014a:692) skryf voorts die volgende oor laatstyl:

> Die laaste periode in die werk van kunstenaars, soos musici of skrywers, is ŉ tyd waarin hulle in die aangesig van die dood óf sereen voortgaan soos tevore, óf in die boeiendste gevalle, wars van enige gerigtheid op die leser, in groot haas hul laaste werk lewer, dikwels met minder aandag aan die vorm as aan dit wat hul wil oordra en vir hulself wil uitwerk.

> Soms kry begenadigdes dit reg om in hierdie laaste moeilike fase, óf naby die dood óf veroorsaak deur siekte of psigopatologie, verstommende meesterwerke te lewer.

Volgens Kenneth Clark (2006:80) is dit duidelik dat diegene wat hul kreatiwiteit in ’n gevorderde leeftyd behou het, ’n verarmde siening van die menslike lewe het en as hul enigste verweer ’n transendentale pessimisme ontwikkel. Clark (2006:81) skryf dat dit ’n fout sou wees om te dink dat kunstenaars die pyn van veroudering probeer ontsnap deur die vreugde wat kreatiewe werk meebring, maar die teendeel is eerder waar, naamlik dat alle kunstenaars wat geskrewe rekords van hul ervarings nagelaat het, beskryf hoe die skeppingsdaad vir hulle marteling geword het. Die ouer kunstenaar kan nie meer simpatiek wees teenoor dit wat hy/sy/sig sien nie en het nie meer vertroue in menslike rede nie (Clark, 2006:81). Clark (2006:87) stel dat om goeie poësie te skryf, om heeltyd uit jou intrinsieke wêreld te put, nie net vermoeiend is nie, maar dat dit is soos om ’n verterende vuur aan die gang te hou. Hierdie "vuur" word gevoed deur herinneringe aan vergange emosies, ylgesaaide nuwe ervarings, wat, indien dit nie sterk genoeg is om nuwe poësie te inspireer nie, nie vir baie lank verduur kan word nie (Clark, 2006:87-88). Clark (2006:90) se slotbetoog is dat:

> […] some writers have, with infinite pain, created great works of art out of these miserable conditions. Their rage at human folly has not been impotent, their re-enactment of things done has been a means of re-creating them as part of a life-preserving myth, and they have arrested the moment when the body and soul fall asunder, caught enough of the body to make the moment comprehensible, and seen how its disintegration reveals the soul.

Gordon McMullan en Sam Smiles (2016:1) gee egter ’n ander perspektief op laatstyl:

> For all the conceptual sophistication with which critics approach the so-called 'late works' of writers, artists, and composers, they rarely – surprisingly rarely, in truth – confront the evidence that the idea of late style, far from being a universal creative given, can be understood quite differently – as a critical and ideological construct, the product of a certain kind of critical wish fulfilment.

Dit is natuurlik so dat geen ervaring van veroudering veralgemeen kan word nie juis omdat dit so ’n individuele ervaring is, maar voorbeelde soos dié wat Clark bespreek, dui tog op ’n sekere tendens wat nie buite rekening gelaat kan word nie. Juis vanweë hierdie rede is dit beter om, soos Adorno se lesing van Beethoven, Said se lesing van Adorno en Clark se lesing van Michelangelo, Titiaan, Shakespeare en Ibsen, eerder na Aucamp se veroudering as ’n individuele geval te kyk as om veralgemeende afleidings oor ouerwordende skrywers op sy literêre werke vanuit sy werk te probeer maak.

McMullan en Smiles (2016:1-2) staan baie krities teenoor bestaande ontledings van sogenaamde laatwerke:

> Too often, however, in analyses of the late style of individual writers, composers, and artists, references to late style across the arts are introduced merely to set the tone of the discussion; a rigorous and sustained critical comparison between the particular understanding of 'late style' in literature, music, and the visual arts has rarely been attempted.

Mens moet ook in ag neem dat vanuit blote chronologiese beskouing elke skrywer laatwerke produseer wat op die een of ander manier ’n finale prestasie konstitueer alvorens die kreatiewe proses ten einde loop, hetsy weens sensuur, onbevoegdheid, abdikasie of die dood (McMullan & Smiles, 2016:2). Weinig van hierdie laatwerke sal egter spesiale aandag van kritici ontvang as ’n onderskeidende verbeeldingryke fase, aangesien die meeste laatwerke nie so betekenisvol geag word as vroeër werke nie (McMullan & Smiles, 2016:2). McMullan en Smiles (2016:2) stel dat die terme "laatwerk" en "laatstyl" beskou word as merkers van sonderlinge onderskeiding. Nie net is die laatwerk self ’n aanduiding van buitengewoon fyn kreatiewe prestasie nie, maar die waardering van die laatwerk word ook beskou as ’n prestasie, ’n *acquired taste* of merker van estetiese gesofistikeerdheid wat slegs gereserveer is vir die kulturele elite (McMullan & Smiles, 2016:2). Die kritiese term "laat" in hierdie sin voorveronderstel dat die laaste werke van kreatiewe individue onmiskenbaar is; dat dit spesifieke eienskappe het wat onderskeibaar is van vroeëre produksiefases en dat hul formele invensies kontemporêre estetiese begrip uitdaag en slegs deur fyn kritiese oordeel voldoende ondersoek kan word (McMullan & Smiles, 2016:2). Daar word aangeneem dat laatstyl belangrik is nie net omdat dit tegnies idiosinkraties is nie, maar omdat die kunstenaar se slotbetoë diepgaande waarhede bevat (McMullan & Smiles, 2016:2).

McMullan en Smiles (2016:3) bespreek voorts die terme *Spätstil* (laatstyl wat dikwels geassosieer word met die werk van die ou kunstenaar) en *Altersstil* (bejaardestyl). Nes die beskouing is dat slegs ’n handjievol kunstenaars ’n laatstyl in hul laaste werke ontwikkel het, so kan daar nie aangeneem word dat elke senior kunstenaar ’n bejaardestyl bereik het bloot vanweë die feit dat hy/sy oud is nie (McMullan & Smiles, 2016:3). Bejaardestyl is volgens McMullan en Smiles (2016:3) bloot ’n verfyning van laatstyl soos dit van toepassing is op die baie ou kunstenaar. Hierdie onderskeid is belangrik wanneer in ag geneem word dat die term *laatstyl* ook toegepas kan word op die laaste werke van

buitengewone kunstenaars wat voortydig dood is of wat produksie op ’n relatief vroeër ouderdom gestaak het (ek dink byvoorbeeld hier aan Ingrid Jonker en Mozart) (McMullan & Smiles, 2016:3). Laatwerke is, afgesien van die skrywer se ouderdom ten tyde van die produksie daarvan, "laat" in soverre dit die finale uitdrukking van ’n grootse kreatiewe stem is (McMullan & Smiles, 2016:3).

McMullan en Smiles (2016:3) onderskryf egter ook (nes Said, 2006) die idee dat die laaste produksiefase in ’n kunstenaar se lewe, wat geassosieer word met die nabyheid van die dood, in twee modusse kan voorkom, naamlik as sereen, sinteties en volleerd, óf as driftig, dissonant en weerspannig. Ongeag in welke van die twee kategorieë ’n kunstenaar se laatstyl val, word dit byna altyd beskou as innoverend, moeilik en moontlik ’n voorafskaduwing van radikale literêr-artistieke ontwikkelings later (McMullan & Smiles, 2016:4).

Wat die literêre oeuvre van Aucamp betref is dit moeilik om ’n soort laatstyl by hom te identifiseer, bloot omdat hy vroeg reeds in sy loopbaan ’n bewustheid van veroudering en ouderdom openbaar het wat nie noodwendig verband gehou het met sy eie ouderdom nie. In sy latere werke is daar wel sterker tekens van afskeid, maar slegs wat die tematiek betref en nie noodwendig die manier waarop hy geskryf het nie. Die teendeel blyk egter waar te wees vir sy egodokumente. Kannemeyer (2005:373) bevestig dat Aucamp self deeglik bewus is van die verouderingsproses en dat dit veral uit sy dagboeke blyk dat die ouerwordende dagboekskrywer ’n "ironiese gedistansieerdheid" van homself ontwikkel, hom al hoe minder as ’n "emosionele bondgenoot" en al hoe meer as ’n "objek" sien.

In 2017 verskyn *Die laaste wals*, ’n bloemlesing saamgestel deur Johann de Lange, wat Hennie Aucamp se keuse uit sy eie verhaalkuns bevat. Aucamp het ’n jaar voor sy dood aan sy vriend, die skilder Jan du Toit, ’n klein notaboekie as geskenk gegee waarin daar ’n lysie van sy persoonlike keuse uit sy kortverhale en gedigte is wat hy die beste gevind het (Aucamp, 2017:263). Aucamp het kort voor die maak van die lysie sy hele oeuvre herlees en die volgende literêre werke gekies as dié waarvoor hy graag onthou sou wou word wanneer hy nie meer daar is nie (Aucamp, 2017:263):

- Die Caledonner (*Die hartseerwals*)
- Portret van ’n ouma (*Spitsuur*)
- Ek groet jou, Bertien (*’n Bruidsbed vir tant Nonnie*)
- Die nag van die ooms (*Hongerblom*)
- Swart-ys (*Enkelvlug*)
- Die goue vlies (*Dooierus*)
- Vir vier stemme (*Volmink*)
- Die baadjie sonder einde (*Dalk gaan niks verlore nie*)
- Die energie van rose (*Wat bly oor van soene?*)
- Die rebellie van die rotte (*Rampe in die ruigte*)
- Die laaste huisgerief (*Gewis is alles net ’n grap*)
- Die benefietvoorstelling (*Gewis is alles net ’n grap*)
- Aletta van die oewererwe (*Die huis van die digter*)
- Droë meer (*Die huis van die digter*)
- Bengelende bene (*’n Vreemdeling op deurtog*)
- Padhipnose (*’n Vreemdeling op deurtog*)
- Die Wunderkind en Madame Clara (*’n Vreemdeling op deurtog*)
- Testament (*Kommerkrale*)

2.5 Queergerontologie

Een van die eerste vrae wat by mens opkom wanneer veroudering in ’n nieheteroseksuele konteks ter sprake kom, is of daar enigsins ’n verskil is in die manier waarop nieheteroseksuele mense veroudering benader en beleef. Volgens Heaphy *et al.* (2004:882) oorbeklemtoon literatuur uit Noord-Amerika die manier waarop nieheteroseksuele individue hul identiteite bestuur sonder om werklik die relasionele en gemeenskapskontekste waarin sodanige individue verouder in ag te neem. Verdere probleme met Noord-Amerikaanse navorsing is dat dit eerstens gebaseer is op klein en relatief jong steekproewe van respondente in hul 40's en 50's; tweedens dat dit nie die diversiteit van nieheteroseksuele individue se hantering van veroudering óf die manier waarop seniors leef in ag neem nie; en derdens dat die fokus te veel is op individue se hanteringsmeganismes as die primêre determinant van suksesvolle veroudering (Heaphy *et al.*, 2004:884). Dit negeer die invloed van ekonomiese, materiële, fisieke, sosiale en kulturele faktore wat bepaal hoe individue veroudering ervaar en hul senior lewens hanteer (Heaphy *et al.*, 2004:884).

Heaphy *et al.* (2004:88) verskaf die volgende redes waarom dit belangrik is om spesifieke aandag aan die veroudering van nieheteroseksuele mense te gee:

1. Die toenemende publieke aanvaarding van homoseksualiteit het daartoe gelei dat ’n toenemende aantal nieheteroseksuele mense op gevorderde ouderdomme openlik leef as gay, lesbies of biseksueel.
2. Nieheteroseksuele mense het alternatiewe leefwyses ontwikkel en kan daarom waarskynlik ongekende uitdagings teëkom namate hulle ’n gevorderde leeftyd nader en ervaar.
3. Die kwessie van nieheteroseksuele veroudering sal heel waarskynlik mettertyd meer sigbaar word soos die generasie van gay en lesbiese aktiviste, wie se identiteite gevorm is in die seksuele politiek van die 1960's en 1970's, verouder.
4. Die nieheteroseksuele ervaring van veroudering en ’n gevorderde leeftyd verskaf waardevolle insigte in die persoonlike gevolge van sosiale verandering.

Ek stem saam met Heaphy *et al.* (2004:899) dat daar geen eenvoudige model bestaan om nieheteroseksuele veroudering te verstaan nie, maar eerder dat individue oor verskeie moontlikhede beskik om veroudering en die ervaring van ’n gevorderde leeftyd te hanteer. Nieteenstaande het die betekenisse, hulpbronne en ondersteuning waartoe hulle toegang het in hierdie pogings ’n betekenisvolle invloed op die manier waarop hulle veroudering ervaar en ontdek (Heaphy *et al.*, 2004:899). Hoewel hoofstroomontledings van veroudering wat gewoonlik op (gegenderde) betekenisse, sowel as die materiële, relasionele en plaaslike gemeenskapondersteuning fokus, ook belangrik is in nieheteroseksuele kontekste, is dit belangrik om te besef dat die manier waarop hierdie betekenisse en ondersteuning anders beskou word en dat tradisionele betekenisse wat aan verhoudings, gemeenskappe en veroudering geheg word, gewysig en getransformeer kan word (Heaphy *et al.*, 2004:899). Vir nieheteroseksuele mense bied veroudering en ’n gevorderde leeftyd beide die moontlikhede om te leef in samehorige, ondersteunende en bemagtigende omgewings, óf in minder kreatiewe, ontmagtigende omgewings sonder enige ondersteuning (Heaphy *et al.* 2004:899).

Aangesien daar nog so min oor queergerontologie as spesifieke studieterrein geskryf is, was die verskyning van Jesus Ramirez-Valles se *Queer aging: the Gayby Boomers and a new frontier for gerontology* (2016) soos ’n vars bries in die gerontologie. *Queer aging* bevat die navorser se ondersoekende gesprekke met elf etnies en ekonomies diverse verteenwoordigers van die Gayby Boomers (rofweg mans wat tussen 1946 en 1964 gebore is). Die ervarings van ouer seksuele minderhede word ondersoek ingevolge hul eie ouderdom, geesgenote en die geskiedenis waarin hul hulself bevind. Anders as die

sogenaamde "Silent Generation" (mans gebore tussen 1925 en 1945), word die lewensuitkyk van Gayby Boomers gekenmerk deur ŉ verandering in die verouderingservaring wat betref verblyfreëlings, werk, verwagtings van seksualiteit en liggaamsbeeld (Ramirez-Valles, 2016:xiii). Belangriker nog het die Baby Boomers wasdom bereik gedurende die gaybevrydingsbeweging en daardeur die eerste kohort van openlik lesbiese, gay, biseksuele en transgender (LGBT) mense geword (Ramirez-Valles, 2016). Ramirez-Valles (2016:xiv) verduidelik hoe hy tydens die skryf van die boek die gerontologie as oorwegend konserwatief ervaar het met sommige navorsingsentrums wat sy navrae oor gender en seksualiteit beantwoord het met "Those types of questions are very intrusive." (Ramirez-Valles, 2016:xiv). Ek stem saam met Ramirez-Valles (2016:xiv) dat gerontologie, in sy huidige vorm, nie voldoende ontwikkel is om die ervarings van gay mans (en ander seksuele minderhede) vas te vang en te help verstaan nie:

> Gerontology is largely an empirical enterprise, devoid of critical discussions of concepts and theories, except for a few scholars working from Marxist and feminist perspectives. The empirical drive is dangerous because it hides the observer's subjectivity and taken-for-granted world (e.g., heterosexual and white). It pretends to be objective when we – queer people of color, and scholars – know very well there is no objective science.

David Halperin (2007:1) skryf in sy toonaangewende boek *What do gay men want? An essay on sex, risk, and subjectivity* ook oor hierdie onderwerp:

> According to most critical work in queer studies – well most critical work in queer studies has nothing to say about the subject.

Queergerontologie is ŉ kritiese ontleding van die heteroseksuele norme wat neerslag vind in gerontologie (Ramirez-Valles, 2016:20). Hierdie benadering is relatief nuut met slegs ŉ handvol skrywers wat daaroor skryf (Hughes, 2006) en daarom is dit nog redelik onverkende terrein (Ramirez-Valles, 2016:21). Queergerontologie is ŉ strategie, eerder as ŉ konsep, wat vrae vra, metodologieë ontwikkel, data insamel en nuwe teoretiese hulpmiddels skep (Ramirez-Valles, 2016:21). Dit kan beskou word as ŉ stel lense waarmee veroudering beskou kan word (Ramirez-Valles, 2016:21). Die doel is om maniere te ontmasker waarop heteroseksuele dominante norme definieer van wat dit beteken om ŉ ouer persoon te wees (van liggaamlike aftakeling tot aftrede, ondersteuningsgemeenskappe en lewensomstandighede) (Ramirez-Valles, 2016:21). Dit impliseer die sigbaarmaking van homoseksuele begeerte, liefde en verhoudings

tydens gevorderde ouderdom en die dokumentering van die maniere waarop ouer queer mense leef (Ramirez-Valles, 2016:21). Queergerontologie is dus ’n raamwerk wat in hierdie studie gebruik word om beide die narratiewe van Aucamp se karakters, sowel as sy eie narratief, te lees. Dit kan gebruik word om die mate waarin hierdie karakters en die skrywer se eie lewe van tradisionele norme afwyk, te bestudeer. Queergerontologie destabiliseer die heteronormatiewe raamwerk waaruit die versorging van en navorsing oor seniors gewoonlik geskied deur die effek van seksuele identiteit op veroudering, gevoel van behoort en plekverbindings in ag te neem (Gorman-Murray, 2013:98-99).

2.6 Intergenerasionele studies

Intergenerasionele studies maak deel uit van gerontologiese studies, aangesien dit poog om die ouderdomsgapings wat tussen generasies bestaan te oorbrug – veral met behulp van ’n wedersydse uitruiling van kennis en ervaring tussen jonger en senior mense. Die studies is nie net ondersoekend van aard nie, maar dit poog werklik om die ouderdomsgapings in die werklike samelewing te oorkom.

Grobbelaar (2008:37) verduidelik die ontwikkeling van intergenerasionele teorie soos volg:

> Sosiaal-wetenskaplikes het […] tot die gevolgtrekking gekom dat ter wille van goeie psigososiale ontwikkeling verhoudinge en dus verbondenheid tussen jonger en ouer geslagte, soortgelyk aan die in multi-generasie families, bevorder moet word sodat hulle mekaar kan koester en ondersteun. Die term intergenerasioneel is begin gebruik vir hierdie bymekaar bring van die oudste en die jongste geslagte.

Hoewel intergenerasionele teorieë meestal fokus op die gesin en familie, is dit ook van toepassing op romantiese verouderings wat die sosiale grense van die samelewing oorskry. Volgens Viljoen (2004:1) is daar min Afrikaanse skrywers wat die familie so deurdringend ondersoek soos Hennie Aucamp. Sy gebruik die Freudiaanse term "familieromanse" met betrekking tot "’n oeuvre waarin ’n sentrale manlike figuur (soms as karakter, soms as ek-verteller) so meedoënloos opgestel word teenoor ’n verskeidenheid van familiefigure wat hom op die mees wesenlike manier beïnvloed" (Viljoen, 2004:1). Dieselfde kan ook gesê word van die manier waarop homoseksuele intergenerasionele verhoudings vooropgestel word in Hennie Aucamp se oeuvre.

Homoseksuele intergenerasionele verhoudings is egter geen nuwe verskynsel nie. Sandfort *et al*. (1991:15) skryf die volgende oor die spesifieke verhoudings tussen jonger en senior mans:

> "Man-boy relationships" is a concept which we believe encompasses divergent phenomena. Judged on outer appearances, these phenomena have some resemblances: in every society men and boys are in one way or another involved with each other. However, differences between the phenomena become clear when one looks at the social functions of these relationships, cultural and juridical regulations, and the ways in which in some relationships the sexual desires are experienced and expressed. For example, for us it is difficult to understand what feelings were involved in and what meanings were attached to the ancient relationships we used to call "Greek love".

Michel Foucault skryf in *The history of sexuality volume 2: the use of pleasure* (1990) ’n hoofstuk getiteld "A problematic relation" spesifiek oor die verhoudings tussen mans in Antieke Griekse tye. Foucault gee ’n opsomming van standpunte oor sodanige verhoudings soos afgelei uit Plato se ironiese rapportering van ander toesprake. Antieke Griekse filosofiese en morele beskouings van liefde het nie noodwendig die hele spektrum van seksuele verhoudings in ag geneem nie en was meer gefokus op verhoudings wat as "bevoorreg" beskou is (Foucault, 1990:193). Hierdie soort verhouding is veral beskou as ’n probleemarea omdat dit ’n verhouding was wat ’n ouderdomsverskil geïmpliseer het met gepaardgaande statusverskille (Foucault, 1990:193). Dit was die soort verhouding tussen twee mans wat aan verskillende ouderdomsgroepe behoort het en waarvan een man redelik jonk was en nie sy opleiding voltooi het of ’n definitiewe status bereik het nie (Foucault, 1990:194). Die probleem was nie noodwendig die ouderdomsverskil nie, maar dit wat op die spel was: Die feit dat ’n verhouding gevestig kon word tussen ’n senior man wat sy opleiding voltooi het (en van wie verwag is om die sosiale, morele en aktiewe rol te speel) en die jonger man wat nie reeds ’n definitiewe status het nie en hulp, raad en ondersteuning nodig het (Foucault, 1990:195).

Hierdie soort verhoudings het egter gepaardgegaan met ’n hele stel konvensionele en toepaslike hofmaakpraktyke wat daartoe gelei het dat die verhouding kultureel en moreel gelade was (Foucault, 1990:196). Sodanige praktyke het die gemeenskaplike gedrag en die onderskeie strategieë gedefinieer wat beide mans moes volg ten einde aan die verhouding ’n "beeldskone" vorm te gee – dit wil sê een wat esteties en moreel van aard is (Foucault, 1990:196). Die praktyke het die rol van die *erastes* en die *eromenos* bepaal (Foucault, 1990:196). Die eerste was in ’n posisie van inisiatief (die "vryer") wat aan hom

regte en verpligtinge gegee het: Daar is van hom verwag om sy geesdrif te toon én te beteuel; geskenke moes gegee en dienste gelewer word (Foucault, 1990:196). Dit alles natuurlik met die verwagting dat hy daarvoor beloon sou word. Die man wat die hof gemaak is, moes versigtig wees om nie té vinnig in te gee nie of te veel blyke van liefde te aanvaar nie (Foucault, 1990:196). Hy moes nie gunste onverskillig uitdeel of in eiebelang sonder om die waarde van sy minnaar te toets nie. Natuurlik moes hy ook dankbaar wees vir dit wat sy minnaar vir hom doen (Foucault, 1990:196).

Wat die heteroseksuele huishouding betref, kon duidelik tussen twee ruimtelike strukture onderskei word, naamlik buite vir die man en binne vir die vrou; die man se kwartiere aan die een kant en die vrou s'n aan die ander kant (Foucault, 1990:197). Vir seuns het hierdie ruimtelike strukture egter verskuif na 'n totaal ander ruimte wat eerder gemeenskaplik van aard was (soos strate en vergaderplekke) met strategies belangrike punte (soos die gimnasium) (Foucault, 1990:197). Hierdie ruimtes het vryheid van beweging verskaf sodat seuns gejag en gejaag kon word (Foucault, 1990:197). Wat die gimnasium betref, het dit dikwels 'n ruimte vol ironie geword wanneer die ouer minnaar verplig is om die gimnasium te besoek en moordende oefeninge langs die *eromenos* te doen hoewel sy liggaam dit nie meer kon volhou nie (Foucault, 1990:198). Interessant genoeg is die gimnasium steeds 'n ruimte waar die grense tussen hetero- en homoseksualiteit vervaag. Hennie Aucamp het ook graag die gimnasium as ruimte in sy literêre werke gebruik.

Foucault se teoretisering van die intergenerasionele verhoudings tussen twee mans met 'n beduidende ouderdomsverskil resoneer met die manier waarop Hennie Aucamp dieselfde soort verhoudings in sy literêre werke uitbeeld.

Een van die jongste manifestasies van wat bekend staan as gerontofilie (die seksuele aangetrokkenheid tot seniors) in populêre kultuur is die gelyknamige film *Gerontophilia* (2013) van Bruce LaBruce. Die 18-jarige student, Lake, doen aansoek vir 'n verpleegpos by 'n tehuis vir afgetredenes waar hy die senior man, Mr Peabody, ontmoet. Aanvanklik word hulle vriende, maar later ontwikkel dit in 'n romantiese en seksuele verhouding. Lake kom agter dat werknemers by die tehuis die inwoners oordosisse medikasie gee, en hy besluit om Mr Peabody se medikasie te verminder en help hom om te ontsnap na 'n beter plek.

Intergenerasionele verhoudings manifesteer in Aucamp se literêre oeuvre as familiaal, romanties, platonies, heteroseksueel, homoseksueel of kombinasies hiervan. Dit is dus nie veel anders as "normatiewe" verhoudings nie, behalwe dat die generasiegaping ŉ stel unieke uitdagings meebring.

2.7 Die literêre oeuvre van Hennie Aucamp

Hennie Aucamp se oeuvre bestaan uit 74 werke: agtien kortverhaalbundels, tien poësiebundels, dertien kabaret- en dramatekste, agt egodokumente, nege literêr-kritiese werke, vyftien bloemlesings, asook ŉ vertaling van Jack Schaeffer se steeds gewilde jeugboek *Old Ramon* (1963). Vir die doel van hierdie studie is besluit om hoofsaaklik sy literêre werke te ondersoek, maar sodanige ondersoek sal onvermydelik ook van toeligting deur sy egodokumente gebruik maak.

In die inleiding van *Brandglas* steun Charles Fryer (1987:ix) op die volgende uitspraak van Harry Mulisch oor die oeuvre van ŉ skrywer (vertaal deur Fryer uit Mulisch se 1974-werk *Voer voor psychologen*):

> Die oeuvre van ŉ skrywer is, of behoort te wees, ŉ totaliteit, één groot organisme, waarin elke onderdeel met alle ander verbind is deur ontelbare drade, senuwees, spiere, senings en kanale, waardeur onderlinge voeling moontlik is en geheimsinnige boodskappe heen en weer gestuur word, strome, seine, kodes … As jy dit iewers aanraak, is daar elders ŉ reaksie; ŉ omvangryke bloedsomloop, is in werking, en ŉ allesomvattende stofwisselingsproses, beheer deur haas onvindbare kliere, en in die middel die *hipofise*, vir altyd onsigbaar.

Fryer (1987:x) brei uit op hierdie beskrywing:

> Watter skrywer staan nie soms verstom voor skielike ingewings, onverklaarbare assosiasies of dwingende besielings nie. Tog val alles, agterna beskou, in ŉ patroon – hoewel nie alles verklaar kan word nie. Dit is moontlik dat ŉ skrywer één ding oor en oor kan sê; al beter probeer sê; uit hom úit probeer sê. Presies wát en wáárom, sal hy hopelik nooit weet nie, want die einde van die soektog (daardie een groot tema in die lewe én in die kuns) beteken ŉ skrywersgraf.

Hierdie stelling van Charles Fryer kan moontlik van toepassing wees op die oeuvre van Hennie Aucamp, want ná afloop van die ontledings en interpretasies van Aucamp se literêre tekste kan dit voorkom asof daar slegs enkele temas in sy oeuvre is wat herhalend, met variasies, voorkom.

Aucamp (1995:35) skryf self daar is tussen alle boeke van dieselfde skrywer "die onsigb're naelstring wat nie breek":

> Dit is presies waarmee navorsers na die totale produksie – die oeuvre – van ’n skrywer hulle besig hou: hierdie bindingsdraad tussen tekste wat oor dekades strek. Ek vind dit jammer dat plaaslike navorsers hierdie hoogs kreatiewe vorm van navorsing, nl. oeuvrestudie, so onderverkend laat bly. Alles van een hand – verhale, gedigte, romans, briewe, dagboeke, resensies – kan na een psige herlei word.

Volgens Aucamp (1995:35) bevat die jeugwerk (of "juvenalia") van skrywers, skilders en komponiste dikwels belangrike "sleutels tot die binneskappe van hierdie skeppers". Sy eie insig van veroudering beskryf hy soos volg:

> Dis ’n illusie dat ons radikaal verander met die jare. Dis waar dat ons soms op grond van lewens- en lees- en droomervarings gedwing word om kennis te neem van ons "unused self"; maar die nuwe selwe" […] bly in gesprek met ons oerself. Ons oerself bly ons sentrale kragverwekker.

Vir Aucamp (1995:38) was die wonderlikste om ouer as 60 jaar te wees dat "jy uiteindelik die hanswors, die Joker, die sater in jouself kan vrystel en jouself so koelbloedig kan dekonstrueer as wat jou toegewydste vyand dit nie kan doen nie". Hierdie persoonlike ontwikkeling wat Aucamp ervaar kan ook gekoppel word aan sy deelname aan die groter gay emansipasie van die afgelope 70 jaar (Jeffrey Weeks noem hierdie emansipasie "the world we have won" in sy gelyknamige boek wat in 2007 gepubliseer is).

Andries Visagie (2015a:215) skryf die volgende in ’n huldeblyk aan Hennie Aucamp:

> In die laaste jare van sy lewe het Hennie Aucamp met ’n soort gedrewenheid die een publikasie ná die ander die lig laat sien asof hy duidelik daarvan bewus was dat sy dae min geword het vir die afhandeling van sy laaste paar skryfprojekte.

Hierdie toenemende tempo van publikasie beteken egter nie dat daar noodwendig by Aucamp ’n soort laatstyl geïdentifiseer kan word nie. Visagie (2015a:215) merk wel dat Aucamp in die laaste twee dekades van sy skrywersloopbaan hom toenemend op die skryf van (outo)biografiese tekste (egoliteratuur) en poësie toegespits het.

In Hennie Aucamp se verhale is dit vir hom belangrik om die volle spektrum van die menslike toestand te verken (Visagie, 2015a:215). Sy Stormbergse jeugjare het nooit gebots met sy literêre verkenning van lande soos Brittanje, Duitsland, die VSA, China en Tibet nie (Visagie, 2015a:215).

Visagie (2015a:216) beklemtoon ook die belangrikheid van Aucamp as oopskrywer van sogenaamde taboetemas:

> Die openhartige manier waarop Afrikaanse skrywers vandag oor gay en queer seksualiteite kan skryf, is deels te danke aan die waagmoedige tekste wat Hennie Aucamp oor die liefde tussen mense van dieselfde geslag geskryf het.

Visagie (2015a:216) ondersteun die idee dat Aucamp eerstens ingestel was op die menslike toestand en daarna ander identiteite wat individue kan aanneem:

> Soos ’n later verhaal soos 'Aletta van die oewererwe' uit *Die huis van die digter* (2009) aantoon, het Aucamp meestal daarna gestrewe om gay seksualiteit (hier die suggestie van seksuele kontak tussen ’n prokureur en ’n hawelose man) met die groter problematiek van menslike seksualiteit te skakel. Sodoende wou hy klaarblyklik die gevaar van gay uitsonderlikheid en ’n gepaardgaande isolasie teenwerk.

Aucamp (1987d:121) skryf self die volgende oor die kenmerke van sy oeuvre:

> As ek die deurlopende tema in my werk moet probeer saamvat, sal ek sê: ’n bewustheid van onvervuldheid en onvoltooidheid as blywende menslike kondisie, maar teenstrydig hiermee, die voortdurende strewe na vervulling en voltooiing, *ja*, *asof vervulling wel moontlik is*.

Hennie Aucamp was ’n veelsydige skrywer wat sy hand aan verskeie genres gewaag en dit bemeester het. Wanneer ’n mens die soekterm "Hennie Aucamp" in die aanlynweergawe van *Literêre terme en teorieë* (2019) insleutel, verskyn sy naam in byna elke literêre (sub)genre: absurde drama, aforisme, anekdote, grensliteratuur, herinneringspel, kabaret (beide literêr en artistiek), kortverhaal, kwatryn, prosagedig, raamvertelling, regionale literatuur, reisverhaal, satire, skets en speelse poësie. Vir hierdie studie het ek besluit om hoofsaaklik op die poësie, drama, kabaret en kortverhale te fokus, maar die leser van hierdie proefskrif moet deurgaans in gedagte hou dat daar ’n spontane en onvermydelike oorgang tussen genres in Aucamp se literêre en narratiewe oeuvre aanwesig is. Hambidge (2009:246) skryf tereg die volgende oor lesers se genrevooroordele wanneer dit by Aucamp se literêre werke kom:

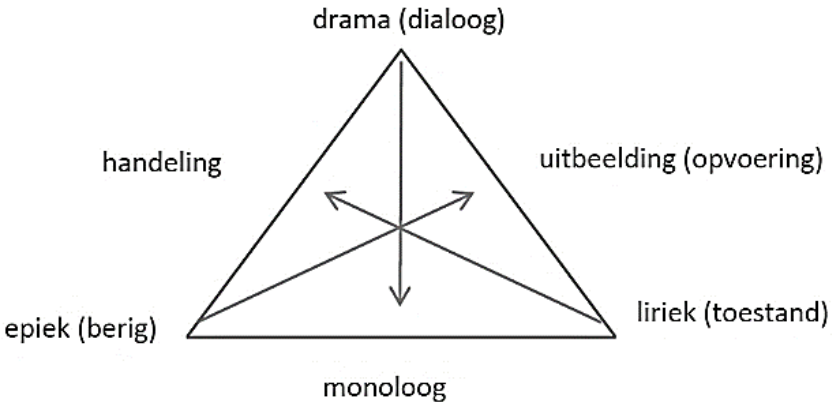
> Miskien het die Afrikaanse letterkunde nog nie genoegsaam aandag gegee aan sy digkuns nie, omdat ons dikwels genre-bevange is en skepties is oor ’n skrywer wat van een genre na ’n ander beweeg.

Rilette Swanepoel en Joan Hambidge (2018) gee in *Literêre terme en teorieë* die volgende definisie van genre:

> Genre dui op die tipe of klas waartoe ’n literêre werk behoort. Die genre van ’n teks word bepaal op grond van ’n reeks konvensionele kenmerke wat spruit uit die leser se leeservaring (of verwagtingshorison). Hoewel die waarde van genres dikwels ontken word, is hulle meer as ’n blote klassifikasiestelsel: hulle bepaal deels die interpretasie en resepsie van ’n teks. Daarby speel genres ’n belangrike rol in literêre verandering en in die literatuurgeskiedenis. Hulle is literêre verskynsels in eie reg.

Dit is belangrik om te weet dat genre ook die skryf van tekste rig en dit kan gesien word as "'n ooreenkoms tussen skrywer en leser, bepalend vir sowel die enkodering as die dekodering van ’n teks" (Swanepoel & Hambidge, 2018). Genre maak ’n konvensie of raamwerk uit waarbinne die skrywer hom/haar/sig kan uitdruk en die leser die teks kan verstaan. Hierdie raamwerk bepaal ook of ’n gebeurtenis gepas is binne ’n sekere teks en hoe dit beoordeel moet word (Swanepoel & Hambidge, 2018).

Daar word veral tussen drie hoofgenres onderskei, naamlik epiek, liriek en drama en dit is belangrik om te verstaan dat hierdie genres nie as absoluut skeibaar beskou kan word nie, maar dat oorvleueling wel plaasvind. Nietemin is daar ’n paar onderliggende beginsels wat die genre van ’n teks bepaal, waarvan die belangrikste vorm, tema, tegniek, tydsraamwerk, ruimte en funksie is (Swanepoel & Hambidge, 2018).



Julius Petersen se driehoek hierbo bring al die formele kriteria byeen. Die driehoek toon dat die liriek ’n monologiese uitbeelding van ’n toestand is, die epiek ’n monologiese berig van ’n handeling, en die dramatiek ’n dialogiese uitbeelding van ’n handeling (Swanepoel & Hambidge, 2018). Swanepoel en Hambidge (2018) stel dat genres dinamies verbind is aan die kontekste waarin hulle manifesteer, vormmerkers van literêre verandering is en dikwels die belange en ideologieë van hegemoniese groepe in die samelewing dra. Soos reeds genoem volg hierdie proefskrif ’n genre-gerigte benadering tot die ontleding en interpretasie van Aucamp se literêre oeuvre.

Die volgende oorsig van Aucamp se literêre tekste steun meestal op Kannemeyer (2005) se *Die Afrikaanse literatuur. 1652-2004* en die nuutste uitgawe van *Perspektief en profiel Deel 1: ’n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* (2015) onder redaksie van H.P. van Coller. Die ruimte wat in hierdie boeke aan die werk van Aucamp afgestaan word, bevestig sy kanonieke status en gee ’n redelik volledige oorsig van sy oeuvre.

In *Een somermiddag* (1963), Aucamp se debuutkortverhaalbundel, illustreer hy die verouderingsproses in agt verhale deur middel van die hoofkarakter Wimpie wat groei van seun tot jeugdige volwassene. Wat *Die hartseerwals* (1965) betref, lig Kannemeyer (2005:366) veral die verhaal "Afia se middag" uit op grond van die boeiende verhaalmatige verkenning van die suiwer verhouding tussen ’n kind en ’n sterwende kunstenares (die sogenaamde intergenerasionele verhouding word dus vroeg reeds in sy oeuvre ’n tema waarna later telkens teruggekeer word). Kannemeyer (2005:366) noem dat veral die derde afdeling in *Spitsuur* (1967) fokus op eensame mense – ’n aspek wat ’n belangrike deel van gerontologiese navorsing, maar ook alle letterkunde (veral ná Sestig), uitmaak. In die ikoniese verhaal '"n Bruidsbed vir tant Nonnie" (in die gelyknamige bundel van 1970) hanteer Aucamp weer intergenerasionele verhoudings in die uitbeelding van die verhouding tussen ’n jong seun en sy 70-jarige tante.

Hongerblom (1972), *Wolwedans* (1973) en *Dooierus* (1976) word gekenmerk deur die toonaard en perspektief van die dramatiese spreker (Kannemeyer, 2005:367). Beide *Hongerblom* en *Dooierus* het die elegiese as tema, en in *Hongerblom* is dit veral "Die nag van die ooms" wat opval, terwyl die oumafiguur in *Dooierus* deur Aucamp verder ontwikkel word (Kannemeyer, 2005:367). Die temas van eensaamheid en angs van die gefrustreerde mens kan as die belangrikste tematiese aspekte in hierdie bundel beskou word (Kannemeyer, 2005:368). *Enkelvlug* (1978b) handel oor die eensame mens en sy/haar/sig verhouding met die wêreld waarin hy/sy beweeg. *Volmink* (1981) toon daarteenoor die mens wat in teleurstelling na seksuele genot gryp of wat aan die einde van ’n mislukte lewe die Sokratiese insig het dat hy/sy niks weet nie (Kannemeyer, 2005:368). By Aucamp kan ’n eiesoortige wysheid waargeneem word; veral aangesien dit vanuit die tradisionele sienings van wysheid ontgin word, maar wat hy dan met moderne denkwyses versoen (soos byvoorbeeld sy hantering van gaytematiek). Visagie (2015a:215) reken dat *Volmink* as die hoogtepunt van die Aucamp-oeuvre

beskou kan word – veral vanweë die indrukwekkende kortverhaal "Vir vier stemme" en die feit dat die bundel ’n toonbeeld van Aucamp as dekadente skrywer is.

In *Wat bly oor van soene?* (1986) word ’n meer ervare, berese en ouerwordende persoon as verteller in die eerste deel van die bundel gevind en Kannemeyer (2005:369) noem tereg dat die bundel "’n bundel van die herfs, die ouer-word" genoem kan word. In *Dalk gaan niks verlore nie* (1992) verken Aucamp die lewe wat lei tot die dood en ’n besinning daaroor in "Oor lewe en dood; veral dood" (Kannemeyer, 2005:370).

Taljard (2008:284) stel ondersoek in na Aucamp se basiese credo van die menslike kondisie en ook buitestanderskap as die leitmotief van die bundel *’n Vreemdeling op deurtog* (2007).

Die liefde (en ook die afwesigheid daarvan) is ’n onontbeerlike aspek van die verouderingsproses en in *Die huis van die digter en ander liefdesverhale* (2009) beeld Aucamp verskillende vorme hiervan (onder andere homoseksuele verhoudings) uit (Van der Merwe, 2010a:184).

Wat die poësie betref, is dit die kwatryne in *Die blou uur* (1984), *Pluk die dag* (1994) en *Koerier* (1999) wat sensualiteit aangryp as verweer teen sterflikheid (Kannemeyer, 2005:365). Hugo (2015:297) noem ook dat *Die blou uur* verlange en weemoed as bykomende temas het – beide is aspekte wat teenwoordig is tydens die verouderingsproses. In *Hittegolf* (2002) is dit veral gedigte oor die ervaringswêreld van gay mans (Visagie, 2002) wat van belang is vir hierdie studie. *Dryfhout* (2005) word deur Bezuidenhout (2006:236) beskou as ’n besinning oor verganklikheid, en dit is veral die gedigte oor die jeug en homoërotiek wat relevant is vir hierdie studie (vgl. Hugo, 2015:302-303). Du Plooy (2009:159) verwys na die verganklikheidstematiek in *Vlamsalmander* (2008) en veral afdeling ses wat volgens haar ars poëtikale gedigte bevat. Volgens Kuhn (2013:182) is Aucamp se 2012-digbundel *Teen die lig* ’n versameling verse wat afskeid, dood, herinneringe en verheerliking as sentrale temas het. Al hierdie aspekte is teenwoordig in die gerontologie en daarom relevant vir die doeleindes van hierdie studie. Ullyatt (2014:67) lys verskillende temas wat in Aucamp se laaste digbundel, *Skulp* (2014), voorkom en veral die tematiek van (fisieke) verval vanweë ouderdom is van belang vir hierdie studie. Ook die tema van tydelikheid hou hiermee verband en manifesteer in heelwat gedigte in die bundel.

Aucamp se dramas en kabarettekste word ook by hierdie studie betrek en vervolgens word ŉ kort oorsig van werke in hierdie genre gegee. *Punt in die* wind (1989) is ŉ sekskomedie met die Euripides-oerteks *Orestes* as basis; *Hoorspelkeur* (1983) bevat een radiodrama getiteld "Die dood van ŉ matador"; en *ŉ Brommer in die boord* (1990) is ŉ boereklug waar die tradisie van die musiekblyspel met moraliteit verbind word (Kannemeyer, 2005:365). Die gaytematiek word ook in *Punt in die* wind hanteer en is dus ŉ uiters relevante drama. Volwaardige kabarette sluit in *Met permissie gesê* (1980), *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* (1980), *Slegs vir almal* (1986), *Oudisie!* (1991) en *Van hoogmoed tot traagheid* (1996) (Kannemeyer, 2005:365). *Dubbeldop* (1994) en *Die lewe is ŉ grenshotel: ryme vir pop en kabaret* (1977) bevat ook onder meer kabarettekste. Relatief min navorsing is oor Aucamp se dramas en kabarettekste gedoen – ŉ leemte wat hierdie proefskrif vul.

Roos (2015:200) situeer Aucamp "aan die rand van Sestig". Sy kortverhaal "Au clair de la lune" is as die openingsverhaal in *Windroos* opgeneem en hy was ook betrokke by die tydskrif *Sestiger* (Roos, 2015:200). Aucamp word egter steeds beskou as ŉ literêre buitestander binne die Sestiger-konteks vanweë die konvensionele aard van sy vroeë vertellings. In ŉ onderhoud met Rudolf Stehle (2009:9) sê Aucamp die volgende oor sy verband met die Sestigers:

> Ek is destyds by herhaling uitgewys as die 'onsestigste' van die Sestigers. Ek het nie heeltemal ingepas nie, want ek het aan universele temas geglo en wou my nie te veel aan die politiek wy nie. […] Die kameraadskap onder die Sestigers was nie net polities nie, maar meer ŉ gevoel van ons verset teen burgerlikheid en opvattings oor seks en liefde.

Roos (2015:200) beskou sy eerste verhale as nostalgiese streeksliteratuur wat in geromantiseerde outobiografiese styl geskryf is.

> Die bundels van die sewentigerjare, *ŉ Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970), *Hongerblom – vyf elegieë* (1972), *Wolwedans* (1973), *Dooierus* (1976) en *Enkelvlug* (1978), verwoord ŉ sterker satiriese, byna ontluisterende toon, verbeeld meer onkonvensionele, soms bisarre mense en situasies, en fokus op die outsiderskap van die hooffiguur. Ook deur die ontginning van die moontlikhede van die ek-perspektief, die hegte samehang van beelde en motiewe, die opbou van ŉ outobiografiese illusie en die merkwaardige stilistiese verfyning, vorm Aucamp sy eiesoortige idioom. In die tagtigerjare verskyn *Volmink* (1981) en *Wat bly oor van soene?* (1986). Grobbelaar (1991) het ná ŉ indringende ondersoek van Aucamp se hele oeuvre die duidelike spore van ŉ negentiende-eeuse gees daarin aangetoon. Deur die voorkoms van bepaalde motiewe, kleure, karakters, literêre verwysings en ŉ al hoe meer eksplisiete homoërotiese toon, bemerk sy in sy werk ŉ "sinvolle dekadente gees – inherente deel van ŉ onteenseglike twintigste-eeuse fin de siècle."

Benewens die kind (meestal ’n seun), wat dikwels die sentrale figuur in Aucamp se verhale is, is daar die "oumens wat ook in vele gedaantes by Aucamp opduik, en wat in die geval van Tant Nonnie gesien word as "die stout ou kind"" (Fryer, 1987:xx).

2.8 Samevattende opmerkings

Een van die struikelblokke wanneer ontwikkelende teorieë soos die literêre gerontologie, narratiewe gerontologie en intergenerasionele teorie gebruik word as benadering tot letterkunde, is die gebrek aan bronne. Terselfdertyd is dit ook ’n geleentheid vir die student om die weinig navorsing wat reeds bestaan, byeen te bring as ’n koherente geheel sodat daarop voortgebou kan word. Voorts bied ’n studie in Afrikaans die geleentheid dat sodanige bronne wat slegs in Engels beskikbaar is, ontleed en die vakterminologie vertaal kan word om sodoende ’n bydrae tot die korpus akademiese navorsing in Afrikaans te lewer.

Die doel van hierdie proefskrif is nie om ’n volledige uiteensetting van die gerontologie te gee nie (so iets sou ook haas onmoontlik wees), maar eerder om verkennend te werk te gaan wat nuwe subdissiplines in die gerontologie betref. Dat daar nog heelwat ruimte vir uitbreiding op die teoretiese aspekte bestaan, is nie te betwis nie, maar die bestudering van letterkunde vanuit ’n gerontologiese perspektief help om die vakgebied uit te brei en te vorm.

In hierdie hoofstuk is die gerontologie bespreek met betrekking tot die huidige bio-, psigo- en sosiogerontologieteorieë. Daarna is die problematiek rondom terminologie oor gerontologie hanteer waar verskillende perspektiewe op woorde soos *veroudering*, *ouderdom* en *ouer* weergegee is. Jan Baars se verduideliking van die verband tussen tyd en veroudering word gebruik om te toon dat ’n biopsigososiale benadering tot die gerontologie altyd binne konteks en tyd gesitueer is. Die intermenslike toestand waaroor hy dit het, vind neerslag in Hennie Aucamp se literêre tekste, soos getoon sal word aan die hand van die ontledings en interpretasies in die volgende drie hoofstukke van hierdie proefskrif.

Hannah Zeilig se insigte rondom die kritiese gerontologie wat ten nouste verband hou met die literêre en narratiewe gerontologie is ook uitgelig as van belang vir die manier waarop die gerontologie benut kan word om meer betekenisvolle ontledings en

interpretasies van literêre werke waarin veroudering verken word, te maak. Dat die kritiese gerontologie help om bestaande idees oor veroudering en ouderdom te ondermyn ten einde alternatiewe manifestasies daarvan ook te ondersoek, is ’n waardevolle projek veral met betrekking tot ’n ondersoek soos hierdie wat gemoeid is met die uitbeelding van veroudering en ouderdom in Aucamp se literêre tekste. Aucamp se senior karakters en hul verhoudings met ander karakters is allesbehalwe konvensioneel en is ’n baie goeie voorbeeld van die manier waarop geykte beskouings van en oor senior mense uitgedaag en vernuwe kan word.

Wat die literêre gerontologie betref, is die seminale werk van Anne Wyatt-Brown op die gebied ontleed en soos in die volgende drie hoofstukke getoon sal word, vind haar kategoriserings van die literêre representasie van veroudering en ouderdom beslis neerslag in al Aucamp se literêre tekste oor literêre genres heen. Aanvullend tot haar sienings is dié van Mike Hepworth wat met sy bestudering van honderde romans toon dat die literêre uitbeelding van veroudering en ouderdom ’n geldige projek is wat by lesers ’n beter of alternatiewe begrip van hierdie fenomene kan kweek. Literêre gerontologie kan die beste beskryf word deur (eksperimentele) toepassings daarvan op literêre tekste. By wyse van voorbeelde kan die moontlikhede wat hierdie teoretiese benadering bied beter verstaan word. Ook hierdie studie plaas op eksperimentele wyse ’n gerontologiese lens oor die literêre tekste van Hennie Aucamp ten einde eerstens die literêre werke van Aucamp beter te verstaan, en tweedens om ’n beter begrip te verkry wat die veroudering van mense betref, sowel as om insig in die leefwêreld van die senior te bekom.

Narratiewe gerontologie verskil van literêre gerontologie in die sin dat dit meer handel oor die niefiksionele konstruksie van stories van individue. Teoretiese beskouings wat verband hou met hierdie narratiewe konstruksie is laatstyl en die outobiografie. Paul Ricoeur se beskouing van narratiewe plot word in verband gebring met lewensverloop en aangevul met perspektiewe van Peter Brooks en Mikhail Bakhtin. Die konsep van *laatwerk/laatstyl* word ook verduidelik as manifestasies van narratiewe gerontologie en die idees van Edward Said, Kenneth Clark en Gordan McMullan en Sam Smiles in hierdie verband is ook ondersoek.

Wat die queergerontologie betref is vlugtig verwys na onlangse ontwikkelings op hierdie gebied, spesifiek die werk van Jesus Ramirez-Valles waarin hy die verband tussen

veroudering en seksualiteit ondersoek. Daar is heelwat gapings in die navorsing oor senior queer mense en veral in Suid-Afrika, en meer spesifiek Afrikaans, blyk daar nog heelwat ruimte vir ondersoek te wees.

Wat intergenerasionele verhoudings betref, is veral die intergenerasionele verbintenisse tussen senior en jonger mans ondersoek aan die hand van Michel Foucault se verduideliking van die manier waarop sodanige verhoudings in Antieke Griekeland manifesteer het. Soos in die volgende drie hoofstukke gesien kan word, speel hierdie soort verhouding ’n sentrale rol in Aucamp se literêre oeuvre.

Die voorafgaande besprekings is egter nie die somtotaal van die teorieë wat van toepassing is op hierdie studie nie – nuwe teoretiese konsepte sal algaande bekendgestel word waar dit toepaslik is ten einde die sentrale argument te ondersteun en met meer inligting toe te lig. Die teoretiese raamwerk wat hier saamgestel is onderlê die ontleding en interpretasie van Hennie Aucamp se literêre werke aan die hand van voorbeelde uit relevante werke.

HOOFSTUK 3: HENNIE AUCAMP SE POËSIE

Ek moet ophou versies maak. Ritme en rym laat my dinge sê wat ek nooit wou sê nie.

~ Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:31)

3.1 Inleiding

Hoewel Aucamp se poësiekorpus ’n relatief laat aanvang geneem het met *Die blou uur* (1984) as sy amptelike debuut, het sy slag met poësie reeds geblyk uit sy eerste versameling liedtekste wat in 1977 in *Die lewe is ’n grenshotel* verskyn het (Hugo, 2015:410). Aucamp se poësiekorpus behels drie bundels kwatryne (*Die blou uur, Koerier, Skulp*), twee bundels sonnette (*Hittegolf* en *Dryfhout)*, twee bundels "gemengde" verse (*Vlamsalmander* en *Teen die lig*), twee bundels kinderverse (*Ghoera* en *Woerts in die hoekie*), en ’n bundel "aforismes en ander puntighede" wat ook kwatryne, limerieke en ander ryme insluit (*Pluk die dag*) (Hugo, 2015:410).

Hierdie hoofstuk bied ontledings en interpretasies van Aucamp se poësie met behulp van die teoretiese raamwerk wat in hoofstuk 2 daargestel is. Die digbundels word chronologies bespreek, maar waar oorvleueling van temas algaande plaasvind, word ook na ander gedigte verwys waar dit relevant is. Die ontleding en interpretasie van die geselekteerde gedigte word gerig deur die besondere tematiese en verstegniese opbou van elke gedig, en daar word getoon hoe Aucamp ook spesifieke genrekonvensies gebruik om te skryf oor veroudering en ouderdom. Relevante teoretiese toeligting word geïntroduseer waar dit betrekking het op die gedigte ten einde die teoretiese raamwerk van hoofstuk 2 uit te brei. Telkens word Hennie Aucamp se ouderdom ten tyde van publikasie as deel van die afdelingopskrif gegee om die leser insig te gee in sy ontwikkeling as skrywer. Dit is egter belangrik om in ag te neem dat sommige gedigte vroeër geskryf maar eers later gepubliseer kon gewees het, en daarom kan nie net aangeneem word dat die publikasiedatum beteken dat die gedigte in daardie jaar geskryf is nie.

3.2 *Die blou uur* (1984) // Aucamp: 50 jaar oud

Die titel van hierdie kwatrynbundel kan gelees word as ’n verwysing na die skemeruur (veral in fotografie) waartydens skemerkelkies (*sundowners* of *cocktails*) gewoonlik bedien word. Die uur kondig die aankoms van die nag aan en kan gerontologies gelees

word as die tydperk voor die dood. Marais (1985:11) wys daarop dat die kwatryne in *Die blou uur* ’n verwantskap toon met kabaret: "Die vyftigtal kwatryne in *Die blou uur* wil nie as 'hoë letterkunde' gelees word nie, maar eerder teen die agtergrond van Aucamp se ontwikkeling as kabaretskrywer".

Op hierdie stadium is dit belangrik om vir ’n wyle by die kwatryn as digvorm stil te staan. Bekker (1974:5) skryf dat die kwatryn een van die oudste digvorme is wat waarskynlik ontwikkel het uit die Griekse of Latynse epigram. Volgens *Literêre terme en teorieë* (2018) is die epigram (Gr. *inskripsie* of *opskrif*) veral gevind op monumente, grafstene of altare. Bekker (1974:5) gee die volgende eienskappe van die epigram:

1. Die epigram word ook ’n "puntgedig" (letterlik ’n kort gedig met ’n punt) of "gedig-met-’n-angel-in-die-stert" genoem.
2. Die geheel is afgestem op ’n gepointeerdheid aan die einde waarop die hele gedig toegespits is.

Die kwatryn sou later uit die epigram ontwikkel, maar dit was "veral die verwerkings van die Persiese digter-filosoof Omar Khayyám se bekende *Rubáiyát* wat die kwatrynvorm vir die Westerse wêreld bekend én gewild gemaak het" (Bekker, 1974:6). Die kwatryn as digvorm het in Nederlands eers werklik neerslag gevind met Leopold en Boutens se vertalings van die *Rubáiyát* (Bekker, 1974:6).

I.D. du Plessis was die eerste Afrikaanse digter wat ’n volledige bundel kwatryne, getiteld *Kwatryne* (1941), die lig laat sien het (Bekker, 1974:16). Volgens Grové en Viljoen (2018) is die kwatryn '"n ernstige, streng omskryfbare literêre vorm wat emosioneel en tegnies ’n afsonderlike geheel vorm en op sy beste ’n bepaalde lewenshouding of -aanvoeling op pakkende, pregnante, epigrammatiese wyse tot uitdrukking bring" en bied moontlikhede vir die "aanbieding, beknop en skerp, van ’n universele waarheid, insig, wysheid of aanvoeling". Die temas wat hier hanteer word, vind duidelik neerslag in bykans ál Aucamp se kwatryne en kan moontlik verklaar waarom hy ’n voorkeur vir hierdie digvorm het – ook vanweë die tegniese moontlikhede wat die kwatryn bied. Die veelsydige Pirow Bekker toon hier literêre verwantskap omdat hy meer resent in sy ouderdomswerk, en spesifiek in die poësie, as skrywer tot sy reg begin kom. Vanaf sy digbundels *Rasuur* (1993) en *Stillerlewe* (2002) begin hy in en met die woord seëvier, as skrywer, maar ook as senior. Sy nuutste bundels *Atlas teen die vergeetrivier* (2013) en *Voor ek my kom kry* (2017) voer hierdie tendens tot nuwe hoogtes. Die kwatryn figureer deurgaans sterk, asook die

sonnet, net soos by Aucamp. By Bekker is daar ook die deurlopende bewustheid van ouderdom, en meer spesifiek die kind in die ou-/grootmens, teenwoordig. Phil van Schalkwyk (2015b:480-500) gee breedvoerig aandag aan hierdie sake in sy profiel van Pirow Bekker in die nuwe uitgawe van *Perspektief en profiel Deel 1*.

Die digter Johann de Lange (1984) noem die kwatryne in *Die blou uur* "[s]kerp waarnemings, vinnig verwoord, kompak, soms venynig", terwyl die digter Daniel Hugo (1988:xvi) op sy beurt skryf dat Aucamp se gedigte "guitigheid, stuitigheid, verlange en weemoed" weerspieël en dat hy uit die politiek, toneel- en filmwêreld put wat temas in die kwatryne betref.

Volgens Du Plooy (2016:1) is die een eienskap wat ál Aucamp se skryfwerk kenmerk "die fynsinnigheid en afgeronde estetiese kwaliteit daarvan". Sy wy voorts uit oor die feit dat die gedigte in sy laaste bundel, *Skulp*, ook kwatryne is soos die gedigte in *Die blou uur*:

> Die kwatryn gaan dus nie oor ’n betoog nie, dit laat nie uitweidings toe nie en bied ’n afgeronde gedagte in een worp. Die beperkte klankmoontlikhede in die rym bind die vers ook hegter. Daar kan verskillende rymskemas gebruik word en Aucamp gebruik inderdaad verskillende vorme (abba, abab, aaba, aabb, abcb, ens.), maar binne die kort vers werk die rympatroon daartoe mee om aan die gedig definisie en ’n omlynde skerpheid te verskaf. Wanneer die persoonlike omstandighede binne hierdie vorm deur vernuftige formulering tematies aan universele waarhede gekoppel word, verkry die gedig ’n groot trefkrag.

Aucamp skryf in ’n brief, gedateer 29 Januarie 1984, aan sy kleinniggie (en ook skrywer), Margaret Bakkes, die volgende oor sy belewing van die halfeeumylpaal wat in dieselde jaar as die publikasie van *Die blou uur* geskied:

> Ek beleef ’n soort euforie wat al vóór my verjaardag begin het, en nou nog duur. Gaan eeu- en halfeeu-"jubels" altyd met histerie gepaard? Dis seker maar die voltooiing-van-die-taak, waarvan die sielkunde praat, wat dié "toestand" aanbring: die besef dat jy, ten spyte van knie- en dybeserings, tog die wenpaal gehaal het. (Al sou jy dan nie gewen het nie.) Vir my is dit lekker dat ek my kennis omtrent kabaret en verwante sake op papier het. Nou het ek die "reg" om voort te gaan met ander belangstellings. En ook met my kwatrynwoede het ek afgereken – *Die blou uur* verskyn in Mei, met omslagtekening van Anneke Lipsanen (Metelerkamp, 2013:50).

Hy is in hierdie brief deeglik bewus van sy eie ouderdom en veroudering, en verbind dit hier direk met sy debuutdigbundel.[7] Dit op sigself dien as bewys dat Aucamp se eie lewe deurgaans verweef is met sy literêre werke. Daar is heelwat kwatryne in hierdie bundel

[7] Hoewel vroeër reeds ’n bundel liedtekste, *Die lewe is ’n grenshotel* (1977), verskyn, word die ryme daarin eerder getipeer as kabaret en daarom word *Die blou uur* as sy debuutdigbundel beskou.

waar gerontologiese aspekte in een of ander vorm aanwesig is en vervolgens word sodanige kwatryne ontleed en geïnterpreteer.

Die eerste verpersoonliking van veroudering in die bundel word gevind in die kwatryn "Ou ballerina" (Aucamp, 1984:32):

> Sy teer op haar roem –
> ’n rietskraal dieet:
> net sy en resensies
> wat nog van haar weet.

Die ballerina in hierdie kwatryn is duidelik afgetree, want dit is "net sy en resensies/wat nog van haar weet". Sy bly egter vasklou aan haar eertydse roem, wat, nes sy, aan 't kwyn is. Hierdie wegkwyning is die direkte resultaat van veroudering wat haar tot so mate afgetakel het dat sy nie meer haar kunsvorm kan beoefen nie. Die ouerwordende kunstenaar is een van die tematiese konstantes in Aucamp se oeuvre en dit kan wees dat hy, as kunstenaar, probeer om deur middel van ouer karakters sy eie veroudering te verwerk.

’n Metgesel van die ouerwordende kunstenaar in Aucamp se oeuvre is die ouerwordende queer figuur wat net so dikwels by Aucamp voorkom. In '"n Queer abdikeer" (1984:44) maak die leser kennis met ’n ouerwordende queer figuur wat die effek van veroudering aan eie lyf voel:

> Sy moeë oë bedel steeds
> maar hoerejongens weet dit reeds:
> geen seks wil hy, maar aan hul hand
> die hupstoot na ’n Ander Kant.

In hierdie kwatryn (be)vestig Aucamp nog ’n deurlopende tema in sy literêre tekste, naamlik die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen ’n jonger en ’n senior man. Die queer figuur in hierdie kwatryn het duidelik ervaring met sekswerkers, maar op sy gevorderde ouderdom is dit nie meer seks waarna hy soek nie, maar eerder die dood. As ouerwordende gay man verlang hy nie meer ’n direkte soort bevrediging nie, maar eerder deurvaart na iets anders, wat hier vaagweg opgeroep word, teenoor die vervulling van ’n baie spesifieke begeerte vroeër. Die orgasme word nou ’n fantoom in die agtergrond want die eertydse soeke na die kleindood word nou vervang met soeke na ’n werklike dood. Dit hou ook verband met Aucamp se affiniteit vir die dekadente want skoonheid

("hoerejongens") moet verval (die ouer queer) probeer besweer. Die gebruik van die onbepaalde lidwoord dui op ’n onsekerheid van wat presies hierdie vorm van die hiernamaals behels en verteenwoordig die onsekerheid wat onder vele geloofs-groeperinge heers oor waarheen queer mense sou "gaan" wanneer hulle sterf.

Die laaste kwatryn in *Die blou uur* is getiteld "Eindelik" (Aucamp, 1984:50) wat meerduidige verklarings kan hê. Die eerste is ’n verwysing na die feit dat Aucamp uiteindelik op 50-jarige ouderdom ’n volwaardige digbundel publiseer het. Die subtitel van die bundel is *50 cocktail-kwatryne*, wat resoneer met Aucamp se ouderdom tydens publikasie en die laaste kwatryn verskyn ook op bladsy 50. Dit is ook heel gepas dat die kwatryn aan die einde van die bundel verskyn asof dit wil sê dat die bundel wat jare geneem het om te verskyn nou daargestel is. Wanneer die inhoud van die kwatryn egter bestudeer word, is dit duidelik dat die gedig handel oor veroudering wat gevolg word deur die onvermydelike dood:

> Die oumens word langsaam deurskynend
> want hy staan teen die Ewige Lig;
> en ligter en ligter die oumens
> soos die skaduwees hom verdig.

Die algemene aftakeling van die oumens word hier eufemisties beskryf as "deurskynend" met die "Ewige Lig" wat deur hom skyn. Die verwysing na die hiernamaals is nie gekoppel aan ’n spesifieke godsdiens nie, wat bydra tot die universaliteit van die ervaring. Die kontras tussen die ligterwordende oumens en die skaduwees (van die dood) wat hom omgeef is ’n treffende metafoor want dit skep die idee dat die oumens, deur te sterf, verhef word tot ’n bykans engelagtige vlak. Die ervaring van veroudering wat gevolg word deur die onvermydelike dood word hier op ’n sagte, positiewe manier uitgebeeld sonder enige pyn of lyding, maar eerder as genadige verlossing van die lewe.

Hoewel slegs drie van die 50 kwatryne in die bundel hul spesifiek as gerontologiese kwatryne aanmeld, is die temas wat gevestig word tekenend van Aucamp se literêre tekste met inbegrip van sy poësiekorpus.

3.3 *Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne* (1999) // Aucamp: 65 jaar oud

Die subtitel van Aucamp se tweede digbundel kan gelees word as ’n direkte verwysing na die 69-eksposisie waar beide seksmaats mekaar tegelyk oraal stimuleer. In die

voorwoord van hierdie bundel skryf Aucamp dat hy eers later (op 65-jarige ouderdom) besef het dat ouer skrywers ook aanmoediging nodig het omdat hul selfvertroue taan namate hulle verouder (Aucamp, 1999:9). Vir my is dit egter asof Aucamp meer selfvertroue gekry het om byvoorbeeld openliker oor homoseksualiteit te skryf namate hy ouer geword het.

Daniel Hugo (2015:413) is minder entoesiasties oor *Koerier* en is van mening dat die kwatryne té "geleentheids- en persoonsgebonde" is. Vir hom mis die kwatryne die "trefkrag van die bestes in *Die blou uur*" op beide poëtiese en verstegniese vlak (Hugo, 2015:413).

Aucamp skryf die volgende opdragkwatryn aan sy literêre en persoonlike mentor, Ernst van Heerden, wat lig werp op Aucamp se verhouding met en siening van hierdie versvorm:

> Gekonsentreerd is die kwatryn –
> astrak van liefde en venyn.
> Gelukkig is dié spel jou erns,
> die soet verraad van digter pyn.

Vir Aucamp is die essensie van die kwatryn liefde en bitsigheid en ook ŉ digterwordende pyn van die digter. Hy skryf dat die kwatryne bloot by hom opgedaag het en dat hy van die ander kwatryne oor landskappe, seks en verganklikheid aangegryp het as verweer teen sterflikheid (Aucamp, 1999:10-11). Dit is dus duidelik dat Aucamp deeglik bewus is van die deurlopende interspel tussen wat die Grieke genoem het *eros* (die lewensdrang) en *thanatos* (die doodsdrang). Hier word *eros* doelbewus gebruik as teenvoeter vir *thanatos*, en die kwatryn word deur Aucamp aangewend as ruimte waarbinne hierdie spanning verkeer. Die versreël "Gelukkig is dié spel jou erns" herinner, behalwe vir die direkte verwysing na Van Heerden se voornaam, ook aan die konsep van *homo ludens*, die spelende mens. Adéle Nel (2015:184) skryf die volgende oor hierdie verskynsel:

> Die spelende mens het in die eerste instansie betrekking op die skrywer/digter se opvattings ten opsigte van skrywerskap. Dit betrek gevolglik sowel die fiksionele wêreld van die teks as die spelende mens in dié wêreld. Uiteindelik moet die literêre teks benader word as ŉ voortdurende spel wat skrywer en teks, maar ook die leser, in die literêre diskoers betrek.

By Aucamp kan die sogenaamde "erns van die spel" duidelik gesien word in die manier waarop hy spesifiek gerontologiese temas hanteer. Wanneer Aucamp se literêre tekste

in die geheel bestudeer word, sou ’n mens krities kon vra of sy werk werklik kompleks en gevarieerd is en of hy nie maar net op een aambeeld bly slaan nie. Sodanige beswaar sou seker nie heeltemal ongegrond wees nie, maar die manier waarop Aucamp hierdie (en ander) temas in verskillende genres en op verskillende maniere laat manifesteer, bring wel kompleksiteit en gevarieerdheid mee, soos algaande in hierdie studie duidelik word. Hoewel sy kwatryne en kabarette dikwels guitig en speels is, is daar altyd ’n onderliggende erns teenwoordig, want Aucamp bly in die eerste plek iemand wat gemoeid is met die dieperliggende menslike ervaring en toestand.

Die opdragkwatryn "vir Elzabé Zietsman" (1999:19) is ’n reminissering waartydens jeug in retrospeksie beskou word:

> Wanneer jy sing "At seventeen"
> kan mens jou eie jeug oorsien
> hoe hoekig, lomp en half bevange
> jy omgegaan het met jou drange.

Die lied waarna in die kwatryn verwys word, is vrygestel in 1975 en is geskryf en gesing deur Janis Ian. Dit handel oor die herinnering van ’n sosiaal uitgeworpene op hoërskool, wat inpas by Aucamp se affiniteit vir randfigure (soos Elsabé Zietsman, aan wie die gedig opgedra is). Die kwatryn is, nes die lied, ’n mymerende herinnering van ’n ouer persoon oor die 17-jarige self. Hierdie terugskouing beskryf die beleefde ervaring van om 17 jaar oud te wees en is dikwels in die Aucamp-oeuvre aanwesig. By nadere ondersoek lyk dit of Aucamp ’n waarde-oordeel vel oor die manier waarop Zietsman met haar jeug omgegaan het, naamlik "hoekig, lomp en half bevange". Hy sien dit egter oor wanneer sy sing want haar talent maak op vir die keuses wat sy in haar jeug gemaak het.

Sekere spesifieke ouderdomme is belangrik in die Aucamp-oeuvre en dikwels dig hy unieke eienskappe aan hierdie ouderdomme toe. Hierdie verskynsel is veral prominent in sy kabarettekste, maar ook in sy poësie vind hierdie skynbare ingesteldheid op sekere ouderdomme neerslag. Neem byvoorbeeld die opdragkwatryn "vir Danie B. met sy vyftigste" (Aucamp, 1999:24):

> Op vyftig word ’n man eers mens
> sy visie akkuraat gelens.
> Hy sien verby die klein mistykies:
> Olimpies nou is hoe sy kyk is.

Die kwatryn is opgedra aan een van Aucamp se heel intiemste vertrouelinge, by name Danie Botha wat ook ’n Afrikaanse skrywer, akteur en teaterresensent is. Volgens Aucamp word ’n man eers mens op 50 danksy lewenservaring. Op 50 is dit asof dinge nou helderder is en kyk hy met ander oë na die wêreld. Die woord "Olimpies" laat die leser dadelik dink aan die Olimpiese spele waarvan die amptelike motto *citius, altius, fortius* (vinniger, hoër, sterker) is. Geplaas in konteks van die res van die kwatryn, beklemtoon Aucamp hoe ouderdom en veroudering die mens (man) omvorm tot ’n beter weergawe van sigself. ’n Ander verklaring is moontlik dat hy as jonger man gerig was op die Olimpiese ideale van prestasie en skoonheid, maar dat sy liggaam nou nie meer aan hierdie ideale voldoen nie (indien ooit want dit was immers net ’n ideaal). Die senior man se kyk is nou volmaak "gebou", en hy fokus nie meer op nietighede nie, maar eerder op die groter prentjie.

Aucamp se opdragkwatryne kan as sosiogerontologiekwatryne gelees word aangesien heelwat daarvan handel oor mense wat hy persoonlik geken het. Op 65-jarige ouderdom maak dit heeltemal sin om herinneringe aan mense in jou lewe te probeer vasvang omdat van hierdie mense reeds gesterf het of binnekort kan sterf. Die kwatryne word geskryf vir mense uit veral kunskringe soos onder andere kabaretster Herman Pretorius, sanger Amanda Strydom, dramaturg Charles Fryer, akademikus Dorothea van Zyl, digters Lucas Malan, Daniel Hugo, Johann de Lange, skrywer en niggie Margaret Bakkes, sy suster Rina, kunstenaar Judith Mason, pianis Lionel Bowman, en operasanger Mimi Coertse. Die elegiese kwatryne wat telkens soos in ’n doodsberig as titel met "in herinnering" begin, dui ook op Aucamp se herinneringe aan vergange persone wat hetsy direk of indirek ’n rol in sy lewe gespeel het.

’n Titellose kwatryn (Aucamp, 1999:90) hanteer die biologiese aftakeling wat met veroudering gepaardgaan op ’n speelse manier maar ook met onderliggende erns:

> Die lewe raak gou oukomkommer
> al sawwer later en ook krommer;
> hare val en kopbeen wys:
> plesier begin sy tolgeld eis.

Aucamp lys hier die fisieke kenmerke van ’n ouerwordende mens en skryf dit toe aan ’n lewe vol plesier (heel waarskynlik oordadige hedonistiese genietinge) wat eintlik die verouderingsproses verhaas. Die woord "tolgeld" kan meerduidig wees. Eerstens roep dit

die bekende beeld van ’n pad met ’n tolhek op wat reisigers verhoed om verder te reis tot hulle die vereiste tolgeld betaal het. Veroudering moet dus eers ondergaan word alvorens die mens sy tog na die dood en moontlike hiernamaals kan voorsit. Die tematiese konstantes in Aucamp se oeuvre lei die leser egter ook na ’n meer seksuele interpretasie waar die woord "tol" ook in Afrikaans gebruik word vir die manlike geslagsorgaan. Indien hierdie idee verder gevoer word, kan dit ’n verwysing wees na seksuele ervarings waarvoor betaal moes word en waarvan die veelvuldige aard daarvan nou gelei het tot ’n versnelde verouderingsproses. Hy vergelyk veroudering met die verwelking van ’n komkommer wat later sal begin vrot en uiteindelik geen nut meer het nie en weggegooi moet word. Dit neem nie lank vir ’n komkommer om te verwelk nie wat weereens die idee versterk dat die plesier die verouderingsproses versnel.

3.4 *Hittegolf: wulpse sonnette met ’n nawoord* (2002) // Aucamp: 68 jaar oud

In *Hittegolf* "hou Hennie Aucamp hom redelik streng aan die kenmerke van die tradisionele sonnet. Die inhoud en taalgebruik daarenteen is nuut en selfs gewaag. In *Hittegolf* skryf Aucamp sonder om doekies om te draai oor die voorkoms van die erotiek in die wêreld van die beeldende en uitvoerende kunste" (Hugo, 2015:413). De Wet (2002) sluit aan by Hugo se siening deur te skryf dat Aucamp nie skroom "om te ondersoek en oop te skryf nie". Sy skryf voorts dat hy hom "streng en suksesvol" hou by die verstegniese dissipline van die klassieke vorm van die sonnet "en hierby betrek hy dan ’n hele maaswerk sinvolle intertekstuele verwysings" (De Wet, 2002).

Hierdie verwysings speel ook ’n rol in Aucamp se ekfrastiese gedig "By ’n portret van Walt Whitman deur Thomas Eakins" (Aucamp, 2002:13), wat ’n subjektiewe beskrywing van ’n portret van ’n ou Whitman is:

> Jy sien hom sit teen ’n karos
> en, soos sy baard, is dié geklos:
> verward sy lang wit oumenshare,
> sy kieriehand verknot, vol are.
>
> Sy kop is half in skaduwee
> wat hom iets raaiselagtigs gee:
> dalk ’n profeet? of dalk net dít:
> ’n digter wat die lyf aanbid?

In elke hand sit daar nog greep,
herinnering ook aan elke kneep:
die vasvat van ’n boud of dy
van al die mans wat hy wou streep.

Wie ou Whitman portretteer
moet self in staat wees tot begeer.

Aucamp beskryf nie net die portret nie, hy interpreteer dit ook as hy woorde soos "verward" en "raaiselagtigs" gebruik. Hierdie interpretasies is subjektief en uitvloeisel van Aucamp se eie ervaring van veroudering. Navorsing soos Steven Herrmann (2007) se artikel "Walt Whitman and the homoerotic imagination" ontleed homoërotiese ondertone in Whitman se werk, en daar word afgelei dat hy homo- of biseksueel was. Aucamp skryf hier queergerontologies oor ’n (gay) mededigter en "lees" die portret vanuit ’n queergerontologiese perspektief. Daar word na "herinnering" verwys wat dui op ervaring of gedeeltelike vervulling van ’n begeerte deur slegs ’n "vasvat van ’n boud of dy / van al die mans wat hy wou streep". Wat die verstegniek betref het Aucamp, nie om dowe neute nie, ’n Shakespeariaanse sonnet as vorm gekies. Die Shakespeariaanse sonnet bestaan uit drie kwatryne met kruisrym en eindig met ’n paarrymende eindkoeplet: abab cdcd efef gg. Volgens Grové (2013b) bied die sonnet as digvorm ryk ontginningsmoontlikhede vir godsdienstige, vaderlandse, natuur-, elegiese en veral liefdespoësie. "Die sonnet leen hom tot plastiese beelding, maar ook tot kontemplasie, en daar is haas nie ’n sentiment te bedink wat oor die jare nog nie in die sonnet neerslae gevind het nie." (Grové, 2013b). Vanuit hierdie beskrywing is dit duidelik dat die sonnet uiters gepas is vir Aucamp se poësie aangesien hy eerstens ’n voorliefde het vir die kwatryn wat ’n groot deel van sonnette beslaan, maar ook vanweë die besinnende aard daarvan. Die paarrymende eindkoeplet vervat gewoonlik die wending wat ideaal is vir Aucamp se gewoonte om verrassende eindes in sy poësie, kabarette, dramas en kortverhale te skryf. Daar is egter ’n ander aspek wat selfs meer gelaagdheid aan die keuse van die Shakespeariaanse sonnet verleen en dit is die vraagstuk rondom Shakespeare se eie seksualiteit. Daar word bespiegel dat 126 van Shakespeare se sonnette gerig is aan ’n jong man bekend as "Fair Lord" of "Fair Youth" en daar word ook aangeneem dat dit moontlik kan verwys na "Mr W. H." aan wie sommige van hierdie sonnette opgedra is (Schoenbaum, 1987:179-181). Dit is interessant dat Aucamp, nes Shakespeare, ’n affiniteit vir jong mans toon in sy skryfwerk en die sonnet gebruik om hierdie voorliefde te verwoord. In Shakespeare se geval is dit net meer verhul as Aucamp se eksplisiete oopskryf van die tema.

Die gelaagdheid van hierdie sonnet wat heelwat intratekstuele kodes aktiveer, dui op die komplekse aard van Aucamp se poësie. Aucamp skryf in die eindkoeplet "Wie ou Whitman portretteer / moet self in staat wees tot begeer"; dit kan as ironies-selfverwysend gelees word omdat hy self ŉ literêre portret van Whitman skep en dus in staat is om te begeer. Hierdie tegniek is ŉ voorbeeld van die naatloosheid waarmee Aucamp tussen fiksie en niefiksie beweeg en sodoende genrekonvensies buig en vermeng. In teoretiese terme is dit duidelik dat hy die literêre en narratiewe gerontologie vaardig met mekaar laat oorvleuel.

In teenstelling met die portret van Walt Whitman verwys Aucamp in heelwat van die ander sonnette in die bundel na skilderye van jong (half)naakte seuns/mans wat dui op sy bewondering vir die jeugdige liggaam. "Die swemgat" (Aucamp, 2002:11) handel oor Thomas Eakins se beroemde skildery van *Naakte jong mans by ŉ kuil*; in "Baron von Gloeden (1856-1931)" (Aucamp, 2002:20) moes "soel seuns probeer / om Hellas en Rome te herkonstrueer, / maar lakens wat skuinsweg hul lendene demp / laat 'studies' ontaard in soetlike *Camp*"; "Jean Cocteau" se "saterseuns, met skuins profiel / en nurkse mond en ramkatoë, / word snel geteken, maar oorwoë; / in beddings krulle kwyl die piel" (Aucamp, 2002:21); "Watter beelde, as hy skommel, het sy aksie gevoed? / Boude van vrouens, en soms van ŉ seun" in "Die groot masturbeerder" (Aucamp, 2002:26) wat handel oor die 1929-skildery deur Salvador Dalí; en die "jong bulletjies, uit steeg en agterstraat / nog stink in damp van eie sweet en saad" in "Caravaggio (1571-1610)" (Aucamp, 2002:28). Aucamp skryf ook oor jong mans in kunsverband in kortverhale soos "Die Erica-versameling" in *Wat bly oor van soene?* (1986) en "ŉ Piazzetta in privaatbesit" in *Gewis is alles net ŉ grap* (1994).

Die manlike liggaam en die manlike blik (*male gaze*) speel ŉ kardinale rol in die Aucamp-oeuvre en die voorafgaande voorbeelde uit sonnette in *Hittegolf* dien as bewys hiervan. David Nicholas Martin (2018:1) skryf in sy meestersgraadverhandeling, *Photography, visual culture, and the (re) definition/queering of the male gaze*, dat Laura Mulvey se oorspronklike konsep van die *manlike blik* in 1975 gefokus het op die objektivering van vroue deur werke wat geskep is om kykers wat as beide manlik en heteroseksueel identifiseer, te bevredig. Die feit dat films (en ander visuele kunswerke) meestal geskep is vanuit die perspektief van ŉ heteroseksuele man in ŉ magsposisie het daartoe gelei dat die vroulike subjek in ŉ onderdanige/passiewe of waargeneemde posisie geplaas is

as objek van die manlike blik (Martin, 2018:1). Hierdie dinamika tussen die aktiewe kyker en die waargeneemde objek word onderlê deur die idee van die blik en die magsverhouding as inherent geseksualiseerd (Martin, 2018:1). Martin stel ondersoek in na die manier waarop die manlike blik verskuif het vanaf ’n primêr heteroseksuele perspektief na ’n meer vloeibare en minder stewig geankerde posisie. Hy demonstreer aan die hand van voorbeelde uit visuelekultuur-areas soos videospeletjies, sportbeeldsending, dans en televisie dat die manlike liggaam ook nou geobjektiveer en selfs vergoddelik word as gevolg van die toename in selfoon-afspraaktoepassings, die "selfie" en die presentasie van die manlike liggaam in fotografie:

> This male deification and objectification aligns with the arrival of a homosexual male gaze that appears to be more overt and accepted, yet which reaches back foundationally to previous eras celebrating or shaming male beauty (Martin, 2018:4).

Die magsverhouding wat manifesteer in die manlike blik kan myns insiens ook letterlik vergestalt in die senior man se blik op die jonger man se liggaam. In al die genoemde voorbeelde word verwys na jongelinge wat deur volwasse en senior manlike skilders in skilderye verewig is. Dit beteken egter nie dat die jeugdiges noodwendig altyd onskuldige objekte van hierdie mans se blik is nie – hulle kan ook bewus wees van die mag wat hulle kan uitoefen oor die ouer mans en dit tot hul voordeel gebruik.

Die komplekse, vloeibare aard van seksualiteit word ook deur Aucamp as tema benut wanneer hy skryf oor heteroseksuele mans wat op seksuele vlak belangstel in ander mans, maar nie as homoseksueel identifiseer nie. Die biseksuele man of die heteroseksuele man wat seks het met ander mans is die verpersoonliking van die punt waar grense tussen seksualiteite vervaag. In die volgende strofe uit "O, die wye, Wilde Weste" (Aucamp, 2002:24) word die seksuele smagting van ’n senior heteroseksuele man, hier in die vorm van ’n cowboy, na jonger mans uitgebeeld:

> Ondenkbaarder nog is die "peg boy"-kultuur,
> histories gestaaf in vakliteratuur:
> ’n bordello van naam het altyd onthou
> daar is cowboys wat soms ook van jongetjies hou.

Hoewel ’n internetsoektog na die term *peg boy* slegs bronne van twyfelagtige of apokriewe aard oplewer, maak die verduidelikings tog sin binne die konteks van die strofe. Cecil Adams (2008) skryf in een van die weinige artikels oor die kwessie, "Buggery and the British Navy", dat die term verwys na die jongelinge wat na bewering aan boord van

skepe in Britse Koninklike Vloot gehou is vir die uitsluitlike doel van seksuele bevrediging van offisiere. Gerugte lui dat die seuns ure lank op houtpale moes sit om hulself "gereed" te hou vir enige anale attensies van ’n offisier. Die "histories gestaaf in vakliteratuur" is dus nie noodwendig die waarheid nie, maar die spel met die woord "vak" (wat alte veel klink na die Engelse "fuck") vergoed vir die verkoop van hoorsê as die waarheid. In die volgende twee versreëls brei Aucamp uit op hierdie seksuele verhoudings tussen senior en veel jonger mans wanneer hy skryf oor "cowboys wat soms ook van jongetjies hou". Dit is belangrik om nie ’n waardeoordeel te vel oor die tema wat Aucamp hier oopskryf nie. Of dit reg of verkeerd is dat senior mans seksuele verhoudings met jonger mans het, is nie hier te sake nie.

In aansluiting by die tema van homoseksuele intergenerasionele verhoudings skryf Aucamp (2002:30) in die sonnet "Rent piece", soos in die kwatryn "’n Queer abdikeer" in *Die blou uur*, oor die sogenaamde "hoerejongens" of *rent boys* wat munt slaan uit seksuele ervarings met senior mans:

> Ook dié een kom van Pietersburg.
> Wáár ingelyf? – Johannesburg.
> ’n Vaste burg? So help hul, God:
> hul dra al klaar die binnevrot.
>
> Was in die tronk, ’n keer of meer:
> kyk, rug en dy getatoeëer –
> "Dis waar jy, uncle, alles leer,
> Om te survive en te masseer."
>
> Sy naam, sê hy is waarskynlik Bill;
> hy werk veral die Esplenaat.
> "Wat's jou probleem? Hier, voel my tril.
> Ek's fokken honger en dis laat."
>
> Sy nekdoek toon van naderby
> skelette wat freneties vry.

In skrille kontras met die geromantiseerde uitbeeldings van jong mans deur visuele kunstenaars of die seksuele energie tussen jong en meer senior mans, skryf Aucamp hier oor ’n ander vorm van sodanige intergenerasionele verhoudings. Die rede waarom die rent boy hom tot die verkoop van seks wend, is armoede. Hy is "fokken honger" en was ook "in die tronk, ’n keer of meer". Aucamp skryf sonder veroordeling oor die rent boy en probeer eerder begrip vir die situasie by die leser bewerkstellig. Die "uncle" is deeglik bewus van die feit dat ’n seksuele ervaring met die rent boy heel waarskynlik hoë risiko's

inhou want hy "dra al klaar die binnevrot" en die "skelette wat freneties vry" bevestig hierdie aanname omdat dit moontlik na vigs of ŉ ander dodelike seksueel-oordraagbare infeksie verwys. Die ouer gay man begryp dat die jonger man met sy lewe speel, maar die leser weet nie of hy wel van plan is om steeds voort te gaan met die "transaksie" nie.

Die verwysing na die rent boy se ervaring in die tronk resoneer met ŉ ander titellose kwatryn in *Koerier* (1999:88):

> Die seks wat isolasie bied
> noem tronkvoëls hul survival kit
> en dié verfyn hul – volop tyd! –
> tot liefdes wat ŉ ringspier splyt.

In *Dryfhout* (2005) verloop die afspraak tussen ŉ "ou queen" en sý rent boy op min of meer dieselfde trant in "Lof de zotheid" (Aucamp, 2005:56) behalwe dat hierdie rent boy nie opdaag vir die afspraak nie:

> Net ŉ dwase ou queen reël ŉ rendezvous
> met ŉ onbekende jongeling. Net ŉ dom ou poefter hoop
> dat hy dié keer ŉ lyf *plus* liefde gaan koop,
> van die feuilleton-soort: *Eternally true*…
>
> Hy koester attribute wat potent vir hom was:
> ŉ stewige handdruk, ŉ parmantige profiel,
> en ŉ jonkheid wat houding en lyftaal besiel
> Natuurlik het die *rent boy* sy afspraak verpas.
>
> Soos telkens vantevore het vals romantiek
> ŉ seunsbeeld verguld tot blink metafoor;
> maar dít is ten slotte wat *cruisers* bekoor:
> die knepe en grepe van jag-poëtiek.
>
> ŉ Róman – op die Web – hou van vooraf weer dop,
> in verbygaande jeans, die tergende knop.

Benewens die idees in die sonnet wat met die ander voorbeelde uit *Hittegolf* ooreenstem, introduseer Aucamp hier ook die moontlikhede wat tegnologie soos die internet kan bied vir beide die rent boy en potensiële kliënte. Aanlyn afsprake tussen mans wat vir seks wil ontmoet is deesdae ŉ alledaagse verskynsel met selfoontoepassings soos Grindr en Surge, en webtuistes soos Gaydar en Manhunt, wat mans in staat stel om juis dit te kan doen. Die slim woordspel met die woord "roman" wat enersyds ŉ spinnekop is, maar ook ŉ verkorting kan wees van "romantiese man" dra by tot die treffende beeld van ŉ senior man wat op die internet soek na jonger mans wat met hom sal seks hê. Die feit dat hy

"van vooraf" weer die internet dophou beteken dat hy nie noodwendig so ontmoedig is soos wat hy in die eerste versreël wil voorgee nie. Die verslawende spiraal van ’n ooraanbod mans word hier illustreer – dit kan inderdaad soos ’n spinnerak wees waarin die (eensame) "ou queen" verstrengel kan raak.

Die gedig wat volg op "Rent piece" is getiteld "Pasolini (1922-1975)" (Aucamp, 2002:31) en illustreer in aansluiting by die voorafgaande sonnet die kompleksiteit rondom prostitute en hul kliënte. In ’n voetnoot tot die sonnet verduidelik Aucamp dat Pier Paolo Pasolini, outeur-filmer, digter, essayis, polemikus, in 1975 deur ’n manlike prostituut[8] (17 jaar oud) vermoor is. Die derde strofe in die sonnet beskryf die moord soos volg:

> ’n Week net na die foto, die fatale jag
> wat voer na Ostia; op skraps, verlate niemandsland
> word Pasolini deur ’n seun – ’n *hustler* – aangerand
> en toe vermoor; en digby sug die see, soos elke nag.

Die woord "seun" wat in hierdie strofe gebruik word, konstitueer dat Pasolini die senior man is wat gebruik maak van die seksuele dienste van ’n seun. Die voetnoot vertel die leser dat hierdie seun ook minderjarig sou kon wees aangesien hy ’n jong 17 jaar oud was ten tyde van die moord. Hierdie sonnet is gebaseer op ware verhale en die manier waarop Aucamp daaroor skryf, verewig ’n gruwelike gebeurtenis wat die resultaat is van ’n homoseksuele intergenerasionele verhouding in ’n literêre kunswerk.

In teenstelling met die koelbloedige moord op ’n senior man deur ’n jonger man, skryf Aucamp in "Die akkoord" in *Dryfhout* (2005) oor die toepassing van geassisteerde of bystanddood:

> Soos die eerste twee mans voor die sondeval
> nakend gestaan het onder ’n waterval
> en mekaar geskuur het, met puimsteen die rug,
> die boude en blaaie, en na die lendene terug,
>
> Só staan vandag twee onder die stort,
> die kwynende oue, en die jonge wat word,
> die oue lig sy arms, dat die jonge kan dweil
> die syige varings in ’n armkuil.

[8] Ed Vulliamy (2014) skryf in ’n artikel oor Pasolini dat die seun Giuseppe Pelosi was en dat hy beweer Pasolini wou hom verkrag waarop hy hom in selfverdediging vermoor het.

Eers kom die inseep, lui, sensueel,
soos diere wat tyd het en ure wil speel
en dan kom omhelsing; maar wanhoop neem oor
en die jonge snik rou, want die ergste lê voor:

as die pyne te erg word – dit was hul akkoord –
'n laaste omklemming, en genadig die moord.

Die senior man in hierdie gedig het 'n ooreenkoms met die jonger man, naamlik dat die jonger man die senior man sal doodmaak sodra laasgenoemde nie meer die fisieke pyn van sy veroudering kan verdra nie. Die jonger man moet die senior man verlos uit sy worsteling met ouderdom. Dit is 'n vars beeld van die verhouding tussen 'n senior en 'n jonger man – daar is iets meer as slegs liggaamlike betrokkenheid teenwoordig. Die senior man moes die jonger man vertrou het om dit van hom te vra, terwyl die jonger man 'n buitengewone liefde en waardering vir die senior man moes hê om aan sy bomenslike versoek te voldoen.

Die sonnet "Pylvak" (Aucamp, 2002:49) kan beskou word as 'n gerontologiese besinning oor ouerwordende akteurs se ervaring van veroudering:

Waar begin volwassenheid by 'n matinee-idool?
As hy ophou om sy hare en brouers te kleur
en jaarliks hom minder aan uitstulpings steur
en meewarig leer kyk na sy stuurse ou voël.

Die rolmodel hier is die filmakteur
wat sy image van vroeër dekonstrueer:
die Fransman Delon – geen spring chicken meer –
speel, wys en ironies, Casanova ontfleur.

Mastroianni is 'n ander, en Josephson die Sweed,
wat hul ouderdom benut het, en hieruit kon skep
"ronde" karakters, wat jy nooit weer vergeet:
poefters en praalhanse; aftands, verlep;

maar elkeen 'n mens, en hul oë sein deur,
ydel gesigte, 'n fyn connoisseur.

Amper soos die seuns in die ekfrastiese sonnette wat vroeër genoem is, word hier geskryf oor senior filmakteurs en die probleme wat onvermydelik met veroudering gepaardgaan. Die eerste strofe beklemtoon die effek wat biologiese aftakeling veral op hul seksuele funksionering het. Die "stuurse ou voël" dui op impotensie of erektiele disfunksie, wat nie noodwendig te wyte is aan veroudering nie, maar beslis ook daaraan toegeskryf kan

word. Daar is ook ’n verwysing na mans wat minder omgee oor hul voorkoms namate hul verouder. In die tweede strofe is daar ’n dekonstruksie van die Franse akteur Alain Delon se beeld – nou nie meer jonk nie, is hy wys en ironies (nes Aucamp). Hy is nou die "Casanova ontfleur" wat nie meer die aandag van vroue (óf mans óf ander) vasvang nie. Daar word verder verwys na die Italiaanse akteur, Marcello Mastroianni, en Erland Josephson, ’n Sweedse akteur, wat "hul ouderdom benut het" om te skep. Wat Mastroianni betref, het hierdie hiper-heteroseksuele akteur in 1977 ook ’n subtiele en daardeur kragtige vertolking van ’n gay karakter gelewer in die film *A special day* (White, 2015). Veroudering word dus deur hierdie twee akteurs aangewend om diepte in hul kuns te bewerkstellig. Die ouerwordende akteur herinner aan die "Ou ballerina" in *Die blou uur* – nes sy moet die akteurs aanvaar dat veroudering ’n invloed het op die kunsvorm wat hulle beoefen het, naamlik films. Of daardie invloed positief of negatief is, hang egter af van die individu se persoonlikheid en liggaamlike gesondheid.

In "Marmer en vlees" (Aucamp, 2002:50) word ’n vergelyking getref tussen marmerbeelde van die manlike liggaam en die werklike liggame van jong mans. Volgens die digter skep marmerbeelde geïdealiseerde illusies van hoe die manlike liggaam veronderstel is om te wees. Hierdie beeld kan egter nie vir ewig nagestreef word nie. Daar is dus ’n bewustheid van die verouderende liggaam en die digter maan in die eindkoeplet dat hierdie strewe na die "perfekte" manlike liggaam futiel is. Nes marmer vir ewig kan hou, so kan die geskrewe woord ook vir ewig bewaar word. Nes die beeld nie biologies kan verouder nie, kan die skrywer ook sy/haar/sig jeug verewig in sy/haar/sig woorde en skryfwerk.

Atlete van marmer stig vae angste
by jonges wat mik om beelde te wees
of, poëties gestel, "Simonskragtig gepees";
want marmer, o tyd, hou altyd die langste.

By ’n beeld geen verval van vel en gestel
of osteo-artritis en spieratrofie
en psigiese remmings, soos melancholie:
funes is die oudword: ’n hindernis-spel.

Maar vlees, teenoor marmer, kan take voltooi:
die diskus wél werp, die spies wél gooi;

En hiertoe span spiere, en hiertoe tap sweet:
die aardryk is geiler as beelde kan weet.

O gryp, o geniet, voor vlees verwelk,
en peesters plooi tot moeë kelk.

Die versreël "Maar vlees, teenoor marmer, kan take voltooi" suggereer dat die liggaam tog ook marmer kan oortref, want laasgenoemde se onverganklikheid gaan ook gepaard met onbeweeglikheid en gebrek aan agentskap. Die werklike liggaam is tot daad in staat. Dit kan ook wees dat Aucamp hiermee wil sê dat daar altyd weer nuwe mooi manne sal wees om gedigte en beeldhouwerke oor te maak, al vergaan die individu. Marmer is ook klinies en het geen deel aan ware aardse sensualiteit nie. Aucamp breek in hierdie laaste gedig in die bundel weg van die tradisionele sonnetvorm wat hy tot dusver gevolg het – ’n bykans rebelse daad waarby hy sensualiteit en verganklikheid in drie rymende koeplette afpaar. Die gedig herinner aan die kwatryn in *Die blou uur* wat Aucamp vir Danie Botha se 50ste verjaarsdag geskryf het met die verwysings na "diskus" en "spies" wat weereens die Olimpiese ideale oproep. Soos in *Koerier* probeer Aucamp verganklikheid ontwyk deur homself te laat voortleef in sy skryfwerk. Volgens Aucamp (2002:55) raak selfs gay skrywers in Afrikaans soms skugter by die beskrywing van ’n onstuimige sekstoneel, en ignoreer die geil sekswoordeskat in Afrikaans. Dít is egter nie heeltemal waar wat sy eie homoërotiese poësie in later jare betref nie.

3.5 *Dryfhout* (2005) // Aucamp: 71 jaar oud

Dryfhout word op die agterplat beskryf as "die natuurlike rakmaat vir *Hittegolf*" en die motto voorin bevestig die verband tussen die twee digbundels, maar kodeer ook die leser vanuit ’n gerontologiese perspektief:

> As jy ’n dreunvuur wil hê in jou ouderdom, moet jy vroeg al begin sprokkel en brandhout vergaar.
>
> ~ Volksuitdrukking

Soos Gustave Courbet "beelde moes put uit herinnering" in die gedig "Stillevens van appels (1870)" (Aucamp, 2005:13), is dit duidelik in Aucamp se digkuns dat hy ook gereeld put uit herinnering ten einde woordbeelde te skep. Dit is ook ’n kenmerk van byvoorbeeld die groot gay digter Kavafis se erotiese poësie. Bezuidenhout (2006:236) gee ’n treffende samevatting van kenmerkende eienskappe van Aucamp se oeuvre soos dit in die bundel voorkom:

> Aucamp se oeuvre word gekenmerk deur ’n verkenning van veral drie sake: die kunste in ’n breëre verband, die jeugwêreld en die homo-erotiek – saamgesnoer in ’n besinning oor die verganklikheid.

Sy is egter ook van mening dat Aucamp ’n nog sterker digter kan wees indien hy "sy tematiek en vormgewing steeds verder uitbrei; meermale vashou aan ’n bepaalde ritme wat hy self vestig, of meer gemotiveerd daarvan afwyk; en waak teen die oorvloedige woordskeppings wat eindig op -ig" (Bezuidenhout, 2006:237). Hambidge (2009:246) lewer ook hierop kommentaar in haar resensie van *Vlamsalmander* wat volg op *Dryfhout* wanneer sy skryf dat "die langer vers soms oorwoeker word deur die moralistiese toon of deur metriese patroon wat dreunerig opslaan".

Nes in *Hittegolf* handel die ses sonnette in die afdeling "Ses eed'le here van weleer" oor afgestorwe vriende of kunstenaars wat dui op Aucamp se toenemende gevoel van isolasie weens die ouderdom wat die mense na aan hom geëis het. Hierdie reminisserende sonnette kan as beide narratief en literêr gerontologies gelees word. Eersgenoemde omdat dit artistieke werke is en tweedens ook Aucamp se eie herinneringe vervat en dus as artistieke egodokumente beskou kan word.

"Die resonante snaar" (Aucamp, 2005:31) word in herinnering aan I.D. du Plessis geskryf:

> Kan, eenling, jy nou vrylik kniel,
> jou fraai gebedemat gesprei,
> en uit die dieptes van jou siel
> jou vreemde liefde trots bely?
>
> Jy't diékant toe gedwing, maar steeds omfloers,
> die jasjmak van welvoeglikheid oor jou gesig –
> het iemand ooit dié doek brutaal gelig,
> en jou winduit gesoen, baldadig en boers?
>
> Waarskynlik wel, maar dit verswyg jou vers –
> tog het jy oorgesein, en dit was al genoeg:
> ons hád ’n beeld – Olimpies – vir ons boeg:
> en druipnat in jou hand die offerkers.
>
> Nog klink in die Bo-Kaap die muezzin –
> al is jy weg, en vele liefdes sedertdien.

Hierdie gedig tree intertekstueel met I.D. du Plessis se "Vreemde liefde" in gesprek – ’n gedig wat allerweë beskou word as die eerste (verhulde) homoërotiese gedig in Afrikaans:

> As ek my vreemde liefde bloot moes lê,
> Wat sou die vrome skenders van die skoonheid sê?
> Sou hul, met heilige verontwaardiging,
> Besoedelende vingers God-waarts steek,
> En na dié self-regverdigende reiniging

Hul eer aan my kom wreek?
Of sou ’n sprank van hierdie vuur wat in my gloei
Ook hulle aanraak, sodat hul verstaan
Die liefde neem ’n duisend vorme aan?

Aucamp skryf in die sonnet dat hoewel die vers die objek van Du Plessis se "vreemde liefde" "verswyg", dit steeds (homoseksualiteit) (verhuld) "oorgesein" het aan diegene wat die homoseksuele verwysings sou snap. Hy beskryf die gedig as ’n Olimpiese boegbeeld wat die weg gebaan het vir die homoseksuele skrywers in Afrikaans om ook oor hierdie soort liefde te kan skryf. Aucamp hoop ook dat Du Plessis ná sy dood vry is om sy vreemde liefde trots te bely. Die verwysing na die "jasjmak", ’n soort Turkse sluier bedoel vir vroue, sowel as die verwysings na die "gebedemat", die "Bo-Kaap" en die "muezzin" is intertekstueel verbind aan Du Plessis se belangstelling in die Maleierkultuur en Islam. Hoewel daar aanvanklik geglo is dat dié "vreemde liefde" waarna verwys word óf ’n Oosterse prinses óf ’n Maleierman is, het I.D. du Plessis prontuit aan die musiekprofessor Hubert du Plessis erken dat dit inderdaad die skilder Hugo Naudé was (Aucamp, 2010a). Hoewel ons hierdie kennis het, bly die gedig steeds oop vir alternatiewe of bydraende interpretasie. Aucamp se gedig kan vanuit queergerontologiese perspektief gelees word as die ewige soeke van die senior man na onbeantwoorde liefde of ’n liefde wat sodanig verhul is dat dit nooit (in die publiek) wasdom kon bereik nie. Dit verwoord heelwat queer figure se persoonlike ervarings van geheimhouding en "verbode" liefde. Een verhullingstegniek van digters is om genderonbepaalde voornaamwoorde te gebruik om geslagtelikheid te vermy. Aucamp (1990b:17) skryf dat daar nie voldoende interne getuienis in sommige liefdespoësie is om dit as homoëroties te klassifiseer nie, juis vanweë die *ek*- en *jy*-figure wat geslagtelikheid netjies omseil soos wat Du Plessis dit in sy gedig ook aanwend.

In "Die oomblik van waarheid" skryf Aucamp (2005:36) oor die oomblik waarop die skrywer, akteur en radio-omroeper Jan Schutte besef het dat veroudering met die dood as eindbestemming ’n werklikheid is:

Jy, meester van spitsvondigheid,
beskerm deur afstandelikheid
kon stories met jou goud deurstraal:
jou ironie het jou bepaal.

Maar lag sou jou nie end-uit staal.
Een someraand op ’n soel terras
by St Michel, met vonkelwyn in elke glas
het, onverhoops, jou drank verskaal:

in die straat kom verby, in grys weggemoffel,
’n stoet óú vroutjies, in spastiese gang,
aan krukke gekoppel. En skielik was jy bang;
vergete jou wyn, jou visdis met knoffel.

Die klok vir die Mis het klaaglik bly teem
en die sprankelende dag sy goudlig ontneem.

Die sonnet handel oor die somber gewaarwording van veroudering wanneer ’n senior gekonfronteer word met die veroudering van ander en dan tot die besef kom dat dieselfde proses ook in hom-/haar-/sigself plaasvind. Aucamp is ’n empaat wat homself in die skoene van ander kan plaas en hier illustreer hy hoe hy homself in die vrees indink van iemand wat besef dat veroudering ook sý onvermydelike lot is. Schutte se vrees moes duidelik op sy gesig en in sy liggaamshouding bespeur kon word vir Aucamp om dit vanuit ’n skerp herinnering te kon herskep in die gedig. Dit bevestig dat hy ’n fyn waarnemer van mense en hul reaksies was.

Die verwysing in "Die singende kop (2)" (Aucamp, 2005:40) na hoe "Orpheus met seunskinders hoer" illustreer, nes in die sonnette in *Hittegolf* waarna in die vorige afdeling verwys is, Aucamp se bewustheid van intergenerasionele seksuele verhoudings of vergrype. Hierdie tema kom nie net in Aucamp se poësie voor nie, maar ook in sy kabarette, dramas en kortverhale. Van Schalkwyk (2011:179) skryf in sy resensie oor *Lendetaal: homoërotiek in die kunste en in die letterkunde* die volgende oor ’n essay, getiteld "’n Koppige relaas", wat verband hou met hierdie gedig:

> 'n Koppige relaas', waarin die *memento mori*-gedagte met betrekking tot spesifiek Aucamp se eie *Hittegolf: wulpse sonnette met ’n nawoord* sterk terugkeer, bevat voorts Aucamp se beskrywing van ’n gebeurtenis in sy lewe "wat kwalik toeval kan wees" (p. 317). Hy het naamlik ’n musiekopname van Gian Carlo Menotti gekoop omdat hy die komponis se vioolkonsert wou hê, maar kry toe op dieselfde opname ’n kantate daarmee saam, "The death of Orpheus". Die inligtingstuk by die opname meld die gruwelike wending van die verhaal oor Orfeus en Euridike wat uitloop op die uitmekaarskeur van Orfeus se liggaam deur ’n groep vroue wat boosaardig kwaad is omdat hy sy rug op die vroulike geslag gedraai het. Sy afgehakte kop het in die rivier beland, en Aucamp vertel dat hierdie beeld van die dobberende, nog roepende kop so ’n sterk aanspraak op hom gemaak het dat hy ’n sonnet ('Die singende kop') in die bundel *Dryfhout* daaraan gewy het.

Seker die mees eksplisiete beskrywing van hierdie intergenerasionele homoseksuele verhouding is dié van die twee sonnette oor die verhaal van Ganumedes:[9]

Hy, heel eerste *toy boy*, hoog in die lug
waar ’n blou wind dieper as stilte suis,
voel die arend se kloue geklamp oor sy kruis
en snik van frustrasie: Nooit keer ek weer terug.

Die naels dring al dieper, ’n lieflike pyn
wat na die seun in sy trots hardnekkig verswyg
tot siddering kom, en hy stotterend hyg;
die bloed oor sy boude ’n purper wyn.

Op koue Olimpus ’n drinkgelag
van gode, half-gode en aanverwante
wat tussen amfore met blou agapante
die seunslyf vertroetel en dan verkrag.

Één troos het die seun: die geveerde ou Zeus
was tóg nie die eerste by hom gewees.

Die tweede gedig (Aucamp, 2005:43) lui:

Soos ’n swart winkelhaak teen die swerk
kind en voël – dié arend was sterk –
Ganumedes bebloed, en volledig ontbloot,
sy dye gestreep met urine en skoot.

Vir Zeus moet hul sag wees, maar darem bekwaam,
en onder rebelsheid, nog effentjies skaam.
Die ronkende voël in die stikblou lug
vlieg dodelik op koers na Olimpus terug

waar *dirty old men*, met baarde gekoek,
hand bo die oë, die hemel deursoek:
eers sal hulle koester, en dan sonder meer
karnuffel en knou, en diep penetreer.

O waar is die Styx, en waar die obool
wat ’n seunskind verlos van die Mitiese Skool?

[9] Volgens die Griekse mitologie het die oppergod, Zeus, homself in ’n arend verander en Ganumedes, ’n jong, aantreklike skaapwagter, ontvoer na Olimpus waar hy as skinker vir die gode moes werk. Peruzzi en Rembrandt se onderskeie weergawes van "The Abduction of Ganymede" beeld die ontvoeringsmoment treffend uit.

’n Vroeër gedig oor Ganumedes is ook gepubliseer op *Gay LitNet* in 2003:

Ganumedes huil tot vandag toe
oor sy regte as seun verkrag is;
eers deur die arend van Zeus,

met kloue geklamp om sy dye
en naels wat dring in sy vlees —

o die pyn in die felste bloute
en ’n hoë wind wat suis —

en toe weer op die koue Olimpus
deur Zeus self, die Opperbaas
by ’n drinkgelag van die gode:

dié fees was nie vir hóm gereël;
vir hom, die eerste *toy boy*,
mollig soos ’n vroeë perske —
maar weerloos, wees, onmondig.

Die drie verse gee nie net die mitologiese verhaal weer nie, maar lewer ook kommentaar op die kultuur van *dirty old men* wat *toy boys* betaal om hulle seksueel te bevredig, behalwe dat hulle in hierdie geval die jong seun brutaal verkrag tydens ’n orgie. Mens sou kon redeneer dat die onderdrukking van seksualiteit heelwat queer mense van normale ontwikkeling en lewensfases ontneem deur sekere skripte wat as alledaags in ’n heteronormatiewe omgewing beskou word tot taboehandelinge te verdoem. Hierdie onderdrukte seksualiteit kan onder meer uiting vind in wat die samelewing as ongeoorloofde seksuele dade beskou. Dit is asof die verkragting van ’n jong seun deur ’n senior man ’n teruggryp is na verlore jeug. Die fantasie van ’n jong man om deur ’n groep senior mans op ’n BDSM-manier[10] seksueel gebruik te word, kan as die ander kant van die spektrum beskou word. Aucamp se onbevange en eksplisiete oopskryf van hierdie tema is beslis ’n reusesprong van die nog ietwat getemperde gedigte in *Hittegolf* wat dieselfde tema hanteer.

[10] BDSM is die Engelse afkorting vir *bondage, discipline, sadism* en *masochism*. *Bondage* is ’n seksuele praktyk waar een seksmaat ’n ander vasbind. *Discipline* verwys na die seksuele praktyk waar een seksmaat (die dominant) reëls opstel wat die ander seksmaat (die onderdanige) moet gehoorsaam. Indien die onderdanige ongehoorsaam is en die reëls verbreek, straf die dominant hom/haar/sig. *Sadism* is die seksuele praktyk waar een seksmaat seksuele opwinding ervaar wanneer hy/sy/sig die ander seksmaat seermaak, verneder of aan ander fisieke of sielkundige lyding onderwerp. *Masochism* is die seksuele praktyk waar een seksmaat seksuele opwinding ervaar wanneer hy/sy/sig seergemaak, verneder of onderwerp word aan fisieke of psigologiese lyding.

In "Twee ou mans in die Badhuis" skryf Aucamp (2005:57), by wyse van afwisseling, oor die cruise-ervaring[11] tussen twee senior mans:

> Ons kyk, met ironie as bondgenoot,
> mekaar heelhartig aan
> en wis ons in dieselfde boot:
> die een wat op die wal bly staan.
>
> Vlees teen vlees, ook óú vlees
> wek pynlik nostalgie:
> ook dié ou lyf was jonk gewees
> en vry van neuralgie.
>
> Ons steun verbete op tegniek:
> sy knokkelhand kruip oor my dy
> en ek vergeet van rumatiek
> en soen hom hard en liefdevry.
>
> Ons gly in die verbeeldingsbaan
> waar latte werklik regop staan.

Die eerlike weergee van die seksuele ervaring tussen twee senior mans in ’n badhuis wek by die leser empatie by aanskoue van hul skynbare onvermoë om werklik seksuele bevrediging in die ervaring te vind. Hulle word beskryf as "in dieselfde boot" wat op die wal bly staan wat beteken dat niemand in hulle belangstel nie en juis daarom vat hulle wat hulle kan kry, naamlik mekaar. Beide mans weet wat hul begeertes en beperkinge is, maar daar is die versugting na ’n jeugdiger liggaam "vry van neuralgie" en die hele sekservaring word gekenmerk deur herinnering, nostalgie en verbeelding. Die ervaring is ongekompliseerd en "liefdevry" soos die aard van cruising is. Die gedig suggereer in die eindkoeplet dat daar impotensie is want hulle kan slegs regop "latte" (ereksies) verbeel. Hierdie sonnet herinner ook aan die beperkte romantiese ervaring, wat seks uitsluit, van Stefaans en Leonardo in "Al kwyn die sonlig teen die hange" in die kortverhaalbundel *Die huis van die digter* (2009).

3.6 *Vlamsalmander* (2008) // Aucamp: 74 jaar oud

Heilna du Plooy (2009:159-160) skryf met groot lof oor Aucamp se vyfde digbundel en interpreteer die foto van die witgatboom op die buiteblad as verbandhoudend met veroudering:

[11] Die Engelse woord *cruise* beteken in hierdie konteks om te loop of rond te ry op soek na ’n spesifiek homoseksuele informele sekservaring met ’n man.

> Die wortels getuig egter ook van die ouderdom van die boom, van ’n soort duursaamheid, die vermoë om te kan verduur en te oorleef. Dit is vir my ’n sterk kode waarvolgens ’n mens die verse in die bundel kan lees, hierdie kwessie van duursaamheid wat die vervlietendheid van ander aspekte van die lewe net sterker beklemtoon.

In aansluiting hierby is die gedig "Vier bome" (Aucamp, 2008:70) relevant – veral die laaste kwatryn, getiteld "Witgatboom", wat as ’n gerontologiese metafoor en ’n direkte verwysing na die voorblad gelees kan word:

> Dié witgat met geknotte spiere
> verman hom teen die bergwoestyn,
> maar mettertyd – sy wal kalf in –
> sal hy, oudstryder, ook verdwyn.

Die witgatboom is metafoor van die ouer mens met "geknotte spiere" wat hom of haar "verman" (staal teen) die woesteny van die res van die lewe. Namate die verouderingsproses feller en sneller toeneem, word die mens se kragte al minder – "sy wal kalf in" – en mettertyd sal hy/sy/sig wat verbete aan die lewe vasgeklou en oorleef het, ook tot sterwe kom. Die witgat kan natuurlik ook na die spreker in die gedig of die digter self verwys – ’n wit man wat dapper deur sy gevorderde leeftyd voortgestry het, maar weet dat hy ook, nes alle mense, op die ou einde sal sterf.

Soos in sy ander digbundels word die idee van verganklikheid ook vooropgestel in *Vlamsalmander*. Hugo (2015:417) skryf "besinnings oor verganklikheid en die dood bepaal die donker ondertoon van die bundel". Volgens hom word seksualiteit en die erotiek met meestal die "gay-variant" verheerlik "[a]s teenvoeter vir die mens se kortstondige hierwees".

In "Rembrandt-selfportret, 1669" (Aucamp, 2008:20) word gerontologiese temas soos veroudering, selfontdekking, selfbeeld, selfuitbeelding en ander eksistensiële vrae hanteer:

> Onder glinsterende hoofdoek, gedra soos ’n baret,
> is hy oud en afgeskilferd en na binne gerig.
> ingeraam deur grys lokke en ’n wit halsdoek;
> En van links, onnabootsbaar, val die Rembrandt-lig.
>
> Hy het gemoedsbewegings deurgrond, ook sy eie,
> en die volle omvang van menswees gedek,
> maar hier, in sy sterfjaar, lyk dit of hy vra:
> "Wie, deur ondervinding verslyt, is ek?"

Hierdie ekfrastiese gedig wat, soos die titel suggereer, handel oor ’n selfportret van Rembrandt word deur Aucamp op eksistensiële manier interpreteer. Hy beskryf die subjek van die skildery as "oud en afgeskilferd" en interpreteer sy uitdrukking as "na binne gerig", wat moontlik kan dui op Aucamp se eie introspeksie en dat hy in die skildery dinge lees wat hyself moontlik kon voel op daardie tydstip. Aucamp gaan voort met sy eie interpretasie wanneer hy skryf dat Rembrandt "gemoedsbewegings deurgrond" het, bes moontlik verwysend na sy ander skilderye, maar "ook sy eie" wat weereens Aucamp se subjektiewe interpretasie van die uitdrukking van die man in die portret is. Aucamp skryf hoe Rembrandt, ironies genoeg nes hy, "die volle omvang van menswees" gedek het. Dit kan gelees word as ’n verwysing na veroudering wat afgesluit word met die onafwendbare dood. Die eksistensiële vraag wat Aucamp meen Rembrandt aan die einde vra, is ook moontlik ’n vraag wat Aucamp self het, naamlik "Wie, deur ondervinding verslyt, is ek?" Nie net gee die skildery ’n literêre beeld van Rembrandt weer nie, dit laat ook ruimte vir interpretasie deur Aucamp wat die leser eintlik ’n kykie in die digter se eie binnewêreld gee. Die skildery en gedig word ’n spieël waarin die leser nie net Rembrandt se veroudering gade slaan nie, maar ook Aucamp se eie veroudering en sy gevoel daaroor. Hierdie gedig sluit ook aan by "By ’n portret van Walt Whitman deur Thomas Eakins" in *Hittegolf*.

In "Battiss gee raad" (Aucamp, 2008:28) skryf ’n ou model aan ’n kunstenaar voor oor hoe hy geskilder moet word:

> Hy staan moedernaak, ’n vors op sy skyf,
> ongeërg oor die rolle van sy oumanslyf,
> en praat met die skilder vir wie hy poseer
> as, waanwys en dolend, die óú Koning Lear:
>
> "Strem nie jou lyn nie, maar laat dit gly
> van skouergewelf oor heupbeen na dy:
> ’n Skoon trajek, soos kenners weet,
> is waaraan tyd jou eindelik meet."

In die eerste strofe word die model, die Suid-Afrikaanse skilder Walter Battiss, beskryf as ’n oorgewig individu met ’n "oumanslyf" wat aan die skilder in die tweede strofe voorskryf hoe hy hom moet uitbeeld, met glyende lyne en ’n "skoon trajek". Hierdie boeiende soort omkeer van rolle (waar die skilder nou die geskilderde word) gee aan die leser insig in die idealistiese, konvensiegebonde en gedissiplineerde uitbeelding van die liggaam in die klasieke skildertradisie. Die woorde wat Aucamp in Battiss se mond lê roep die werk van

die groot meesters op. Hierdie opdrag is duidelik gegee omdat die ou skilder homself nie lewenswerklik wil laat skilder nie, maar veel eerder jonger wil lyk. Die rede hiervoor is moontlik omdat hy weet dat jeug tydloos is terwyl mense dikwels verveeld raak met die realiteit van veroudering. Vanuit ’n queergerontologiese perspektief kan die hele gedig gelees word as veral gay mans se aanhoudende strewe na ’n jeugdiger voorkoms ten einde nog "relevant" te bly. Hul werklike voorkoms moet verdoesel of gewysig word ten einde jonger te lyk. Dink maar aan die verskeie filters wat beskikbaar is vir selfoontoepassings of *Adobe Photoshop* op rekenaars waarmee foto's gedokter kan word, want veroudering is nie wenslik nie en moet teengewerk word. Wat Battiss se seksualiteit betref, skryf kurator van die Wits Kunsmuseum, Warren Siebrits (2016), in ’n artikel vir die *Sunday Times* getiteld "Walter Battiss, the man who lived five lives" die volgende:

> The discovery of 103 letters written to a friend, lover and confidant in London between 1963 and 1982 (the year Battiss died) revealed a great deal about his private life and creative process. These letters confirm his bisexuality and gravitation towards homosexuality in his later years, which has been largely ignored by art historians. These revelations give his work a whole new reading and significance, particularly his work from the Fook Island period.

Aucamp se wyd belesenheid het onvermydelik gelei tot ’n kennis oor ’n wye verskeidenheid onderwerpe en mense. Die verwysings na kunstenaars en hul seksualiteite dui daarop dat hy deurgaans in voeling was met wat in veral die kunswêreld aan die gang was – nie net die oppervlakkige kennis van Jan en Alleman nie, maar ’n grondige kennis van die persoonlike lewens van hierdie kunstenaars. Natuurlik het hy nie net oor gay kunstenaars geskryf nie, maar sy werk toon definitief ’n aangetrokkenheid tot sodanige kunstenaars wat dan ook gereken kan word as randfigure.

In die tweede afdeling van *Vlamsalmander* is die eerste gedig getiteld "Die óú courtisane" en die subtitel verwys "Na ’n twaalfde-eeuse courtisane" (Aucamp, 2008:35):

> Herinner my skaars
> my kliënte van vroeër
> hul gesigte, hul name,
> maar hul roedes onthou ek,
> nou verrot in die grond –
> my god, hoe het dié roedes
> my eenmaal verwond?

Hierdie gedig tree in gesprek met Aucamp se ander uitbeeldings van gelyksoortige queer figure, naamlik die "ou ballerina" en die "ou queen", sowel as die rent boy. Hier word ’n verloopte courtisane of prostituut se herinneringe aan haar "kliënte van vroeër" uitgebeeld en dit is asof daar spyt is wanneer sy nie juis in die laaste twee versreëls baie positief op hierdie herinneringe reageer nie. Dit is asof die uitwerking van haar beroep haar eers later jare werklik tref en sy besef hoeveel skade sy aan haar liggaam en siel berokken het. Hierdie uitbeelding sluit aan by die dekadensie in die sin dat alles wat opwindend en luisterryk is eintlik onderlangs die tekens van verval begin vertoon. Namate die courtisane verouder, sukkel sy al meer om haar ware reaksies op en gevoelens jeens haar lewenstyl te verbloem – nes Aucamp, namate hy verouder het, al minder veral sy queergedigte probeer verhul het.

"Prototipe" (Aucamp, 2008:38) sluit aan by die herinneringe van die courtisane met herinneringe aan cruise-ervarings:

> Laat hulle verbykom, die roedes van weleer
> geheg aan boerklong of aan heer:
> ’n Nimrod-buis tot kwartpad ruig
> of sekels wat tot brekens buig
> of bonkig in ’n broek verskuil
> – gevange roofdier in sy kuil –
> of skamerig, met in die oog
> ’n glinstertraan wat drif verhoog
> of magtig, selfs in sluimering,
> tot renaissance beweging bring
> en daardie opstand, nooit volprese:
> Apollo uit palmiet verrese!
>
> Agter elke obelisk en toring
> rys koninklik die bloudruk horing.

Die woord "weleer" dui daarop dat die gedig die herinneringe van ’n senior bevat. Wanneer aangeneem word dat die spreker ’n man is, verkry die gedig ’n queergerontologiese kleur in die vorm van ’n queer senior man. Die spreker dink aan al die verskillende penisse wat hy gedurende sy lewensverloop teëgekom en ervaar het. Hierdie spesifieke herinnering aan die manlike anatomie kan moontlik dui op ’n versugting van iemand wat nie meer in staat is tot ’n ereksie nie en juis daarom dink hy nou daaraan terug en probeer die penis digterlik herroep. Dit kan natuurlik ook net ’n gedig van verwondering wees van iemand wat ’n hele rits cruise-ervarings gehad en dagboek daarvan gehou het. Die woorde "nooit volprese" kan daarop dui dat die persoon wat

onthou moontlik nie elke oomblik waardeer het soos hy moes of soos wat hy nou, terugskouend, voel hy moes nie. Dit herinner aan die onlangs verskene *Gulp: Kaapse paragrawe 1993-1999* (2017) wat die digter Johann de Lange se dagboekinskrywings oor sy gaysekservarings bevat.

"Roetine-ondersoek" (Aucamp, 2008:44), wat deel uitmaak van die gedig "Liefde in vier bedrywe", roep die kwatryne en sonnette in vorige digbundels op wat handel oor die biologiese aftakeling wat veroudering meebring:

> Dokter,
> sê ek verwytend,
> kon dit nie gewag het tot ek 70 is nie?
>
> My knieë
> wat my nie wil dra nie
> en die skurftes wat uitbreek
> oor my lyf?
>
> Daar is ’n jong liefde in my lewe
> en hy wil met my speel, Dokter,
> en my karnuffel
> en sommer orals aan my vat.
>
> Kon dit nie gewag het nie, Dokter
> – ek bedoel nou die skete, die skurftes –
> tot oor ’n jaar of soveel nie?
> Tagtig is tog tyd genoeg vir oud wees?

Die pasiënt in hierdie gedig rig knellende vrae aan ’n dokter oor die biologiese aftakeling wat algaande sy liggaamsfunksies inhibeer – "knieë wat my nie wil dra nie / en die skurftes wat uitbreek / oor my lyf". Hoewel die pasiënt se geslag nie bekend is nie, wil-wil ’n mens neig om te dink dat dit ’n man is bloot vanweë voorkennis oor Aucamp se oeuvre. Die geslaglоosheid maak egter die ervaring universeel menslik en kan dus op enigeen van toepassing wees. Die grootste bekommernis van die pasiënt is egter die feit dat hierdie liggaamlike skete hom (of haar) verhoed om ’n bevredigende seksuele verhouding met ’n jonger man te hê. Aucamp se verwysing na 70 en 80 jaar onderskeidelik dui daarop dat enigiets onder daardie ouderdomme nog nie gereken kan word as "oud" nie. Soos later in die proefskrif gesien word, skuif hy hier die hekkie effens hoër op want in sy kortverhale figureer die ouderdom van 40 jaar as waterskeidingsouderdom. Die pasiënt sug om uitstel van die veroudering, maar weet dat die proses onvermydelik is. Die laaste vraag word weerloos en met wanhoop geuiter: "Tagtig is tog tyd genoeg vir oud wees?"

Dit is ironies dat Aucamp self op 80-jarige ouderdom gesterf en dus nooit volgens hierdie verwysing werklik oud kon wees nie.

In die sesde afdeling van die bundel *Vlamsalmander* (2008) skryf Aucamp oor die skryfproses self en dit gee die leser insig in die manier waarop hy sy eie skryfwerk aanpak en hoe hy verskillende skryfprosesse verbonde aan verskillende genres beskou. Die eerste gedig van die afdeling, "Ars poetica" (Aucamp, 2008:89), omskryf die basiese tema van Aucamp se poësiekorpus:

> Poësie is ’n sprekende voorbeeld –
> maar waarvan presies?
> Van homself, sy klanke en ritmes,
> en sy basiese tema: verlies.

Aucamp gebruik poësie as verweer teen verganklikheid wat verlies aan die lewe en alles wat daarmee gepaardgaan, verteenwoordig. Die feit dat hy digkuns in hierdie gedig beskryf as iets wat vir sigself bestaan, maar ook meestal handel oor verlies, is sprekend van die tema van verlies in sy oeuvre (nie net die digkuns nie) en ander temas wat daarmee verband hou. In die gerontologiese idioom is verganklikheid ook sinoniem met veroudering omdat dit handel oor die afloop van die menslike lewe.

Die laaste gedig in *Vlamsalmander* kan as profeties beskou word aangesien die titel, "Die eensaam sterwe" (Aucamp, 2008:115), dui op die manier waarop Hennie Aucamp ná sy beroerte geleidelik agteruitgegaan het totdat hy alleen op 20 Maart 2014 in sy woonstel gesterf het:

> Jy, lyk, aanvaar dat jy ’n karkas word,
> die aasvoëls en die maaiers doen maar net hul werk;
> hier, op die oop veld,
> soos ’n ou, opgeleefde Masai,
> hier is jou laaste kerk.
> Gee terug jou sakkie vel en bene,
> en laat jou owerige vogte sink
> in die rooi amfoor van die aarde.

In hierdie gedig is daar aanvaarding van biologiese aftakeling as deel van die verouderingsproses. Die spreker praat met sy eie liggaam en berei dit voor op dit wat ná die dood daarmee gaan gebeur. Die simboliese teruggee van die "vel en bene" is ’n verwysing na die Bybelse aanhaling wat dikwels by begrafnisse of roudienste gehoor word: Stof is jy en tot stof sal jy terugkeer. Die spreker vereenselwig ook die dood met

gelate vrede: "hier is jou laaste kerk". Die reis van veroudering tot en met die dood is eensaam, want mens kom alleen hierdie wêreld binne en alleen gaan mens daaruit.

3.7 *Ghoera* en *Woerts in die hoekie* (2011) // Aucamp: 77 jaar oud

In 2011 sien twee bundels kinderverse van Hennie Aucamp die lig. Dit is interessant dat ŉ herbesoek aan die jeug op 77-jarige ouderdom gestalte vind in die vorm van kinderverse aangesien dit as bewys dien van Aucamp se vermoë om tot mense van enige ouderdom of agtergrond te kon spreek. Wat *Ghoera* betref, skryf Aucamp (2011a:7) in die nawoord dat hy hoop dat die "berymings ook tot volwassenes gaan spreek, want dis die hoogste tyd dat daar ŉ wetenskaplike diskoers op dreef kom oor die invloed wat inheemse stories op Afrikaans en op die verbeelding van geslagte en geslagte kinders gehad het". Van Niekerk (2011) het egter heelwat (geldige) besware teen die verse in *Ghoera* wat insluit dat die tekste meer vir volwassenes as vir kinders geskryf is; dat nie al die tekste in die bundel verstaanbaar en onderhoudend geskryf is nie; en dat Aucamp se taalgebruik te idiosinkraties en ouderwets is om werklik tot sy gehoor te spreek

Aucamp gee in *Ghoera* erkenning aan die invloed wat die kinderverhale uit sy jeug op hom as skrywer gehad het. Die bundel word ook opgedra aan sy suster Rina as '"ŉ herinnering aan ons kindertyd, toe ons elkeen ons eie ghoeratjie[12] gehad het" (Aucamp, 2011a:7).

Woerts in die hoekie word ook opgedra aan Aucamp se suster Rina en haar dogters, Marí en Anneke. Soos Wimpie, die hoofkarakter in Aucamp se debuutkortverhaalbundel, *Een Somermiddag* (1963), is Kosie die ster in hierdie bundel kinderverse van Aucamp. In "Die vlieërs" (Aucamp 2011c:20) beskryf Aucamp vlietend ŉ Chinese buurman van Kosie wat "elke dag die tyd vind / om weer ŉ kind te wees". In hierdie twee versreëls is iets opgesluit van ŉ versugting om weer ŉ kind te wees.

"Oupa Bibberbene" (Aucamp, 2011c:72) is ŉ pleidooi vir die lot van ŉ ou boemelaar wat by kinders deernis vir seniors wil kweek:

[12] ŉ Primitiewe musiekinstrument met een of twee snare.

Oupa Bibberbene
sit op ’n bank en huil.

Oupa Bibberbene
het nêrens om te skuil.

Die skollies het sy jas gevat
en ook sy halwe brood,
maar niemand wat verbyloop,
wil luister na sy nood.

Oupa Bibberbene
is al bitter oud,
en wanneer oupas oud raak,
kry oupas baie koud.

Moet hy sy laaste winter
soos ’n voël sit op ’n tak?
Ag, mense, wees genadig
en gee hom onderdak.

Die isolasie en weerloosheid van die senior mens word hier baie simpatiek uitgebeeld met die doel om ’n les by kinders tuis te bring dat hulle na seniors moet omsien. Die hele gedig is ’n pleidooi om genade vir die oupa. want hy sal nie die eensaamheid, gevare en koue veel langer kan verduur nie. Die oumafiguur in Aucamp se oeuvre is baie meer prominent as die oupafiguur, en wanneer die oupa hier as versukkeld uitgebeeld word, sluit dit aan by Aucamp se ander beskrywings van senior mans en die eensaamheid en aftakeling wat veroudering meebring.

Hierdie tema word herhaal in die gedig "Winter op die Stormberge" (Aucamp, 2011c:74) wat Aucamp se jeugherinneringe vasvang, maar ook sy verlies aan geliefdes in die laaste strofe mooi beskryf:

Ons krompoot-ysterstofie
het helder opgelaai
as die nare suidewind
om ons huis se hoeke waai.

En agter ystertralies
het die steenkool rooi gebrand
want winters in my wêreld
is die koudste in die land.

Pook en stook, pook en stook,
tot jou varkwors braai en sis,
en jy aan lusmaak-geure
weet wat tiemie werklik is.

Dié koninklike stofie
was ons gasheer elke aand,
en het vertroetel en vertroos
tot in Oktobermaand.

Weg die stofie, weg my ouers,
ook ons plaashuis is gesloop,
maar my soet koljanderjare
kan niemand van my koop.

Ook "'n Baie ou gebedjie" (Aucamp, 2011c:76) vervat Aucamp se jeugherinneringe en toon sy empatie met die menslike toestand en ervaring in die algemeen:

My vader was al baie oud,
sy hare byna wit
toe hy vertel het hoe as seuntjie
hy elke aand moes bid:

"Ik leg my neder om te slape.
Goeden God, die altoos waakt,
Wil my in Uw gunst bewaren.
Als het kwade mij genaakt."

Dié woorde uit die Groot Trek
het tog bewaar gebly,
en het in later jare
'n wysie bygekry.

Nou, wát ook jou gebed is,
glo vas in wat jy sê,
solank jy steeds die beste
vir elke mens wil hê.

Die wysie waarna Aucamp verwys is natuurlik die bekende "Magaliesburgse aandlied" soos geskryf en verwerk deur G.G. Cillié. Die slotstrofe dui op Aucamp se lewenslange versugting dat mense net soos mense hanteer moet word ongeag wat jou geslag, ras, seksualiteit, kultuur en dies meer is. Hiermee probeer hy 'n baie belangrike morele beginsel aan kinders oordra, naamlik om mense te behandel soos wat jy behandel wil word.

Die drie verse wat hier bespreek is, is reminisserend van aard en dit is duidelik dat Aucamp ver teruggaan in sy geheue om inspirasie daaruit te put. Die gedigte kan dus beskou word as 'n projeksie van die belewing van sy eie gelukkige kinderjare, wat in skrille kontras staan met die aaklige werklikhede van die veroudering wat hy tans ervaar.

3.8 *Teen die lig* (2012) // Aucamp: 78 jaar oud

"*Teen die lig* staan in die teken van afskeid, maar afskeid-in-vreugde", lui die agterplat van hierdie digbundel wat gepubliseer word in Aucamp se 78ste lewensjaar. Die bundel word opgedra aan een van Aucamp se naaste vertrouelinge, die digter Johann de Lange. Reeds op ekstratekstuele vlak verkry hierdie bundel ŉ intergenerasionele homoseksuele verbintenis aangesien De Lange ook ŉ selferkende gay man is. Die bundel kan dus ook beskou word as ŉ geskenk van een vriend aan ŉ ander aan die einde van die ouer een se lewe.

Kuhn (2013:182) skryf dat die bundel ŉ versameling verse is "wat op ŉ paradoksale aard die nosie van afskeid, dood, herinneringe en verheerliking ondersoek. Gedigte wat in der waarheid lig werp op laasgenoemde onderwerpe gee weer ŉ vernuwende eienskap van lewe daaraan". Ohlhoff (2014:2) beoordeel die verstegniese aspekte van die bundel soos volg:

> Ons het hier ŉ bundel wat met 'tradisionele middele' werk: rym, strofes, sonnette, kwatryne … wat, sou ŉ mens kon sê, die nostalgie en terugkyk wat so kenmerkend van baie van die gedigte is, ondersteun. Dit geld ook die 'verouderde' gebruik van 'o' en die argaïese en streektaalwoorde. Die tekste is op die oog af eenvoudig, maar die skyn bedrieg: Deur die funksionele digvorme, die fyn, gevoelige woordgebruik en deur die intertekstuele netwerk wat geskep word, kom ŉ rykdom aan betekenis tot stand en kom daar met elke herlees nuwe nuanses na vore.

Die bundel open met die gedig "nature morte" (Aucamp, 2012:8) wat gebaseer is op ŉ akwarelskildery deur Jan Voerman (1890). Die titel is die Franse naam van wat in Afrikaans bekendstaan as die "stillewe" – ŉ kunsvorm waar lewelose objekte geskilder word. Die hele gedig handel oor die stillewe as kunsvorm en kan ook geïnterpreteer word as verwysend na die "stil lewe" van die ouer mens:

> Die ware stillewe
> word nie opgestel nie:
> Dit wag reeds op sy kunstenaar.
>
> Dinge
> – blomme, visse, brood –
> ontmoet mekaar astraal in die tyd,
> word aangeraak deur die ligval
> op ŉ bepaalde uur;
> ruil energieë uit
> en sluit ŉ stil verbond:
> En só ontstaan ŉ skildery.

Soos dié stillewe:
Uit ’n gemmerpot
– verdigte aarde –
ontspring ’n bos kappertjies,
put uit dié pot hul geel,
reik uit sy donkerblou glasuur
na hoër lugte
en staan verheerlik teen die lig.

Die ware stillewe
is ’n essay:
altyd metafisies, altyd
deurtrokke van sterflikheid.

Hoewel die gedig as ekfrastiese gedig begin, word dit duidelik in die slotstrofe dat Aucamp die stillewe as metafoor gebruik vir eerstens (sy eie) digkuns en tweedens as uitbeelding van ’n lewensfilosofie. Die slotreël resoneer met die vroeër bespreekte kwatryn "Ars poetica" uit *Vlamsalmander* wanneer die digter skryf dat die stillewe/essay "deurtrokke van sterflikheid" is. Daar is dus ’n woordspel met *stillewe* en die *stil lewe* van die senior wat ook deurtrek is van die alomteenwoordige wete dat hy/sy verganklik is en dat die stil lewe die dood voorafgaan. Aangesien die objekte in die skildery nielewendig moet wees alvorens dit as ’n stillewe geklassifiseer kan word, kan dit ook gelees word as ’n siniese ervaring van die seniors dat daar nie eintlik aan die einde van ’n mens se lewe nog iets oor is om voor te lewe nie. Die spontane ontstaan van die stillewe kan ook vergelyk word met Aucamp se beskrywing van die manier waarop sekere idees dikwels by hom kom aanklop en hy dit dan net moet neerskryf alvorens dit in die vergetelheid verdwyn. Die verwysing na die essay as die ware stillewe is ’n direkte verwysing na die respek en voorkeur wat Aucamp vir hierdie literêre genre gehuldig het.

’n Gedig wat saamgelees kan word met die kindervers "Winter op die Stormberge" in *Woerts in die hoekie* (2011) is "Slagdag op Rust-mijn-ziel" (Aucamp, 2012:12) wat deel is van die sogenaamde "Boerepsalms" wat handel oor die Stormberge van Aucamp se jeug:

Stowe brand: Die Dover in die buitekombuis,
die Aga, die Queen, in ons baksteenhuis,
en in ’n seeppot stoom die water,
en ’n misvuur smeul, maar dis vir later,

Wanneer ek en my werfmaats vleis mag braai;
maar eers moet gewerk kom, en almal laat waai,
wors word gestop, soos dit lyk by die jaart,
en Vader is gasheer, en oom Rosie die waard,

En jonk en oud kry ’n Bolandse dop,
en Ma en Elsie skep aartappelsop.
Ek swymel van wyn en soetkoljander,
en oom Rosie spiets guitig: "Geluk op elkander!"

Almal is dood, net ek is nog hier,
om ’n plaas en sy vreugdes met woorde te vier.

Aucamp span die sonnet hier in as verweer teen verganklikheid, maar ook teen die sosiale isolasie wat veroudering meebring. Die jolige herinnering van slagtyd op die plaas in die eerste drie strofes versomber snel in die rymende eindkoeplet waar die spreker besef dat al sy vriende en familie reeds dood en hy die langslewende is. In die slotreël probeer hy die gemoed weer lig, maar die leser weet dat die onderliggende toon een van eensaamheid en melankoliese nostalgie is. Aucamp se grootwordjare op die familieplaas Rust-mijn-ziel bly vir hom ’n haas onuitputbare bron van inspirasie soos wat heelwat kortverhale ook getuig. Dit is asof hierdie grootwordjare wat hy so helder kan oproep (en in dagboeke sedert negejarige ouderdom geboekstaaf het) juis gepreserveer is om hom in sy latere jare en veral in gevorderde leeftyd ten minste psigies aan die gang te hou. Dit is die spreekwoordelike "sprokkel en brandhout" wat hy vergaar het ten einde "dreunvuur" in sy ouderdom te hê (na aanleiding van die motto voor in *Dryfhout*). By Aucamp kan die leser van sy oeuvre nooit werklik agterkom dat sy biologiese terugslae en agteruitgang sy verstandelike vermoëns negatief beïnvloed het nie, hoewel dit so is dat sy geheue aangetas is ná die beroerte in April 2011 (Brümmer, 2013:3).

"Ouma se dagboek" (Aucamp, 2012:15) kan gelees word as ’n sintese tussen die literêre gerontologie en die narratiewe gerontologie:

Te laat begin, helaas.
Handskrif nog ferm, maar vulpen afgeleef
soos dit voortkras, reël ná reël,
skaars twintig bladsye, ’n ou vrou se relaas

oor haar kinderjare in Tarka se distrik,
en later in ’n platdakhuis, naby Penhoek;
en oor ’n wye vlakte, natuurlik te perd,
het Oupa kom vry, en ophou soek.

Sy het skaapvelkomberse gemaak, opgehewe
die patrone van son en sterre en sekelmaan;
sy het seep gekook en biltong gesny;
borduurwerk gedoen; haar toegewy aan elke taak.

My ouma het my blymoedig geleer:
Doen wat jou hand vind – God sy die eer.

Daar is duidelik parallelle tussen die ouma in die gedig en Aucamp se eie dagboekhouding. Aucamp het reeds op vroeë ouderdom begin om dagboek te hou en hy skryf ook baie oor sy kinderjare en geliefdes. Die spreker ag dit wat sy ouma hom geleer het van waarde en dit vind aanklank by Aucamp wat self erken dat sy familie ’n belangrike rol gespeel het in die kweek van sy liefde vir boeke en sy skryftalent. Die verhoudings met seniors is ’n terugkerende tema in Aucamp se oeuvre en hierdie gedig bevestig dat daar wel sekere gerontologiese temas is wat keer op keer in Aucamp se werk manifesteer. Wat die oumafiguur betref, is sy alomteenwoordig in alle literêre genres wat Aucamp beoefen het, en daar word meer breedvoerig oor geskryf later in die proefskrif.

Die tweede deel van die gedig "Die sneeu van voorverlede jaar" (Aucamp, 2012:36) bestaan uit ’n reeks kwatryne wat telkens die teenstellings tussen die lewe en dood van Aucampeske ouerwordende figure toon:

II

Souffleur
Hy mummel sterfbedwoorde
ontleen aan monoloë
en waan hom Lear op Stratford
of Londen se verhoë.

Die akteur
Lear struikel met Cordelia
– vervloek dié wrede rol!
Vanwaar die skielike gedruis
van seile wat teen winde bol?

Ballerina
Eenmaal was sy ligvoets
met wimperskadu's op haar wang,
nou kyk sy uit ’n rystoel
hoe tuinvoëls vlinders vang.

Diva
Op haar dag ’n groot sopraan
wat tierelier en kweel,
maar tyd, die wrede rower,
het haar talent gesteel.

Dandy
Hy was ’n vaudeville-dandy
met wandelstok en vlinderdas;
nou kleef hy, ondanks weefselsoute,
aan die moederaarde vas.

Atleet
Die aarde was sy trampolien,
hy kon aan sterre raak;
nou lê hy hoekig en geknot
en soos ’n fetus naak.

In al die kwatryne toon Aucamp hoe veroudering die spesifieke karakters afgetakel het. Die kontras tussen dit wat hulle in hul jeug kon vermag en dit waartoe hulle nou gestroop is, word veral onderstreep deur die afname in spesifieke fisieke vermoëns soos die souffleur wat nie meer duidelik woorde kan vorm nie, die akteur wat nie meer lekker kan hoor nie, die ballerina wat in ’n rystoel gekluister is, die diva wat nie meer kan sing nie en die atleet wat nou net lê. Daar is egter ook ’n afname in mentale vermoëns soos die souffleur wat in ’n waan verkeer. Waar die figure se dae eens vol was, is daar nou net leë ure wat gevul word met doodsafwagting. Die kwatryne het ’n reminisserende toon en is moontlik sprekend van Aucamp se eie ervaring met veroudering, want interessant genoeg is daar byvoorbeeld nie ’n kwatryn oor ’n skrywer nie – dalk juis omdat al die kwatryne saam ’n toonbeeld is van dit wat hom eens gelukkig gemaak het en hy nou nie meer kan geniet nie. Die beroerte in April 2011 het nie net ’n merk gelaat op sy gesondheid nie, maar ook op sy lewenswyse aangesien hy nie meer kon bestuur nie en met ’n gesukkel geskryf het. Vir iemand wat sy lewe lank manuskripte en briewe met die hand geskryf het, moes dit ’n ingrypende verandering wees om te voel hoe jou liggaam jou verraai en verhoed om dit wat jy die liefste het te kan uitvoer.

"Kopklip" (Aucamp, 2012:58) herinner aan "Die eensaam sterwe" in *Vlamsalmander* want nes in laasgenoemde is die spreker in dié gedig begaan oor dit wat ná sy afsterwe gebeur:

My hande raak onwennig
en ek moet konsentreer
wanneer ek in die sandsteen beitel:
"U wil geskied, o Heer,"

of wát die naasbestaandes
en die weduwee versoek:
Ek het ’n norring tekste
in my begrafnisboek.

My eie steen is klaar gedres
met teks en al kompleet:
"Hier lê ’n Petrus en dis al
wat julle hoef te weet."

Hierdie gedig bevat al die gerontologiese temas wat deur Van der Elst genoem word, naamlik ’n besinning oor die liggaamlike aftakeling ("my hande raak onwennig en ek moet konsentreer"); besinning oor verhoudings ten opsigte van gesin, familie en vriende ("of wat die naasbestaandes/en die weduwee versoek"; besinning oor ewigheid en/of tydelikheid en sterflikheid (die hele gedig handel oor begrafnisrituele en die dood); en besinning oor God en religie in die algemeen ("U wil geskied, o Heer"). Die naam "Petrus" is moontlik ’n verwysing na Aucamp se pa wie se naam Petrus was (sien die bespreking van die kortverhaal "Die nag van die ooms" in *Hongerblom* in afdeling 5.6).

Die laaste gedig in *Teen die lig* is getiteld "Aandlied" (Aucamp, 2012:64):

> Dood kom oor die bulte,
> ’n ou man in ’n kros,
> en is hy in die leegte
> moet ek my pen laat los
> en eers ons padkos regkry
> – die ou sal honger wees, gewis –
> twee flessies duineheuning,
> ’n broodjie en ’n vis.

Die titel van die gedig dui op skemering wat daal, dus ’n verdowwing van lig wat aansluit by die bundeltitel. Namate veroudering feller toeneem, verdof die lewenslig van die senior mens. Aucamp beskryf in hierdie gedig die dood as ’n senior man wat oor die duine kom om sy nuutste toevoeging tot die doderyk te kom haal. Dit is baie moeilik om nie vir Aucamp in hierdie gedig as spreker te herken nie. Die spreker (Aucamp) vertel hoe hy sy pen laat los (dus nie meer skryf nie) en eers die padkos regkry (Aucamp se ander groot liefde). Die skrywer is duidelik gereed om dood te gaan (en sodoende die verouderingsproses af te sluit) en het deur al die voorafgaande bundels afskeid geneem van alles en almal wat vir hom dierbaar is. Ironies genoeg is *Teen die lig* egter Aucamp se voorlaaste digbundel aangesien *Skulp* twee jaar later verskyn.

3.9 *Skulp* (2014) // Aucamp: 80 jaar oud

Hennie Aucamp se laaste digbundel het kort voor sy dood op 20 Maart 2014 verskyn. Du Plooy (2016:1) skryf dat *Skulp* eintlik eers in Junie 2014 moes verskyn het, maar dat Aucamp versoek het dat dit vroeër moet verskyn. Sou hy geweet het dat indien daar langer met die publikasie gewag word, hy nie die bekendstelling daarvan sou meemaak nie? Oor die bundel het Aucamp self die volgende gesê:

> Behalwe hierdie gedigte, voel ek ek het niks meer te sê nie. Ek het vreeslik baie geskryf en ek voel nou dis genoeg. Ek voel nou ek is (amper) 80, ek het ’n mooi paadjie geloop en dis die einde (Brümmer, 2013:3).

Hugo (2014) skryf dat *Skulp* '"n kortbegrip van die essensiële Aucamp, die tradisiegedrenkte boerseun en die dekadente stedeling wat spanningloos saam bestaan" is. Die digbundel is ook die laaste literêre werk wat uit sy pen verskyn en daarmee word sy literêre oeuvre afgesluit.

Die eerste gedig in die bundel is "Terugkeer" (Aucamp, 2014:9) wat as ’n gerontologiese kwatryn beskou kan word in dié sin dat dit kuns gelykstel aan die laat lewe:

> My verse kom skoorvoetend nader
> asof hulle my oproep wantrou;
> en ek pleit: Wees geduldig, veral nou,
> al ooit gehoor van die Verlore Vader?

Aucamp vermoed dat sy verse hom wantrou en skoorvoetend is weens sy swakkerwordende geheue. Dit is ’n teken van onsekerheid wat intree by die digter in sy laat lewe en dit is asof die kwatryn hier ’n toets is vir sy vermoë om steeds te kan skryf. Hy sien homself nou as die Verlore Vader (na die gelykenis van die Verlore Seun wat so dikwels in sy poësie gebruik is) wat beteken dat hy ontredderd voel. Hierdie kwatryn gee die stemming van die digbundel aan, naamlik afskeid, aflegging en aanvaarding van verganklikheid. Om Aucamp se weerloosheid as skrywer én as mens só te lees, wek vertedering en empatie met die ouerwordende skrywer.

"Dagboek" (Aucamp, 2014:20) is ’n narratief-gerontologiese kwatryn:

> Hy vleg sy ervarings by sy dae in
> en so ontstaan ’n wrong, en dit maak sin.
> Maar ag, was sy lewe net afwisselend vaal,
> kon jy straks ’n storietjie daaruit haal.

Die dagboek word hier gebruik as retrospektiewe medium wat veral handig te pas kom in die senior se lewe. Dit kan gebruik word om herinneringe op te roep en dien ook as bron van inspirasie vir, in Aucamp se geval, literêre werke. Hier vind ons weer die vervlegting van die konstruksie van narratiewe as egodokumente, maar ook as kunsobjekte. Aucamp beweeg selfs aan die einde van sy lewe byna naatloos tussen die werklikheid van sy eie lewe en die fiksionele wêrelde wat hy skep. Oor hierdie verskynsel skryf Ia van Zyl (1987:80) met verwysing na *Wat bly oor van soene?* (1986) dat Aucamp hom voeg by die

neiging "waarvolgens die beginsel van fiksionaliteit en die verhouding tussen werklikheid as teks en die letterkunde as supplement tot die lewe, sowel as die gesprek tussen tekste onderling, tema van die letterkunde word". Hierdie neiging is egter nie net van toepassing op die prosa wat Aucamp skryf nie, maar op al sy literêre tekste.

"Debuutbundel" (Aucamp, 2014:21) verwys bes moontlik na *Die blou uur* wat verskyn het toe hy 50 jaar oud was, presies 30 jaar tevore:

> Haar skril stem striem my kuite
> my boude en my blaaie;
> niks kan haar nou meer stuit nie,
> sy staan in ligte laaie.

Wanneer mens vertroud is met die inhoud van *Die blou uur* kan die afleiding gemaak word dat die bundel in hierdie vers met ’n diva vergelyk word. Maar waar sy 30 jaar vantevore Aucamp se weg as digter gebaan het, beskou hy haar nou as iets wat hom terughou en die verwysing na "ligte laaie" kan óf verwys na ’n simboliese verbranding óf dat die bundel nou vergete in laaie weggebêre is. Hoewel dit nie ’n besonder positiewe beskrywing van die bundel is nie, kan dit dalk wees dat Aucamp eerder smag na die jeugdigheid wat hy nog had ten tyde van die publikasie van die bundel. Die bundel kon vir hom die vergestalting van ’n tydperk in sy lewe wees waar hy nog op die kruin van sy loopbaan en in die fleur van sy lewe was. Nou is dit iets van die verlede en die herinnering aan daardie tydperk laat hom bitter want hy weet à la Pamina in Mozart se *Die Zauberflöte* dat "der Jüngling auf immer für mich verloren" is – al die ervarings en mense kan slegs voortleef in sy skryfwerk, maar nuwe ervarings en (jong) mense is hom nie meer beskore nie.

Dat kwatryne oor ’n debuutbundel en ’n dagboek langs mekaar in die bundel verskyn, is die letterlike samekoms van die twee stramiene wat Aucamp se oeuvre kenmerk, naamlik die literêre werke en egodokumente. Die naasmekaarstelling van hierdie genres wat beide ook gerontologies gelees kan word, vorm ’n netjiese verbinding van die literêre gerontologie met die narratiewe gerontologie.

In *Skulp* is daar heelwat kwatryne wat handel oor die ervaring van die ouerwordende kunstenaar wat in verskeie gedaantes manifesteer. Vervolgens word hierdie kwatryne saam groepeer ter wille van logiese ordening.

"Vergange glorie" (Aucamp, 2014:22) beskryf die biologiese verval van ’n vrou wat duidelik ’n vol lewe gelei het:

> Haar hare val uit, haar tande raak los,
> maar boeta, had sy ’n kopervos-dos,
> en kon sy haar tande in die lewe slaan,
> in elke dis wat voor haar kom staan.

Hierdie kwatryn roep die nou reeds bekende beeld van die ou ballerina, die ou queen en die ou courtisane, wat ’n vol lewe gelei en elke geleentheid aangegryp het, op. Maar biologiese aftakeling is onvermydelik soos wat veroudering intree. Twee van die mees estetiese aspekte van enige mens se gesig is hul hare en tande en juis daarom fokus Aucamp op die hare wat uitdun en tande wat uitval. Daar gebeur veral iets simbolies wanneer jou hare begin uitval want jy word en lyk anders as die gemiddelde mense om jou omdat dit die sigbaarste teken van veroudering is. En dit is wat ouderdom doen – dit marginaliseer jou en maak jou anders. Omdat die eksterne verander, neem mense aan dat die interne ook verander, wat nie noodwendig die waarheid is nie. Die tema van "vergange glorie" is ook deurlopend aanwesig in Aucamp se kabarette, dramas en kortverhale. Hierdie kwatryn sluit ook aan by die tweede deel van die gedig "Die sneeu van voorverlede jaar" in *Teen die lig* wat in die vorige afdeling bespreek is.

Die "Ouwe poefter" (Aucamp, 2014:38) voeg hom by die nou reeds bekende beelde van die ou ballerina, die ou queen, die ou courtisane en ander Aucampeske ouerwordende randfigure:

> Hy staan by ’n pishok in ’n ouderwetse urinoir,
> opgetert tot die soveelste mag, maar die ghwar
> loer uit sy oë, uit sy afskuwelike lag,
> uit die lul wat, nét sigbaar, onder blou veloer wag.

Die toneel in hierdie kwatryn is tipies dié van gaycruise-ervaring. Hier word die ouer gay man egter beskryf as ’n nar wat gegrimeer is (dalk ’n fopdosser?) en wag vir iemand wat sy seksuele begeertes tot vervulling kan bring. Moontlik is dit ook ’n manier waarop Aucamp homself in die laaste paar jare gesien het – ’n ou poefter (*fairy, nancy boy, faggot*) wat nie noodwendig homself bejammer nie, maar heeltemal in selfaanvaarding leef. Die verwysing na "blou veloer" roep die stereotipiese beeld van die ou dandy op geklee in ’n baadjie van fluweelmateriaal.

"Vrou voor die spieël" (Aucamp, 2014:39) word nie om dowe neute reg langs "Ouwe poefter" geplaas nie:

> Halfmane aangebring bokant uitgewiste broue
> wil ’n illusie skep van die altyd behoue,
> maar alles verloën dit, die rok sonder moue,
> die vel wat terugsink in ingekeepte voue.

Die spieëlbeeld van die senior vrou (of dalk ’n fopdosser) wat uit die spieël na haar terugstaar, verklap dat geen grimering die werklikheid van veroudering kan wegsteek nie. Ouderdom kan nie langer uitgestel of vermy word nie. In hoofstuk 4 word die rol wat die spieël in Aucamp se literêre tekste speel meer breedvoerig bespreek. Die illusie wat die persoon met grimering wil skep herinner aan die manier waarop Walter Battiss in "Battiss gee raad" in *Hittegolf* die manier waarop hy geskilder word wil manipuleer ten einde ’n jonger weergawe van homself in verf te verewig.

Aucamp gebruik die diva as metafoor van die sterwensproses wanneer hy (weliswaar tong-in-die-kies) skryf hoe '"n Diva vertrek" (Aucamp, 2014:47):

> Haar hand beskryf ’n halfmaan: Sy groet,
> terwyl haar boot vertrek, soos in ’n stoet,
> na Bestemming Onbekend. Hoe lyk die nuwe plek?
> En hoekom geen blomme en wimpels op die dek?

Die diva kan ook na Aucamp self verwys en die slotreël van die kwatryn is tipies van sy sin vir humor wanneer die diva, duidelik verontwaardig, vra waarom daar geen blomme en vlae op die dek is nie. Sy het onbelangrik geword en niemand maak meer van haar ’n ophef nie. Dit is duidelik dat selfs op gevorderde ouderdom, Aucamp steeds nie sy sin vir humor en sy bewondering vir die lewe en die moontlikhede wat dit bied, verloor het nie. Die diva is ook ’n verwysing na die kabaret waarmee Aucamp vir oulaas ’n erkentlike knik gee in die rigting van die kunsvorm waaraan hy jare van sy lewe gewy het.

Aucamp se belewing van veroudering word ook deeglik in *Skulp* geboekstaaf en dit neem veral die vorm aan van twee wederkerende temas: skoonheid en verganklikheid. In "Heilige dae" (Aucamp, 2014:27) word dit duidelik dat Aucamp bewus is van sy naderende dood en dat dit selfs vir hom wenslik is:

Dié dae is heilig
en vra om geen gebed
'n snoer vol silwer pêrels
en elkeen onbesmet.

Slegs iemand wat 'n vol lewe gelei het, kan met hierdie soort tevredenheid sy naderende dood aanvaar. Dit sluit ook aan by sy eie woorde oor *Skulp*, naamlik dat hy 'n "mooi paadjie geloop" het, maar dat hy nou die einde daarvan bereik het (Brümmer, 2013:3).

"Viering" (Aucamp, 2014:34) is myns insiens een van Aucamp se treffendste queergerontologiese kwatryne:

Kom kom ek soms, op tagtig jaar,
maar dit vra konsentrasie en dié val my swaar;
veel eerder slobber ek oor 'n pornokanaal
waar jonges, baldadig, die tweekuns behaal.

Hierdie kwatryn kan beskou word as Aucamp se laaste oopskryf van (homo)seksualiteit en is ook 'n blootlegging van sy eie beskouing en ervaring van (gay) seks. Die verwysing na 80 jaar is so direk dat die leser nie anders kan as om aan te neem dat die gedig oor Aucamp self handel nie. Hy het sy lewe voluit geleef en nou op sy oudag is daar niks meer oor waaroor hy voel hy hom hoef te skaam nie en as hy vir die wêreld sy binnekamer wil oopmaak, doen hy dit sonder voorbehoud of enige skaamte. Seksuele spanning word geskep deur die senior man wat voyeuragtig hom verlustig in die pornografiese uitbeelding van jong mans (heel waarskynlik sogenaamde *twinks*[13]) op die internet. In stede daarvan om homself sukkelend te bevredig, word hy nou bevredig deur ander die seksdaad te sien uitvoer. Die kwatryn is heerlik bevrydend en die speelsheid in Aucamp se aanslag is baie duidelik in die woordkeuse. 'n Mens kry onwillekeurig ook die beeld van die "Twee ou mans in die Badhuis" in *Dryfhout*.

In "What a lovely way to go (2)" bring Aucamp seks en verganklikheid byeen in 'n kwatryn wat 'n verhouding gebaseer op seksuele genot speels uitbeeld:

Neem die geval Murnau (regisseur)
wat sy chauffeur afgesuig het in spitsverkeer,
en toe die fyndraai kom – o blinde roes –
verloor beide here volkome beheer.

[13] Die term *twink* verwys na 'n jong man wat die objek van homoseksuele begeerte is.

Aucamp is ’n meester wat woordspel betref en hierdie kwatryn kan op twee vlakke gelees word. Die eerste is histories waar daar bespiegel word dat die Duitse filmregisseur Friedrich Wilhelm Murnau met ’n 14-jarige seun se geslagsdele gespeel het net voor die motor teen ’n elektriese paal gebots en Murnau se lewe geëis het.[14] Die tweede is op woordspelvlak waar die woord "fyndraai" wat in die volksmond verwys na die oomblik net voor orgasme en die woord "kom" gelaai is met seksuele betekenis as verwysing na ejakulasie en ejakulaat. Die woord "spitsverkeer" kan ook gelees word as twee penisse wat seksueel verkeer. Seks word nie hier as verweer teen verganklikheid gebruik nie; veel eerder word die twee met mekaar versoen – ’n aanvaarding van die onafwendbaarheid van beide die eros en thanatos. Daar word natuurlik ook gesinspeel op die *petite mort* of kleindood (’n eufemistiese poëtiese verwysing na orgasme). Die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen ’n ouer man en jonger seun kan slegs afgelei word met intertekstuele kennis. Die kwatryn herinner ook aan die sonnet "Die akkoord" in *Dryfhout* waar seks en verganklikheid ook met mekaar versoen word.

Die eensame ervarings van ’n senior word weergegee in die kwatryn "Deur die nag" (Aucamp, 2014:55):

> Voëls raak ongedurig teen skemertyd,
> hulle soek hulle nes vir die nag;
> die ou mens lê benoud in sy holte,
> maar sug as die son breek: "Nog ’n dag."

Die sug wat die senior slaak kan op twee maniere interpreteer word. Dit kan óf ’n sug van verligting wees dat hy nog ’n dag gegun is, óf dit kan ’n depressiewe sug wees waar hy eintlik wens dat sy lewe nou tot ’n einde moet kom omdat hy die lewenskwaliteit wat veroudering meebring nie meer kan hanteer nie. Die benoudheid kan dus na beide kante gaan. Aucamp illustreer hier die ambivalente gevoelens wat gepaardgaan met veroudering – veral wat die afwagting van die eindelike dood betref.

"Teregwysing" (Aucamp, 2014:59) sluit direk aan by "Deur die nag", want weer tref die leser ’n senior man in ’n bed aan:

[14] Daar is heelwat teenstrydighede wat die omstandighede waarin Murnau verongeluk het betref. Vir meer inligting kan die volgende twee bronne geraadpleeg word: Lotte H. Eisner se *F.W. Murnau* (1964) en Les Hammer se *F.W. Murnau: For the record* (2012).

Wat mummel en pruttel die ou man in sy kooi?
"Gaan uit in die sonskyn en gaan maak hooi!"
"Tyd om die akker vir die beetoes te rooi!"
Dít pruttel die oue diep uit sy kooi.

Die lusteloosheid van die senior wat sy dae omwag in die bed is kenmerkend van depressie. Die senior man sien geen sin daarin om op te staan en sy laaste dae te leef nie, hoewel hy goed weet dat die lewe aangaan en dat daar dinge is om te doen. Hierdie senior man gebruik eerder sy ou dae om die dood in te wag as om die lewe aan te gryp. Aucamp het self heelwat sodanige emosies erken veral ná sy beroerte.

In "Plinius" (Aucamp, 2014:66) filosofeer Aucamp oor lewensverloop en laat iets van sy eie lewensbeskouing deurskemer:

Geseënd die mens deur die natuur
met ’n kort lewe toebedeel, want op die duur
gaan alles afdraand: verbý die dae
waarvan hy kon sê: Met welbehae.

Aucamp is van mening dat ’n kort lewe baie beter is as ’n lang, uitgerekte lewe want dan word daar nie met welbehae geleef nie, maar eerder frustrasie. Die titel van die gedig verwys na die Romeinse outeur, natuurkundige en natuurfilosoof Plinius die Ouere.

’n Ander kenmerkende handeling van sommige mense wat verouder, is dat hulle begin om van hul aardse besittings ontslae te raak. Hierdie handeling kan toegeskryf word aan die wete dat hulle nie meer nodig het om soveel dinge te besit nie en die weggee daarvan aan mense wat dit opnuut kan waardeer en gebruik sorg vir tevredenheid. Natuurlik dien dit ook as ’n manier om lewend te bly in die geheues van diegene aan wie hulle dinge gee. In "Leë huis" (Aucamp, 2014:68) word hierdie handeling netjies in ’n kwatryn saamgevat:

Seën dié dinge wat jou huis verlaat
en wens ook die ontvangers daarvan geluk;
dit was nooit besit nie, bloot geleen:
Laat kragtiger skouers nou daaronder buk.

Aucamp was bekend as ’n gewer en aangewer en in die huldigingsbundel *Om Hennie Aucamp te onthou* (2015) is verskeie vertellings wat hierdie eienskap van hom bevestig. Margot Luyt (2015:87) skryf byvoorbeeld die volgende:

> Ek onthou Hennie as ’n gewer. Hy het nooit iewers opgedaag sonder ’n boek of ’n CD of iets in die hand nie. Daardie geskenke was en is kosbaar. Ook die pragtige skulp wat met my vorige verhuising gebreek het. Maar sy grooste geskenk was dit wat hy onbewustelik vir dié met wie hy te doene gekry het, geleer het: Die kennis wat hy – en ek sê weer – onbewustelik met ons gedeel het.

50 jaar ná sy debuutbundel, verskyn ’n slotkwatryn, getiteld "Winternag", in Aucamp se laaste bundel wat by "Eindelik" (die slotkwatryn in *Die blou* uur) aansluit, hoewel op ’n baie meer persoonlike vlak:

> Winter is deursigtig. Ek kyk deur die bos
> hoe liggies mekaar vind en dan weer los
> aan die ander kant, wat glo die hemel is;
> op die voorgrond, my eie, getekende winterbos.

Die twee bykans eenderse gedigte, geskryf in verskillende tydperke in die digter se lewe, dui tog moontlik daarop dat, soos reeds gestel, Aucamp deurgaans bewus is van die verouderingsproses en dat die hantering van gerontologiese temas nie slegs in sy laatwerk manifesteer nie. Daar is trouens nie noodwendig by hom ’n definitiewe laatstyl aanwesig nie. Du Plooy (2016:2) merk dat die gedigte toenemend onthullend word: "Nie op sigself nie maar in samehang kom die digter se vrees vir die ouderdom, vir alleenheid, vir die groot onbekende na vore." Viljoen (2012) stel dat die term "gerontologiese poësie" nie slegs gereserveer word vir die werk van digters op gevorderde ouderdom nie, maar dat dit die tematiek van veroudering, mortaliteit en dood insluit. Daar is voorts in beide gedigte religieuse verwysings wat kenmerkend is van vele ouerwordende mense wat na ’n goddelikheid gryp ten einde sin te maak van die lewe of om vrede te maak met die dood. Ten slotte kan Du Plooy (2016:2) se woorde oor *Skulp* sonder meer aangehaal word:

> Dit is werklik asof die digter hier met ’n afskeidsproses besig is, steeds op sy unieke manier deur die aanbied van afgeronde woorde en frases en verse. Daar is ook deurgaans ’n soort ligtheid, ’n speelse taalvirtuositeit wat die skrynende oumens-eerlikheid afwissel maar ook deur onderbeklemtoning sterker maak. Inderdaad staan die bundel in Johann de Lange se woorde op die agterplat 'in die teken van laatwerk, van bestekopname, die aflegging van maskers'. Die skulp is, soos vir die slak, die digter se beskerming, maar dit is ook die vehicle vir sy verse, ’n brose skuiling wat beskik oor ’n innerlike skoonheid, verborge struktuur en samehang, net soos die kwatryne self. Hierdie kwatryne is voorbeelde van juis daardie vermoë van die kwatryn om ’n lewensgevoel of ’n lewensinsig saaklik maar gevat oor te dra. Die spel tussen erns en (grim)lag dra by tot gesofistikeerde toon van die bundel as geheel, en dit is juis wat Hennie Aucamp regdeur sy oeuvre wou en kon regkry.

3.10 Samevattende opmerkings

Dit blyk uit Aucamp se ryk poëtiese nalatenskap dat daar by hom deurgaans ’n bewustheid van veroudering teenwoordig is wat neerslag vind in elke digbundel wat hy gepubliseer het. Die voorbeelde wat ontleed en geïnterpreteer is in hierdie hoofstuk toon sekere deurlopende gerontologiese temas wat vervolgens opgesom word.

In *Die blou uur* maak die leser kennis met die ou ballerina en die ou queer wat later uitgebrei word tot die ou akteur (*Hittegolf*), die ou courtisane (*Vlamsalmander*), die ou souffleur, die ou diva, die ou dandy en die ou atleet (*Teen die lig*). Hierdie figure manifesteer ook in Aucamp se kabarette, dramas en kortverhale. Die afleiding kan gemaak word dat Aucamp plaasvervangend leef deur hierdie figure in die sin dat hulle eintlik verteenwoordigend is van die ou skrywer en sy belewing van veroudering en die lewe. Baars se konsep van die *intermenslike toestand* kan met hierdie verouderings-belewing verbind word omdat die ouerwordende kunstenaars (en atleet) eerstens liggaamlike veroudering ervaar wat lei tot ’n sosiologiese onttrekking van ’n lewe wat hulle eens geken het en psigologies daag die besef dat hulle nie meer hul onderskeie kunsvorme (of sportsoort) kan beoefen nie. Hierdie gewaarwordings strek oor ’n spesifieke tydperk en kan geplaas word binne ’n spesifieke historiese konteks.

Die tema van ’n homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen jonger en senior mans neem ook reeds ’n aanvang in *Die blou uur* in die vorm van ’n senior queer man en jong manlike prostitute (rent boys). Hierdie tema word verder gevoer met die sonnette in *Hittegolf* wat handel oor senior skilders soos Eakins, Von Gloeden, Cocteau, Dalí en Caravaggio wat jonger mans skilder. Die skoonheid van die jongelinge se manlike liggame word blootgestel aan die manlike blik wat beslis homoërotiese ondertone het. Ook die rent boy wat sy ouer kliënt moet bevredig, is aanwesig in *Hittegolf*, sowel as ouer cowboys se smagting na die jeugdige manlike liggaam. In *Dryfhout* is daar die intergenerasionele verkragting van die jong Ganumedes deur die gode op Olimpus en in *Skulp* word die digter/spreker voyeur van jong mans se seksdade soos dit verskyn op pornografiewebtuistes. Foucault se verduideliking van die komplekse verhoudings tussen jonger en senior mans in Antieke Griekeland vind neerslag in hierdie uitbeeldings omdat die jonger mans weet dat hulle aan die senior mans die geleentheid bied om plaasvervangend deur hulle weer jeugdig te word. Die "prys" wat die senior moet betaal

is die wete dat enige plesier egter kortstondig is want die jonger man moet aanbeweeg met sy lewe en sal weldra van hom wat oud is vergeet.

'n Derde tema wat reeds in *Die blou uur* aan bod kom, is die biologiese aftakeling wat veroudering meebring. Sigprobleme in *Die blou uur* word in *Koerier* aangevul met haarverlies, en in *Hittegolf* word na heelwat senior uitdagings en knelpunte verwys: rumatiek in die hande; impotensie of erektiele disfunksie; osteoartritis; spieratrofie; en psigologiese probleme (wat verband hou met die brein). In *Dryfhout* word gepraat van kreupelheid en neuralgie (senuweepyn), sowel as impotensie, terwyl probleme met die knieë en skurfte van die vel in *Vlamsalmander* manifesteer. In *Teen die lig* sukkel die Aucampeske randfigure met hallusinasies, gehoorprobleme, verlamming, stemverlies en spierprobleme. Frustrasies met tande en plooie kom voor in *Skulp*. Oor die algemeen word die kwynende senior in die kwatryne, sonnette en ander digvorme met deernis voorgestel. 'n Teenvoeter vir hierdie biologiese verval is die manipulasie van die voorkoms soos in *Vlamsalmander* geregistreer word wanneer Walter Battiss en die ou courtisane hulself probeer verjong of die dokter besoek.

In *Koerier* word die verskil tussen mentale en chronologiese ouderdom uitgebeeld, en gepaardgaande hiermee is die belewing van ouderdom versus herinnering, ervaring en verbeelding van ouderdom. Die toedig van spesifieke eienskappe aan spesifieke ouderdomme verskyn ook in hierdie bundel wanneer Aucamp skryf dat 'n mens op 50-jarige ouderdom 'n beter weergawe van jouself word. Wat herinnering betref, is daar verskeie gedigte oor persone wat herinneringe aan hulle in memoriam verewig. Veral die gedigte vir I.D. du Plessis en Jan Schutte is treffend. Die kinderverse in *Woerts in die hoekie* wat bespreek is, toon hoe Aucamp put uit herinneringe aan sy grootwordjare in die Stormberge. Hy probeer ook om aan kinders te verduidelik dat hulle na senior mense moet omsien, want hulle word dikwels deur die samelewing gemarginaliseer en verval in isolasie. Die Stormberge figureer ook in *Teen die lig* wat hierdie terugkeer na jeugherinnering beklemtoon. In *Skulp* is dit die kwatryne oor ouma se dagboek en vergange glorie wat hierdie tema uitbeeld. Die ervaring van veroudering en ouderdom van veral die gay man word dikwels weergegee met betrekking tot seks soos in *Dryfhout* waar die twee cruising senior mans in die badhuis probeer om seks te hê, maar gekortwiek word deur impotensie. Die man wat pornografie kyk om homself seksueel te kan bevredig, kom onder die loep in 'n kwatryn wat die erns van die spel vergestalt.

Aansluitend hierby is die gebruik van kuns en skoonheid om verganklikheid te besweer soos dit in *Hittegolf*, *Vlamsalmander*, *Teen die lig* en *Skulp* aangetref word. In *Hittegolf* is dit veral skilderye en foto's en die subjekte wat daarin voorkom wat hierdie skoonheid of die verganklikheid daarvan uitbeeld. Daar is ook gedigte wat spesifiek oor die dood en denke oor die hiernamaals handel soos in *Vlamsalmander* waar die digter skryf oor die terugkeer van die liggaam na die aarde en in *Teen die lig* is daar dieselfde gemoeidheid met die tema in die gedigte oor die begrafnisse, testamente en die verpersoonliking van die dood as ’n senior man oor die duine aangeloop kom met ’n karos oor sy skouers.

Hoewel veroudering en ouderdom universele temas is, blyk dit dat Aucamp die manlike figuur verkies as verpersoonliking van die ervaring van veroudering. Dit word ook duidelik vanuit ’n chronologiese lees van sy poësie dat Aucamp algaande minder verhuld skryf oor veral homoërotiese temas want dit is asof hy, namate hyself verouder, bloot nie meer skroom om daaroor te skryf nie. Dit word ook duidelik dat die digbundels al meer nostalgies en melankolies word met afskeid wat duidelik gekommunikeer word in *Teen die lig* en *Skulp*. In laasgenoemde is die weggee en aangee van besittings tekenend van die senior mens, en die kwatryne wat handel oor senior mense wat die tyd omwens, toon dat daar ook ’n versugting na verlossing van die lewenslas teenwoordig is. Daar is ’n onmiskenbare vervlegting van die narratiewe gerontologie en die literêre gerontologie in Aucamp se poësie en dit word baie moeilik vir die leser om die spreker en digter in die kwatryne, sonnette en ander verse nie as Aucamp self aan te sien nie, ofskoon daar nie gekonstateer kan word dat daardie verband noodwendig bestaan nie.

Ten slotte kan die oorhoofse gerontologiese temas in Aucamp se poësie soos volg saamgevat word: die ouerwordende kunstenaar (in die vorm van die ballerina, die akteur, die courtisane, souffleur, diva, dandy); die homoseksuele intergenerasionele verhouding; die biologiese aftakeling van die senior mens; die verskil tussen mentale en chronologiese ouderdom; die rol van herinnering by die senior mens, veral aan kinder- en jeugjare en die ruimtes waarin dit afgespeel het; die gebruik van kuns, skoonheid en jeug om veroudering en verganklikheid te besweer; die manlike figuur as verpersoonliking van die verouderingservaring; en die vermenging van die fiksionele en outobiografiese.

Vervolgens word Hennie Aucamp se kabaret- en dramatekste bespreek.

HOOFSTUK 4: HENNIE AUCAMP SE DRAMAS EN KABARETTE

Ek het spoedig ontdek dat die cliché skering en inslag vorm van die chanson. Vir die liriekskrywer hou dié situasie 'n uitdaging in. Hy kan só skryf dat hy op die cliché teer, en nie die cliché op hom nie. Hy kan die cliché relativeer of aktiveer by wyse van ironie.

~ Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:30)

4.1 Inleiding

Uit Aucamp se pen verskyn drie bundels liedtekste, naamlik *Die lewe is 'n grenshotel* (1977), *Teen latenstyd* (1987) en *Lyflied* (1999 – saamgestel deur Daniel Hugo). Heelwat van dié lirieke is getoonset, onder andere deur Coenie de Villiers, Jannie Hofmeyr, Waldo Malan, Laurika Rauch, Louis van Rensburg, Amanda Strydom en Lize Beekman (Hugo, 2015:423). Dramatekste deur Aucamp sluit in *By Felix en Madame* (eenbedrywe) (1987), *Sjampanje vir ontbyt* (eenbedrywe) (1988), *Punt in die wind* (sekskomedie) (1989) en *'n Brommer in die boord* (klug) (1990). Vollengte kabarettekste sluit in *Met permissie gesê* (1980), *Slegs vir almal* (1986), *Blomtyd is bloeityd* (1988) en *Oudisie!* (1991). Ander werke wat soortgelyk is aan die kabaret is *Wolwedans: 'n soort revue* (1973), *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* (1980) en die moraliteitspel *Van hoogmoed tot traagheid* (1996).

Hierdie hoofstuk bied ontledings en interpretasies van Aucamp se dramakorpus met behulp van die teoretiese raamwerk wat in hoofstuk 2 daargestel is. Die kabaret- en dramatekste word chronologies bespreek, maar waar oorvleueling van temas algaande plaasvind, word ook na ander tekste verwys waar dit relevant is. Dieselfde werkswyse as in hoofstuk 2 word hier gevolg, naamlik dat die ontleding en die interpretasie van die tekste nie net op tematiese vlak geskied nie, maar ook op tegniese vlak waar die opvallende kenmerke ("salient features") van elke tersaaklike teks gebruik word om te toon hoe Aucamp ook die konvensies van die spesifieke genre inspan om te skryf oor veroudering en ouderdom. Relevante teoretiese toeligting word geïntroduseer waar dit betrekking het op die onderhawige teks ten einde die teoretiese raamwerk uit te brei. Telkens word Hennie Aucamp se ouderdom ten tyde van publikasie as deel van die afdelingopskrif gegee om die leser insig te gee in sy ontwikkeling as skrywer. Dit is egter belangrik om in ag te neem dat sommige tekste vroeër geskryf maar eers later

gepubliseer kon gewees het, en daarom kan nie net aangeneem word dat die publikasiedatum beteken dat die tekste in daardie jaar geskryf is nie.

Aucamp word allerweë beskou as die meester van die Afrikaanse kabaret, en in 'n onderhoud met Dorothea van Zyl in 2008 vertel hy (Aucamp, 2010b:138) meer oor sy kennismaking met hierdie genre:

> Dit het hier op Stellenbosch gebeur. Professore Con de Villiers en Erika Theron het die vooroorlogse Duitse kabaret persoonlik meegemaak, en veral dr. Con kon lank uitwei oor byvoorbeeld Claire Waldoff wat in breë Berlynse dialek […] met almal gespot het, veral met mans. Sy was lesbies van aanleg, wat haar gehoor weldeeglik geweet het, en dit het ekstra peper aan haar lewering van *Raus mit den Männern (Chuck out the men)* verleen.

Aucamp se belangstelling in die kabaret is tot so 'n mate geprikkel dat hy meer as 'n dekade van sy lewe aan die skryf en bestudering daarvan gewy het. In 1977 sien *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret* die lig en dien as voorloper tot beide Aucamp se digbundels en kabarettekste. Aucamp (1977:8) vra tereg of kabarettekste poësie is, en hy kom tot die slotsom dat dit slegs gedeeltelik poësie is – 'n soort vóór-poësie. Eers wanneer die musiek en 'n sanger bykom, kan 'n liedjie 'n soort gedig word (Aucamp, 1977:8).

In die voorwoord van die bundel, getiteld "Geen blad voor die mond óf elders nie", bespreek Aucamp (1977:1-10) breedvoerig die kenmerke van die kabaret wat soos volg opgesom kan word:

Die kabaret:

- het te make met alles wat dekadent of verbode is;
- is meestal links van die burgerlike opset;
- stig terwyl dit sekulêr vermaak;
- beklemtoon die satiriese en die byderwetse;
- beslaan 'n klein verhogie met 'n beperkte gehoor;
- word gekenmerk deur provokasie en reaksie;
- is moedswillig van aard;
- is 'n aanslag op burgerlike selftevredenheid;
- wil nuwe idees lug en in omloop bring;
- is eroties;
- is melodramaties en sentimenteel (danksy die invloed van die *chanson*);
- is ingestem op vertroulikheid, met ander woorde, intimiteit;
- teer op die spanning tussen verligtheid en verkramptheid;
- benodig 'n aktiewe en skokbare publiek om doeltreffend te wees;

- hoop dat mense, ondanks geskille en verskille, omgee vir mekaar, en bereid is om onreg te bestry;
- is beskaafde protes;
- het humor, wat as oorlewingstaktiek beskou kan word, as basis;
- kan ’n brug bou na ’n publiek wat vervreem geraak het van die kunste; en
- skep ’n ruimte waarin komponiste, digters, skrywers, skilders, sangers, dansers en toneelspelers mekaar binne die koorsagtige impromptu-atmosfeer kan inspireer.

Die Afrikaanse (kabaret)regisseur Herman Pretorius (1986:6) definieer die kabaret soos volg:

> Kabaret is ’n mengeling van randteater, satire, "music hall", skouspel, die visuele kunste, erotiek, die joernalistiek en nog vele ander kuns- en denkvorme.

Hy gee ook ’n lys name van uiteenlopende kunstenaars wat ten nouste met kabaretgroepe saamgewerk het, naamlik Bertolt Brecht, Pablo Picasso, Gustav Klimt, Maurice Ravel, Isadora Duncan en Claude Debussy (Pretorius, 1986:7). Vir hom is kabaret "’n werkwinkel vir die kunste: komponiste, digters, skrywers, skilders, sangers, dansers en toneelspelers kan mekaar hier inspireer en aanvul" (Pretorius, 1986:7-8). Die feit dat hy dit "randteater" noem, beteken dat dit die ideale genre is waarin die randfigure van die samelewing enersyds uitgebeeld kan word en andersyds self kan deelneem in die beoefening daarvan.

Pretorius (1994a:71-72) gee in sy artikel "Hennie Aucamp: die Afrika-konneksie in kabaretverband" ’n vertaling van die ontwikkeling van die kabaret soos die Duitse skrywer Klaus Budzinski dit in sy boek *Das Kabarett* (1985) uiteengesit het. Budzinski onderskei tussen verskeie subkategorieë: Eerstens, die *artistieke kabaret*; wat kleinkuns sonder satiriese of literêre ambisies is en gewoonlik in ’n nagklub uitspeel waar die publiek ook kan dans, met tussendeur kunstige en sentimentele (ligsinnige) sangaanbiedinge (soos die chanson). Dan is daar die *literêre kabaret*, wat meestal ’n "losse mengelmoes" van Bänkel- en kunsliedere, chanson, danse, musiekstukke, eenakters, parodieë op literêre en dramatiese werke, soms ook poppespele is, wat dikwels sonder die medewerking van die skrywer geskied, en waar die verskillende nommers deur die geestige (slim)praatjies van ’n conférencier verbind word. Aan die einde van die Eerste Wêreldoorlog was hierdie kabaretvorm reeds verby sy hoogtepunt. Derdens is daar die *polities-literêre kabaret* wat gekenmerk word deur ’n terugkeer na die tydkritiese oorsprong van die kabaret, sonder om die literêre kwaliteite daarvan te ontken – dit word die politieke platform vir ’n

digtergenerasie wat uit die oorlog teruggekeer het. Laastens onderskei hy *polities-satiriese kabaret*, waar die tydkritiese element van die kabaret ná die Tweede Wêreldoorlog ’n nuwe uitdrukkingsvorm gevind het in satire – die kabaret het ’n instrument geword in die politieke geveg teen die kapitalisme.

Volgens Pretorius (1994a:72) val Aucamp se kabarettekste in die polities-satiriese ontwikkeling, maar dit bevat beslis ook spore van die literêre en polities-literêre kabaret. Aucamp (1977:2) self beskou sy werk meestal as literêre kabaret en hy beklemtoon dat daar veral drie belangrike elemente is wat die literêre kabaret betref, naamlik satire, erotiek en sentiment. Oor satire beweer Aucamp (1977:2) dat dit ’n regstelling van (vermeende) kwaad is wat deur die woord bedryf word. Oordrywing is volgens Aucamp (1977:5) ’n erkende satiretegniek wat tot die makabere en groteske kan aanleiding gee.

Een van die belangrikste tekste wanneer dit by Hennie Aucamp se jarelange verhouding met die kabaret kom, is *Koffer in Berlyn: essays oor kabaret* (2013). Van Schalkwyk (2014:3) skryf die volgende oor die bundel:

> Dit is moeilik om dié omvangryke essaybundel volledig en finaal te beoordeel. Daar is waarskynlik niemand in Suid-Afrika wat net soveel of meer as Aucamp van die kabaret weet nie en die vraag is dus wie byvoorbeeld sou kon sê presies hoe volledig en korrek Aucamp se ondersoek is. Die bundel is egter nie op so ’n leser gerig nie – veel eerder op die ingewyde belangstellende wat nog heelwat het om te leer en te ervaar.

In hierdie bundel skryf Aucamp (2013:12) die volgende oor die literêre kabaret:

> Aan een eis kan literêre kabaret, ook genoem kleinkuns en literêre kleinkuns, nie ontsnap nie, en dit is sy intellektuele komponent. Verder moet dit, by alle slimmighede, ’n teaterverrigting bly: ’n *durchkomponierte* stuk teater wat om ’n sentrale tema wentel, met deurentyd ’n integrasie tussen beeld, musiek en woord. Sonder ’n tema en ’n struktuur verval ’n kabaretaand alte maklik in ’n reeks solistiese nommertjies wat nie op mekaar inspeel nie, en sit jy inderdaad met nog ’n "konsert".

Vanweë die feilbaarheid van mense, soos verkoue, ’n geraas, hardhorendheid of ontaalvaardigheid, is gedrukte kabarettekste uiters handig om die kommunikasie-gaping tussen sanger en hoorder reg te stel (Aucamp, 1977:9).

Volgens Aucamp (1994b:8-9) gebruik die kabaretskrywer dieselfde tegnieke en strategieë wat al eeue lank deur kerklikes gebruik word in voorstellings van die sewe doodsondes, veral in visuele vorm, naamlik: oordrywing, vereenvoudiging, stilering, vervreemding, ironisering, satirisering, allegorisering. Hierdie tegnieke en strategieë hou

direk verband met die randfiguur wat aan byna elkeen van hierdie tegnieke en strategieë voldoen. Snyman (1994:28) sluit hierby aan:

> As literêre uiting kan die kabaretteks taksonomies geïnventariseer word as ironies, satiries, hiperbolies en heel dikwels parodiërend. Binne 'n breër raamwerk lewer dit sosiale, veral politieke, kommentaar en lê dit alle vorme van huigelary en onreg genadeloos bloot. Ook dryf dit die erotiek, die skering en inslag van kabaret volgens dr Con de Villiers, tot die uiterste.

Daar is, soos deurgaans in sy oeuvre, ook 'n erotiese gelaagdheid in Aucamp se kabaret- en dramateks te. Erotiese kabarette bevat verhulde, maar meer dikwels onomwonde verwysings na prostitusie, aborsie en eksperimentele seks (Aucamp, 1977:5). Die kabaret word dan eintlik die ideale medium waarin die randfiguur of queer hom-/ haar/sigself kan uitdruk. Dit is moontlik ook waarom hierdie genre so aantreklik was vir Hennie Aucamp. As iemand wat self op die periferie van die norme van die samelewing beweeg het, was dit haas onvermydelik dat hy homself binne en buite die kabaret sou bevind. Nieheteronormatiewe seksualiteite, soos biseksualiteit, "bring 'n tikkie geheimsinnigheid, selfs 'n verhoging van skoonheid" (Aucamp, 1977:6). Maar die erotiek versmelt ook met satire en sentiment wanneer dit kom by die manier waarop politiek in die kabaret hanteer word:

> Seks in diens van 'n politieke ideologie het byvoorbeeld voorgekom in talle kabarette van die Weimar-republiek, met al die gekontroleerde geweld van Ekspressionisme. Want seksuele buitensporighede, hetsy in woord, dans of gebaar, is dikwels protes: nie noodwendig teen orde in die algemeen nie, maar teen 'n *bepaalde* orde, soos verteenwoordig deur 'n *bepaalde* politieke bestel (Aucamp, 1977:2).

Die Republiek van Weimar verwys na die demokratiese fase van die Duitse Ryk tussen 1918/1919 en 1933 wat dus 'n groot gedeelte van die Interbellum beslaan het. Van der Merwe (2010b:37) gee 'n nuttige opsomming van die rede vir die ontstaan van die kabaret in die Weimarperiode:

> Kabaret in die Weimar-periode het grotendeels ontstaan omdat die burgers onderdruk is, ekonomies uitgebuit is, fisies [sic] uitgemoor is en daarom die nodigheid gevoel het om hul protes hierteen hoorbaar te maak. Die haglike sosiale omstandighede was 'n direkte uitvloeisel van 'n beleid van burgerlike verdrukking toegepas deur die staat. Kabaret in dié periode was dus in wese proteskuns teen politieke onderdrukking.

In sy eie artikel getiteld "My Weimar-kompleks"[15] verbind Aucamp (2013:148) satire met veroudering wanneer hy skryf:

> Met die ouerword gaan die satiriese lewenshouding meesal oor in iets subtielers: die ironiese lewensgesteldheid. En uiteindelik beweeg die ironiese gesteldheid in die pylvak van die mens se lewe in: die *vita contemplativa*-fase, wat veelal elegies getint is.

In aansluiting hierby stel Aucamp (2013:40) selfs voor dat "daar oor oudword ŉ hele kabaretaand saamgestel kan word" en ook ŉ "Gay & Lesbiër-fees". Die kabaret leen sig by uitstek tot die vertolking van temas wat verband hou met veroudering en seksualiteit en dit is daarom nie verbasend dat Aucamp ŉ obsessie met Weimarkabarette had nie.

Oor die invloed van die Weimarkabarette sê Aucamp (2010b:111-1112) verder die volgende in ŉ onderhoud met Abraham H. de Vries in 2006:

> Jy vra my watter rol my "Dekadensie-trek" in my politieke betrokkenheid speel? Die Weimar-kabarette, met hul kragtige Joodse insette, was uiteraard antifascisties, en was my belangrikste opleiding as kabaretskrywer; sonder hierdie skoling sou my kabarette ŉ kosbare dimensie verbeur het. Maar om die "Dekadensie-trek" meer persoonlik te kry: Die gay is jou kwintessensiële buitestaander, [sic] of meer toeganklik gestel, *outsider*. Omdat hy hom met sy rug teen die muur bevind, weet hy hoe dit voel om kronies "beleër" te wees; en hieruit spruit nie noodwendig vrees en bitterheid nie, maar ŉ mededoë met alle minderheidsgroepe op hierdie aarde.

Wat Aucamp se verhouding met die Suid-Afrikaanse politiek van die 1990's betref, skryf Pretorius (1994a:60-62) soos volg:

> Aucamp is nie ŉ politieke dier nie. In die politieke bewussynteater sluit hy eerder aan by die liberale tradisie van ŉ Guy Butler en W.A. de Klerk. Alhoewel sy kabarette geplaas is in die raamwerk van die Suid-Afrikaanse realiteit, trek hy nooit die anderskleurige vel aan nie; interpreteer hy nooit sy tyd vanuit die "swart" perspektief, vanuit die "swart" belewing van apartheid, soos wat Athol Fugard byvoorbeeld doen nie. Hy bly geanker in "wit", die ervaring wat hy ken; hy vermaan; hy kritiseer; hy ontbloot die wit vrese en doodsondes soos dit in apartheidsverband manifesteer. Hy veg nie vir die omverwerping van ŉ politieke bestel nie, hy bepleit nie vir ŉ alternatiewe politieke stelsel nie.

Pretorius (1994a:62) stel dat Aucamp se kabarette vanuit die wit-Afrikanerperspektief geskryf word "op ŉ manier wat verwytend Eurosentries genoem kan word":

> Hy verkies om die eng politieke dwangbuis waarin so baie van sy tydgenote hulle laat toeryg het, te vermy en die eietydse problematiek te openbaar in terme van die algemeen-menslike sondes. Die ontroofde en onderdrukte is nie net swart nie (die swartmens het immers nie

[15] Waldo Grové skryf in sy artikel "Hennie Aucamp en sy Weimar-kompleks: ŉ Germanistiese blik op sy kreatiewe omgang met die Duitse kultuur" (2016) breedvoerig oor die rol wat die Weimarkultuur in Aucamp se lewe en skryfwerk gespeel het (sien hoofstuk 1).

> alleenreg op suffering nie, ook nie in Suid-Afrika nie), maar is ook paddaprins, afgeleefde dog beluste ou vroutjie, vroetelpappie, asook al die Miss Baxels en Miss Oeste van die lewe.

Pretorius (1994a:62) is van mening dat Aucamp se kabarette deurspek is met sy "beskaafde" politieke protes, maar op ’n baie individualistiese manier wat die kol sekuur tref. Nes Jeffrey Weeks in *The world we have won* (2007) gaan Aucamp myns insiens in sy literêre oeuvre breedweg op in die emansiperende tendense van die naoorlogse Westerse wêreld. Dit wat Aucamp gebring het, kan as ’n belangrike voorwaartse stap in die ontwikkeling van denke oor queer subjektiwiteit en identiteit beskou word, spesifiek ook in die konteks van die Afrikaanssprekende wêreld. Hoewel hy die volle weg, veral wat betref ’n sterker Afrikaperspektief, nie geloop nie, het hy beduidend ver gevorder in die domein van die progressiewe en daarmee die weg help baan vir ’n nóg omvattender en inklusiewer vryheid in Afrika – veral vir die queer mens. Dat daar by Aucamp ’n sterker gerigtheid op Afrika aan die ontstaan was, blyk byvoorbeeld uit die versamelbundel *Wys my waar is Timboektoe: ’n Persoonlike reis deur Afrika* (1997). Daar moet dus teen gewaak word om in die beoordeling van die bydrae van ’n ouer skrywer soos Aucamp die mylpale wat wel in sy skrywersontwikkeling uitgewys kan word, te misken.

4.2 *Wolwedans: ’n soort revue* (1973) *II* Aucamp: 39 jaar oud

Swart (1993:100) skryf in haar doktorale proefskrif, getiteld *Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret*, soos volg oor *Wolwedans: ’n soort revue*:

> Aucamp beskou dan *Wolwedans* as sy eerste poging tot kabaret, maar dan ’n kabaret vir lesers en nie vir toneelgangers nie. Hy voer aan dat die Suid-Afrikaanse publiek van destyds nie gereed was vir sy esoteriese kabaret wat literêr en dekadent was nie. Die toestand het intussen verander, want die omstandighede in die land is nou meer ideaal vir onmiddellike, direkte en toeganklike kabaret wat teen die sosiale onreg kon rebelleer.

Die teks begin met ’n motto van Chamfort:

> *Wie nie ’n misantroop is op veertig nie, het die mensdom nooit werklik liefgehad nie*.

Aucamp se skynbare bewustheid van sekere ouderdomme waarna vlugtig in die bespreking van *Koerier* verwys is, kom baie sterkte na vore in sy kabarettekste – meer spesifiek die ouderdom van 40 jaar. Hy vereenselwig hom hier met Chamfort se siening dat indien jy teen 40-jarige leeftyd nie ’n mensehater is nie, jy mense nooit werklik liefgehad het nie. Dit is ironies aangesien dit duidelik blyk uit Aucamp se literêre tekste

en egodokumente dat hy wel ’n besondere liefde en begrip vir mense gehad het – sedert sy kinderjare tot en met sy sterfte. 40 jaar is vir hom ’n waterskeidingsouderdom, wat later in ander tekste bevestig word. Maar dit is nie net 40 wat so ’n belangrike rol speel nie – Aucamp skryf ook heelwat oor die ouderdom van 30 jaar soos in van die kabarettekste gesien word. Die idee van ’n waterskeidingsouderdom is dus vloeibaar en dit dui op Aucamp se eie subjektiewe betekenisse wat hy aan verskillende ouderdomme gekoppel het, moontlik as gevolg van persoonlike ervarings. Sodanige ingesteldheid teenoor ouderdom kan ’n aanduiding van ’n (oor)bewustheid van tyd en tydsverloop wees, en Aucamp se hantering van verganklikheid as deurlopende tema in sy oeuvre dien as bewys hiervan.

Volgens Viljoen (1988:22) word die karakters in *Wolwedans* "soos in die tipiese literêre kabaret ontmasker, hulle foute en klein menslikhede blootgelê". Sy (1988:22) vermeld veral dat die karakters randfigure is – "homoseksuele, prostitute en verwaarloosde, verouderde mense". Beide homoseksuele mense en senior mense word as randfigure beskou en daarom moet die verouderende homoseksuele mens dus vanselfsprekend dubbele marginalisering ervaar.

Hierdie kennis, saam met die titel van die eerste vers in die teks, "Selfportret op amper-veertig" (Aucamp, 1973:1), kodeer dadelik die leser met idee dat ouderdom en veroudering ’n beduidende rol in die revueteks kan speel:

> Met die jare
> lyk ek al hoe meer na ’n roofvoël:
> my oë, geel en gierig,
> buit wat ek nie kan gryp nie;
> en van ’n lammervanger
> my rou, vulgêre energie;
> ek hou van rou
> maar roem nie op my stank nie;
> ek duld,
> soos jy genade duld,
> my snawel en my kruis.

Hoewel ’n mens nie sonder meer kan aanneem dat hierdie vers oor Aucamp self gaan nie, sou dit nie heeltemal verkeerd wees om Aucamp in die tekste te lees nie; *Wolwedans* se stofomslag stel dan ook dat daar "minder bedekte verwysings (soms na eie werk!) is". In hierdie vers gee die spreker die beeld wat hy van homself het weer. Sy uiterlike word beskryf as die gesig van ’n roofvoël (meer spesifiek ’n "lammervanger"). Dit is ironies en

'n verwysing na 'n tema wat so dikwels binne die Aucamp-oeuvre manifesteer: die verhouding tussen die senior man (roofvoël) en jonger man (lam) en hoe die senior man dikwels jag maak op sy prooi met "rou, vulgêre energie". Daar is voorts 'n mate van selfaanvaarding of eerder selfverdraagsaamheid wanneer die spreker sê dat hy sy "snawel" en "kruis" duld. Die woord "duld" dui op gedwonge toleransie vir homself, en wanneer Aucamp se uitsprake oor sy eie liggaamlike verval en frustrasie daarmee later jare verwoord word, blyk dit dat hy deur sy hele leeftyd bewus is van die (veral manlike) liggaam – sy eie en dié van ander. Dit is moontlik ook waarom so baie van sy werke as dekadent bestempel kan word. Die dekadensie was immers agteruitgang en verwording wat met oordaad en skoonheid bedek is. Die feit dat die liriek 'n "selfportret" genoem word, veroorsaak dat die grense tussen fiksie en niefiksie vervaag, en sodoende kan die liriek as beide literêr-gerontologies én narratief-gerontologies gelees word.

In die tweede deel van "Die blou lunsriem" raak Sheila, die ou kunstenares, kwaad wanneer Wessel J. Wessels sê dat sy die laaste van die veterane is wat nog lewe: "… maar kunstenaars, ás hulle kunstenaars is, is nooit veterane nie. Hulle is altyd jonk, want hulle bly aan 't uitvind, bly aan 't maak…" (Aucamp, 1973:17). Sheila wil by Wessel weet hoe oud hy dink sy is, maar wanneer hy haar verward aanstaar, sê sy: "Ek is altyd sewentien. 'n Kunstenaar mag nooit te oud of te wys word nie." (Aucamp, 1973:17). Sheila se beskouing van die lewe, naamlik dat kuns en skoonheid 'n teenvoeter vir veroudering is, sluit aan by Aucamp se eie lewensfilosofie en skrywerskap. Die idee dat 'n mens so oud is soos wat jy voel, is 'n alledaagse gesegde, maar dit word dikwels deur mense gebruik om die aandag van hul fisieke veroudering af te lei. Dit sluit aan by die onderskeid wat tussen chronologiese en mentale veroudering[16] getref word en bevestig weereens dat ouderdom en veroudering subjektiewe fenomene is.

Volgens Sheila het sy die ideaal van alle kunstenaars bereik, naamlik "the early morning vision of an innocent child" (Aucamp, 1973:18). Daar is egter by haar die pynlike bewuswording van tyd wat uitloop, aanwesig: "Maar God, die tyd is so min, die tyd, die tyd…" (Aucamp, 1973:18). In hierdie smeking om tyd sien die leser hoe die ouerwordende

[16] In die sielkunde word onderskeid getref tussen mentale en chronologiese veroudering met betrekking tot die (emosionele) intelligensiekwosiënt van 'n individu. Met ander woorde, 'n persoon kan 30 jaar oud wees in jare (chronologiese ouderdom), maar die verstandelike en emosionele vermoëns hê van 'n 12-jarige kind (mentale ouderdom). Die omgekeerde kan egter ook gebeur waar 'n 12-jarige kind die verstandelike en emosionele vermoëns van iemand baie ouer kan hê.

mens probeer om troos in geloof te vind. Volgens Van der Elst se kenmerke van ouderdomspoësie is hierdie besinning oor God en die ewigheid ’n algemene verskynsel in sodanige poësie, maar dit manifesteer ook in ander literêre genres.

In die vers "Matinee" (Aucamp, 1973:23) word verwys na die manier waarop ouerwordende kunstenaars (in hierdie geval balletdansers) in die bedryf hanteer word:

> o die body beautiful
> met naaktheid verhewig
> deur kleefbroek en gaas!
> (ouer lywe word verban
> tot "karakterrolle":
> Carabosse en Coppelius).

Die verwysing hier na Carabosse en Coppelius is beslis nie om dowe neute nie. Carabosse is die naam wat dikwels aan die bose fee in die sprokie "Die slapende skoonheid" gegee word. Die verwysing het ’n dubbele betekenis want nie net word die fee as oud beskou nie, maar wanneer die woord in ’n queerkonteks gebruik word, is die term *fairy* ’n neerhalende woord met sinonieme soos *feetjie*, *moffie* en *poefter*. Die idee van die ou queen kom dus weer in ’n nuwe gedaante na vore in Aucamp se skryfwerk, hoewel netjies verbloem. Coppelius verwys na Dr. Coppélius in die ballet *Coppélia* wat ’n lewensgrootte dansende pop skep waarop die jong man smoorverlief raak en waarvoor hy sy beminde Swanhilda opsy skuif. Swanhilda vermom haarself as die pop wat "lewendig" word en Franz red van ’n aanslag op sy lewe deur Dr. Coppélius. Die ouerwordende kunstenaar word "verban" tot "karakterrolle" wat per definisie ondergeskikte rolle is wat dikwels vreemde, interessante of eksentrieke karakters uitbeeld. Veroudering en ouderdom word dus hier direk gekoppel aan andersheid wat nie noodwendig positief is nie en lei tot die marginalisering van die senior deur die samelewing.

In "Met alles mag jy kwistig wees" (Aucamp, 1973:25) maak die leser kennis met ’n vrou van 80 jaar. Sy word beskryf as "lomp en lelik" en lyk "soos ’n vertekende ouma: dik, rooi lippe; grys hare, kort geknip in die nek, met ’n kuif wat oor haar voorkop hang" (Aucamp, 1973:25). Maar dan kom die verrassing: sy dra ’n manspruik, ’n strepiesbroek (met ’n gulp), ’n swart driekwartbaadjie en ’n kierie. Gou kom die leser agter dat die vrou ’n beroemde ster is wat onderweg is na haar laaste optrede. Op ’n fassinerende manier skryf Aucamp

oor die emosies en denke van die vrou wat (moontlik vir die laaste keer) gereed maak vir die verhoog:

> Miskien is dit die oomblik van waarheid vir die ster: dié vreeslike oomblik van aflegging, van onthegting, uitwissing. Sy gaan die oue mens aflê, én die oumens; soos ’n tekenaar of skrywer, pen in die hand, huiwer voor ’n wit vel, so huiwer sy. Wit blad: die niet en die oneindigheid wat eindigheid moet word; begrensing. En dan die skryf: en wat jy geskryf het, het jy geskryf. Sou daar spieëls in die hiernamaals wees? Spieëls beangs haar: alle spieëls. En veral teaterspieëls. Al die gesigte wat vóór haar in dié spieël gekyk het! En ’n bietjie gesterf het, want elke spieël waarin jy kyk, neem iets van jou op in sy diepte. Kleine dode: ’n óú spieël is die som van baie sterftes (Aucamp, 1973:25).

Die vrou se beheptheid met haar spieëlbeeld manifesteer ook later in die verhaal want wanneer sy buig om die dawerende applous van die gehoor te waardeer "soek sy haar beeltenis op die vloer, soos een wat in water sy spieëlbeeld soek. En sy slurp haar beeltenis op, en kom orent: herbore" (Aucamp, 1973:27). Die spieël speel dikwels ’n belangrike rol wanneer veroudering in Aucamp se literêre tekste aan bod kom. In Cirlot se *A dictionary of symbols* (2001) word die spieël soos volg beskryf:

> As a symbol, it has the same characteristics as the mirror in fact: the temporal and existential variety of its function provides the explanation of its significance and at the same time the diversity of its meaningful associations (Cirlot, 2001:211).

Die spieël is ’n simbool van die verbeelding of bewustheid omdat dit die vermoë het om die formele realiteit van die sigbare wêreld te reflekteer (Cirlot, 2001:211). Dit word ook verbind met denke in soverre denke die instrument van selfbepeinsing, sowel as die refleksie van die heelal, is (Cirlot, 2001:211). Dit skakel spieël-simboliek met water as ’n reflekteerder en met die mite van Narsissus:

> […] the cosmos appears as a huge Narcissus regarding his own reflections in the human consciousness. Now, the world, as a state of discontinuity affected by the laws of change and substitution, is the agent which projects this quasinegative, kaleidoscopic image of appearance and disappearance reflected in the mirror (Cirlot, 2001:211).

Sedert die vroegste tye word die spieël ook as ambivalent voorgestel: Dit is ’n oppervlakte wat beelde reproduseer en op ’n manier hierdie beelde behou en absorbeer. Dit gaan gewoonlik gepaard met magiese eienskappe, en soos die eggo representeer dit ook tweelinge (tese en antitese) en ook die vlammesee (of die lewe as swakheid) (Cirlot, 2001:211). Die spieël is dus ’n uiters gepaste motief om te gebruik in verhale of gedigte of kabarette wat veroudering en ouderdom as tema het.

Vóór sy die verhoog betree, is die sangeres se hande bewerig: "oumenshande, jigtig, dom" (Aucamp, 1973:26) en dan keer die energie terug en dit "[d]oof die ouderdom" (Aucamp, 1973:26). Sy speel eers die rol van ’n matroos wat hartstogtelik ’n lied sing en daarna moet sy "opnuut sterwe" en "weer moet sy jonk geword het" (Aucamp, 1973:26). Die verhoog en in breër terme die kuns dien hier as direkte verjongingskuur vir die ou ster. Danksy die vermoë om toneel te speel, kan sy ouderdom en haar onvermydelike veroudering fnuik deur middel van haar talent: "sy sleep haar sleep en nie haar jare" (Aucamp, 1973:26). Aucamp gebruik in hierdie verhaal treffende metafore om die ingewikkelde verhouding tussen die mense en sy/haar/sig veroudering en ouderdom te beskryf. Ná die tweede lied sing sy ’n derde keer as "’n vorstin en ouer as vroeër; veertig of vyftig of tagtig; ouer, maar nie oud nie" (Aucamp, 1973:27). Dit is interessant hoe Aucamp ’n onderskeid tref tussen die chronologiese ouderdom van 80 jaar en die woord "oud". Weereens word beklemtoon dat ’n mens so oud is soos jy voel en dat sekere stereotipiese verwagtings van chronologiese ouderdomme nie noodwendig die waarheid is nie – "oud" beteken vir almal iets anders.

Aucamp (1973:42) beskryf jeugdigheid soos volg in die kortverhaal "Scenario: ’n oop party": "Wanneer Niklaas Fourie voor my staan, 'blond en heerlik', weet ek wát jeug is; weet ek ook dat jeug, blote jonkheid, meer potent is as dagga, drank of illusies." Die spreker in die verhaal, ’n skrywer genaamd Naas, probeer die hele aand die "ou klomp" vermy, maar einde ten laas beland hy in hul geselskap. Wanneer Naas buite gaan sit en dronkverdriet kry oor gedagtes aan ’n vrou uit sy verlede, ene Magdel, kom Niklaas Fourie uit die donker na hom en insinueer dat hy wat Niklaas is, gay is. Hy vra dan aan Naas: "Hoekom haat jy my?", waarop Naas antwoord: "Ek haat jou jéúg." (Aucamp, 1973:49). Die kompleksiteit van die ambivalente gevoelens wat ’n ouer man teenoor ’n jonger man koester word hier geïllustreer. Die ouer man is jaloers op die jonger man se jeug, maar bewonder dit ook en jaag dit na. Dit gaan egter nie altyd oor die jong man self nie, maar eerder sy jeugdigheid, asof dit ’n verjongingskuur is wat die ouer man via hom kan bekom. Naas noem ook dat om teatraal te wees "die heersende stemming van die middeljare" is (Aucamp, 1973:49). Dit is egter ’n baie subjektiewe stelling gebore uit sy eie spesifieke lewenservaring en persoonlikheid wat nie universeel toepaslik op alle middeljarige mans is nie.

Aucamp (1973:49) gebruik in hierdie kortverhaal terloops die woord "proësie" (’n mengsel tussen prosa en poësie) wanneer Naas iets aan Niklaas skryf: "dit gaan my verweer teen Niklaas Fourie wees en sý beskerming teen my. *Dertig* skryf ek bo-aan en toe":

> Daar is net twee soort mense:
> dié bo dertig
> en dié onder dertig.
> Dertig is nie ’n leeftyd nie
> dis ’n malaise
> ’n waterskeiding
> tussen jonk en nie-meer-jonk-nie;
> dertig is ’n tweede dwaling:
> die sielkunde (sic)
> herken dit nie –
> skrywers wel, en filosowe:
> Goethe, Bachmann, Baldwin
> en Henriëtte Grové;
> dertig het nie puisies nie
> tog het dit ’n simptoom:
> dertig wil betrek wees
> by jeug en jeug se droom –
> vriendskap is nie wat dit soek nie
> maar jonkheid en geloof;
> die jeug vry na erkenning
> en bied hul jeug as ruil
> tot jonk en nie-meer-jonk-nie
> dié wysheid saam beheer:
> *kontakte* soek ons, en *geriewe*
> met toegif: menslikheid.

In hierdie vers kan ’n mens nie net Naas se idees oor ouderdom en veroudering lees nie, maar ook iets van die werklike skrywer van die vers, naamlik Hennie Aucamp self. Die term "proësie" is ook heel gepas om Aucamp se digkuns te beskryf. Dit is dikwels verhalend van aard hoewel dit vormgewys binne die konvensies van poësie bly. Die duidelike onderskeid wat getref word tussen mense wat jonger as 30 is en dié wat ouer as 30 is, bevestig die patroon dat Aucamp begaan is oor spesifieke ouderdomme. Die jeug word hier as opportunisties uitgebeeld, want dit blyk dat jonger mense nie noodwendig vriendskap soek nie, maar eerder erkenning. Om hierdie erkenning te kry, word egter van hul vereis om hul jeug in te ruil; jeug is met ander woorde die prys wat betaal moet word vir die wysheid en ervaring waarvoor erkenning gegee word. Volgens Aucamp is menslikheid die gelykmaker wat die gaping tussen oud en jonk kan oorbrug, en hierdie siening resoneer met een van die hoofkenmerke van sy hele oeuvre, naamlik deernis met die menslike toestand.

Aucamp (1973:57) vertoef steeds by die ouderdom van 30 jaar in die volgende verhaal in *Wolwedans* getiteld "On the rocks". Die openingsin lui soos volg: "Die ganse wêreld bo dertig is diep in die skuld by die jeug, want jongmense hou optimisme in sirkulasie." Daar is ook weer ŉ verwysing na Niklaas van die vorige verhaal wat "glo aan ŉ wêreld waarin alles gaan regkom" (Aucamp, 1973:57).

Aucamp (1973:58) beklemtoon Niklaas se jeug in die volgende paragraaf:

> Want Niklaas is mooi en jonk; Here, hoe jonk is hy nie. Ek vind alles omtrent hom beminlik, ook sy ydelheid, sy selfsug; ek ondergaan sy wreedheid as noodsaaklike straf vir die vreugde van sy geselskap.

Hierdie beklemtoning bevat ook ŉ belangrike kenmerk van die intergenerasionele verhouding tussen ŉ ouer en ŉ jonger man. Die ouer man vergeef die jonger man baie van sy tekortkominge ten einde die geselskap te behou.

Hierdie versugting na Niklaas se jeug loop regdeur die verhaal wanneer die verteller, nou bekend as Naas van die vorige verhaal, uiter: "Ek kyk sy jeug uit hom uit: tande, biseps, maagskild. Brandhout vir later: vir soloseks in wintertye." (Aucamp, 1973:61). Hierdie "winter" verwys heel waarskynlik na die tyd in die ouer man se lewe waar hy alleen oorbly met slegs sy eie herinneringe en fantasieë waaroor hy kan masturbeer ("soloseks"). Dit herinner aan die spreekwoordelike sprokkel in *Dryfhout* wat versamel moet word vir die dreunvuur wanneer ŉ mens oud is. Naas se angs dat hy Niklaas weldra gaan verloor, word ook duidelik in die teks want Naas weet dat "die gedurige angs" aan sy kant om Niklaas te verloor aanleiding gee tot irritasie. Volgens Naas sê Niklaas soms: "Ek gaan altyd leef en altyd jonk wees." (Aucamp, 1973:62). Niklaas verwys hier nie noodwendig na fisieke jonkheid en onsterflikheid nie, maar eerder na die feit dat hy altyd in Naas se herinneringe jonk sal wees en juis deur die oproep van herinneringe onsterflik sal word. Naas besef dit en wil so lank dit moontlik is, bly vasklou aan die werklike weergawe van die jong man wat hy onvermydelik in die toekoms aan die lewe gaan verloor.

In "Die Prys" gebruik Aucamp (1973:83) die ek-verteller om ŉ hele paar (terloopse) opmerkings oor die ouderdom en veroudering te maak: "ŉ mens moet jonk doodgaan, voor jy ontdek hoe vals jy is". Die verteller sê aan die dowe Lizzie (ŉ prostituut): "Ons word ouer: ons leer vergewe, ons leer onthou." (Aucamp, 1973:84). Nog ŉ wysheid oor die ouderdom word deur die verteller weergegee: "Om aan te neem: die lewe gaan

nooit anders wees nie, net erger – is dit nie volwassenheid nie?" (Aucamp, 1973:85). Ten slotte sê die verteller: "Min dinge is ná jare so verklappend, so vernederend soos die gedeeltes wat ’n mens in boeke aanstreep." (Aucamp, 1973:86). Die ek-verteller het volgens Botha (1990:6) die onderskeidende struktuurelement in Hennie Aucamp se kortkuns geword. Botha (1990:8) skryf dat die ontwikkeling van Hennie Aucamp se skrywerskap toon hoe die geobjektiveerde ek-vertelling, die essay en die anekdote in sy later tekste saamgroei in ’n nuwe vorm. Sy (1990:8-9) skryf voorts:

> Die funksie van die "ek" in die teks is die sleutel tot hierdie nuwe vorm: hy is nie net ’n betragter nie, hy is ’n deelnemer. Hy sien nie, koel en gedistansieerd, die lewe in sy verganklikheid en verskrikking aan nie, maar weet homself deel daarvan, weet dat hy self ook prooi is. […] Verkenning, ondersoek is die vernaamste aktiwiteit van hierdie "ek" – hy is, weer eens, reisiger: op pad na die Vigiti Magna van begrip en verheldering, van selfherkenning: van wat dit is om ’n mens tussen mense te wees; om ’n mens van eie besondere aard te wees; van wat dit is om ’n Afrikaanse skrywer te wees in ’n sekere tydsgewrig; van wat dit is om ’n mens uit die Stormberge te wees, kind van jou ouers.

Die slotvers van *Wolwedans*, getiteld "Dankgebed van ’n hoer" (Aucamp, 1973:87), bevat die herinneringe van ’n prostituut:

> Ek, ligtekooi,
> was onder andere
> in parke, woonwaens en hotelle;
> ander was topswaar,
> ligswaar,
> vlieggewig;
> maar wat jy onthou
> is nie gewigte nie
> maar oë,
> monde,
> ore;
> die puisie regs van ’n neus,
> ’n blomkooloor,
> spoeg uit ’n mondhoek,
> sweet in ’n snor,
> en soms, dank die Heer,
> ’n voorkop soos ’n ewigheid,
> ’n tong wat in jou soek
> of jy ook jonk is
> en vrug en ongeskonde.

Hier is dit duidelik dat die prostituut se herinneringe aan ’n jonger weergawe van haarself nie noodwendig positiewe ervarings met mans insluit nie en dat die hoogtepunt vir haar was wanneer ’n jong man haar opsoek en sy nie haar dienste aan ’n ouer man hoef te verskaf nie. Die vers herinner ook aan die ou courtisane in *Vlamsalmander*, want nes

hierdie prostituut onaangename herinneringe het aan haar kliënte, het die ou courtisane dieselfde ervaring gehad.

4.3 *Die lewe is ’n grenshotel: ryme vir pop en kabaret* (1977) // Aucamp: 43 jaar oud

Vier jaar ná *Wolwedans* verskyn *Die lewe is ’n grenshotel: ryme vir pop en kabaret* (1977) en reeds in die eerste gedig, getiteld "Die lewe is ’n grenshotel" (Aucamp, 1977:13), manifesteer die tematiek van veroudering soos in die volgende uittreksel gesien kan word:

> Madame, versot op jong bloed,
> vergeet skoon haar óú
> maar jonk of oud sterf eners
> die slágveld is hul vrou
>
> *Die lewe is ’n grenshotel*
> *’n Volkebont, ’n bont bestel*
> *bestel jou chips en drink jou gaar*
> *jou toekoms is gerekenaar*

Hierdie uittreksel dui op Aucamp se bewustheid van veroudering en die effek wat oorlog daarop kan hê. Die eerste aangehaalde strofe toon dat die dood ’n gelykmaker is wat aansluit by die metafoor van die grenshotel waar almal as gelyk beskou word. In die tweede aangehaalde strofe maak hy dit duidelik dat die lewenspad volgens hom vooraf gekarteer en die lewenstrajek of verouderingsverloop uitgewerk is, hoewel hy nie noodwendig noem waaraan hierdie proses toegeskryf kan word nie.

Die bundel sluit ook aan by die tradisie van grensliteratuur waar die woord "grens" volgens Van Coller (2013) ook kan verwys na die oorsteek van grense met betrekking tot die destabilisering van norme. In Aucamp se geval destabiliseer hy die norme van die tyd deur ’n oopskryf van prostitusie in ’n hotel op ’n grens wat moontlik kan verwys na die Suid-Afrikaanse Grensoorlog vanaf 1966 tot 1989. Aucamp teken hier protes aan teen die oorlog en regering van die tyd en die kabaretvorm is uiters gepas aangesien dit "verbind word met al wat dekadent of verbode is" (Aucamp, 1977:1). Die gerontologiese implikasies van hierdie aspekte is dat Aucamp deeglik bewus is van die impak wat oorlog op die natuurlike verouderingsproses het – dit kan óf die proses kortknip of versnel – en dit in sy poësie uitbeeld. Hiermee word die sosiohistoriese konteks ook in berekening gebring wat die omvattende interdissiplinêre aard van die gerontologie beklemtoon.

Ook die verwysing na Madame wat vergeet van haar ouderdom en die jonger garde jag, is ’n terugkerende grensoorskrydende tema in Aucamp se oeuvre. Meestal beskryf Aucamp hierdie sogenaamde intergenerasionele verhoudings tussen ouer en jonger mense (hetsy romanties of platonies) vanuit die perspektief van ’n senior persoon wat jag maak op ’n jonger persoon. Dit is tekenend van die gerontologiese tema van ’n teruggryp na verlore jeug en ook ’n poging om by te hou met die verloop van tyd.

In "Verlos en toe verlore" (Aucamp, 1977:36) skemer daar iets van ’n gerontologiese gedig deur:

Oninbare skulde
sal boekhouers sê
is net maar die boete
vir slordig belê.

Die lewe is anders
as boekhouers sê
want wie wil dan skade
as metgesel hê?

Die lewe bied skoling
maar net in verdriet –
oënskynlike winste
is blote debiet:

ons jonkheid verouder;
gesondheid neem af;
illusies en ouers
versink in die graf:

’n leeftyd van smagting
’n leeftyd van nood
word kleedrepetisies
gerig op die dood.

Die lewe is anders
as boekhouers sê:
want wie wil verrotting
as bedgenoot hê?

Hierdie teks is tekenend van die sogenaamde *vita contemplativa* wat dui op ’n nabetragting van die geleefde lewe. Op hierdie stadium kan die afleiding gemaak word dat Aucamp nie noodwendig eers in sy laatwerk reminisserend word nie, maar dat ’n (pynlike) bewuswording van die verouderingsproses wat lei tot die onvermydelike dood immer teenwoordig in sy oeuvre is. Wat sy poësie betref, is dit byvoorbeeld juis hier, in die helfte van sy leeftyd, duidelik teenwoordig.

Net langsaan "Verlos en verlore" vind die leser die gerontologiese "Blommetjie gedenk aan my" (Aucamp, 1977:37):

O vlinders van ’n kort seisoen
bedink nie maar flankeer:
jul vlerkies raak oud-modies
eer iemand hul waardeer

Die lewe is ’n kwarteeu kort
die res is nabetragting
met huisbetaal en kindersorg
as boete vir jul smagting

Vermoei jul nie met dink nie
gedagtes rem die lewe
naas: *Carpe diem en melk hom!*
is dink ’n ydel strewe.

Die lewe is ’n kwarteeu kort
die res is nabetragting
met huisbetaal en kindersorg
as boete vir jul smagting

O vlinders wees vermetel
selfsugtig en verwate:
jul lente is versinsel
met winter aan sy nate

Die lewe is ’n kwarteeu kort
die res is nabetragting
met huisbetaal en kindersorg
as boete vir jul smagting

O gousblom in die lente
ook ék was eens onmondig
maar nou is ek die humus
die aard waaruit jý sondig

Die refrein in "Blommetjie gedenk aan my" wys presies hoe die *vita activa* (wat te make het met die huidige menslike toestand en aksies) ondergeskik gestel word aan die *vita contemplativa* (wat te doen het met die essensie van menswees en die ewige). Dit sluit aan by Aucamp se eie vermaning dat daar tyd ingeruim moet word om die lewe te bepeins terwyl ons nog aan die lewe deelneem, eerder as om dit te laat wag vir gevorderde ouderdom. Hierin kry die leser ’n blik op die skrywersfilosofie van Aucamp. Dit is voorts interessant hoedat "huisbetaal en kindersorg" hier uitgebeeld word as "straf" vir seks juis omdat kinders as ’n verlenging van ’n persoon se lewe en dus ’n belangrike gerontologiese mylpaal is. Gerontologies beskou, word kinders hier nie as ’n seën gesien nie, maar eerder as ’n straf – ’n lewenswerklikheid vir vele seniors wat deur hul kinders vergeet word.

In "Die parade van die tantes" (Aucamp, 1977:41) word ouer vroue geskets as sogenaamde *ladies of leisure* wat hul dae verwyl deur laat te slaap, stysel te vermy, klubs en spa's te besoek, op strande te lê, seks te hê en die kunste te "dra en voed". Aucamp beskryf hier ryk ouer vroue wat hul dae skynbaar met vermaaklikhede verwyl. Die einde kom dus as ’n verrassing wanneer hy soos in ’n gebed sê dat die geld en aandag wat hulle so onvoorwaardelik aan die kunste en kunstenaars skenk, wel genoeg is om aan hulle bestaansrede te gee. Hier word senior vroue nie uitgebeeld as afhanklik en swak nie, maar veel eerder as dinamiese mense wat min of meer doen wat hulle wil en nie aan hulle laat voorskryf hoe hulle moet leef nie. Die refrein eggo deurentyd wel ’n boodskap van eensaamheid of soeke na iets wat nie gevul kan word met die tantes se daaglikse aktiwiteite nie:

> Die liefde is ’n mite
> wat saamtrek in ’n mik
> die liefde het geen hande
> beswyk aan eie jeuk

Aucamp het dit hier weer oor die eensaamheid van die lewe en hoedat eensaamheid nie geslag of religie of sosiale status ken nie. Vir hom is eensaamheid ’n menslike toestand wat deur enigeen ervaar kan word. Op die ou einde kan slegs "deemoed" of "kuns" die mens volledig laat voel.

4.4 *Met permissie gesê: ’n kabaret* (1980) // Aucamp: 46 jaar oud

Maryke Nel (2011:36) skryf in haar meestersgraadverhandeling, getiteld *Die aard en funksie van die Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante terme*, dat *Met permissie gesê*, sover vasgestel kan word, die eerste kabaret in Suid-Afrika was (vgl. ook Viljoen, 1988:19; Swart, 1993:100; Esterhuysen, 2013:9). Hierdie Suid-Afrikaanse kabaret "is vanuit ’n polities-satiriese, wit, Afrikaner perspektief [sic] geskryf" (Van der Merwe, 2003:30) waarin Aucamp sagte en versigtige postkoloniale kommentaar lewer. Aucamp (2000a:82) sluit self hierby aan:

> Vir my eerste kabaret, *Met permissie gesê*, was daar nie juis ’n saambindende tema nie, al het sake van die dag, soos die grensoorlogsituasie en kleurspanninge, prominensie gekry.

Wat die tegniese aspekte van dié kabaret betref, skryf Viljoen (1988:24) die volgende:

> Aucamp maak in *Met permissie gesê* gebruik van ’n groot verskeidenheid tradisionele kabaretmiddele om sy temas uit te beeld. Dit gaan hoofsaaklik om die stryd tussen vlees

> en gees en die moeilike versoening van die twee, maar die stof word nie op ’n geykte wyse aangebied nie. Tipies van die literêre kabaret, is die taalgebruik besonder spitsvondig en dikwels komies. Daar is ’n vermenging van die geestigheid en die erns. Dikwels gaan dit oor baie ernstige sake soos die kleurkwessie, oorlog op die grens, sensuurwette en die status en voortbestaan van die Afrikaner, maar dit word op ’n geestige, vermaaklike wyse deur dialoë, monoloë, en kabaretlirieke aangebied.

Die Ou Man in die monoloog "Op die plek rus" (Aucamp, 1980a:10-11) verskaf sekere insigte ten opsigte van Aucamp se uitbeelding van ouer karakters. In hierdie monoloog lê-sit ’n senior man, gestut deur kussings, in ’n kruiwa. Reeds met die openingswoorde word die status quo van die man aan die gehoor meegedeel: "’n Afgetredene, soos julle kan sien." Net daarna weerspreek hy hom egter: "Maar ek kan nie aftree nie, daarom sit ek hier, ’n uil op ’n kluit, ’n koning op ’n ketel." Dit laat ’n mens dink dat die tweede verwysing na aftrede nie noodwendig letterlik na aftrede verwys nie, maar eerder na ’n finale aftrede, oftewel die dood. Hierna volg heelwat uitsprake oor veral jongmense wat ’n aanduiding is van die intergenerasionele spanning wat regdeur die monoloog loop, maar ook van die manier waarop die Ou Man homself sien en ervaar.

Die Ou Man trek sy broekspype op ten einde sy bene en voete wat toegedraai is met rekverband te ontbloot: "Geen gesig vir jongmense nie, in die bloei van hul lewens." (Aucamp, 1980:10). Hier is dit asof hy verskoning maak vir sy verouderde voorkoms en voorts apologeties is om jongmense aan hierdie uiterlike veroudering bloot te stel. Sy reaksie is egter sosiaal-gekonstrueerd en vind oorsprong in die alewige bombardering van veral die media wat die jonger liggaam, of ten minste ’n strewe na jeugdigheid, voorhou as ’n teken van suksesvolle veroudering – enigiets anders as die "norm" word as ongewens voorgehou. Sodanige stigmatisering en voorskriftelikheid wat betref die manier waarop mense "behoort" te verouder, lei tot ouderdomsdiskriminasie en die skuif van senior mense na die rand van die samelewing. Dit is egter ironies, want veroudering is onvermydelik en kan slegs kunsmatig tot op ’n punt uitgestel word.

Die Ou Man gaan dan voort om oor sy dogter te praat op ’n bejammerende manier omdat sy soveel verantwoordelikhede het in die vorm van haar eie kinders. Later in die monoloog sluit hy weer aan by hierdie gedagte wanneer hy praat van ’n mens se vrou en kinders wat jy nie kan geniet terwyl hulle jou verantwoordelikheid is nie: "Eers as jou vrou dood is, en jou kinders jóú versorg, geniet jy hulle. En jou kleinkinders, dié geniet jy eers." Hierdie gedeelte is ’n bewys dat Aucamp so ’n skerp waarnemer was dat hy met deernis

oor dinge kon skryf wat nooit deel was of sou wees van sy leefwêreld nie. Aucamp is ’n sensitiewe, empatiese skrywer wat dalk uit kinderherinneringe en eie ervarings kan put ten einde die realiteit so raak te beskryf (al het hy nooit ’n vrou of kinders gehad nie). Die ou man geniet sy kleinkinders want op ’n manier kan hy as grootouer plaas-vervangend sy eie jeug- en kinderjare weer deur hulle beleef.

Die volgende gedeelte van sy gedagtegang is ’n terugblik op sy eie lewe as werkende man wat vir 50 jaar heel waarskynlik as tuinier in ’n openbare park gewerk het en moes kruiwa stoot sonder ’n enkele oomblik van rus: "[…] en as ek vir ’n oomblik durf rus het in die kruiwa, op blare en gras, net ’n oomblikkie maar om ’n pypie te rook, het die owerhede op my toegesak […]". Dit is juis hier waar hy reeds begin droom het oor sy aftrede waar hy "elke dag ’n dag lank in ’n kruiwa" sal sit en "ek sal dink en na die kanaries luister. En kyk hoe die blare val." Die feit dat die laaste sin alleen staan en ook voorafgegaan word met ’n dramatiese "(Volg die val van ’n denkbeeldige blaar.)" beklemtoon die bekende ouderdommetafoor waar veroudering met herfs vergelyk word.

Terwyl hy ’n skelm drankie in sy koffie geniet, regverdig hy die gedokterde koffie: "Dis min genoeg gevra, en die kinders staan dit toe. Want hoeveel toekoms het ek oor? Ek wens darem die pensioen was groter." In hierdie gedeelte word drie baie belangrike aspekte van veroudering vervat. Eerstens is daar die ommekeer van rolle en gesag waar die Ou Man nou afhanklik is van sy kinders se genade en besluite waar dit vroeër heel waarskynlik juis omgekeerd was en hulle hóm moes vra wanneer hulle iets wou hê. Tweedens is daar die realistiese kyk na die naderende einde van sy lewe waarmee veral seniors gekonfronteer word omdat dit geleidelik gebeur en hulle dus daagliks deeglik bewus is van hul eie veroudering. Derdens is dit die praktiese oorweging van finansies. Die meeste mense werk lewenslank hard ten einde ’n groot genoeg pensioen op te bou om finansieel onafhanklik ’n gemaklike oudag te hê, maar daardie pensioen is selde, indien ooit, genoeg om dieselfde lewenstandaard van vroeër te handhaaf.

4.5 *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* (1980) // Aucamp: 46 jaar oud

Viljoen (1988:24) skryf die volgende oor hierdie bundel:

> *Papawerwyn*, is ’n bundel met drie eenbedrywe en hiermee vestig Aucamp hom as volwaardige eenakterskrywer. Aucamp noem die bundel *Papawerwyn en ander*

> *verbeeldings vir die verhoog* ("Verbeelding" – "ver-beelding" kan natuurlik ook beteken: om by wyse van beeld voor te stel. ’n Kortverhaal sou dus op ’n verhoog "verbeeld", o.a. visueel – ouditief, kon word). Verbeeldings is dit gewis, want die werklikheid en onwerklikheid is baie intiem met mekaar verweef.

In die eenakter "Papawerwyn: ’n maaltyd in drie tonele" sê Moeder aan haar kinders: "Lente het net sin vir julle jonges…" (Aucamp, 1980b:16). Hiermee sê sy dat die lente, wat tekenend is van ’n nuwe, vars begin, slegs deur jonger mense waardeer kan word omdat hulle die energie en lewenslus het om nuwe dinge aan te pak. Volgens haar put senior mense nie meer vreugde uit lente nie, dalk omdat hulle voel dat daar vir hulle niks nuuts is nie en dat die seisoene ineenvloei sonder betekenis. Dit is egter haar subjektiewe mening wat nie geld vir alle seniors nie.

Moeder is uiters dramaties tydens haar tafelgebed wat sy ook spesiaal opdra aan onder andere seniors:

> Here, help ons almal om geduldig te wees met hierdie dag. Hy probeer maar net sy bes, maar wat het hy om te offer? Vals hoop aan bejaardes, en aan kinders in die noute. Vergewe, Here, diegene wat sê: "Alles sal regkom." Nie uit kennis praat hulle nie, maar uit dwaasheid. Hulle knetter soos doringhout onder ’n boepenspot. En vergewe diegene wat kwaad spreek, want dit gebeur natuurlik. Dis die deug wat nie vanself kom nie. Wat ons elke dag opnuut moet aanleer. So help ons almal, liewe Here. Amen (Aucamp, 1980b:17-18).

Hierdie gebed verklap baie van die ingesteldheid van die senior Moeder in die eenakter. Sy word uitgebeeld as ’n skatryk matriarg om wie die ganse wêreld moet wentel. Soos dikwels in sy literêre werke beeld Aucamp die senior vrou uit as ’n karakter met ’n kleurryke en sterk persoonlikheid (dink byvoorbeeld aan Tant Nonnie). Hierdie verskynsel kan bes moontlik toegeskryf word aan Aucamp se eie grootwordjare waartydens ouer vroue ’n beduidende rol in sy ontwikkeling gespeel het (soos sy ma, ouma en Tant Mara, sy pa se suster, wat almal ’n direkte invloed op sy skryfvaardigheid gehad het). Die gebed self is humoristies met duidelike ondertone van ’n melodramatiese uitkyk op die lewe. Dat Moeder sinies is wat die vooruitsigte vir seniors betref, blyk duidelik wanneer sy sê dat die dag slegs "[v]als hoop aan bejaardes bied".

Moeder is duidelik bewus van haar ouderdom en gebruik dit om op haar kinders se gevoel te speel: "Hoeveel toekoms het ek presies? Ek is tagtig jaar. Met ’n vloekskoot kan ek neëntig word. En die uitnemendste daarvan sal artritis en verdriet wees. En desnoods verkalking." (Aucamp, 1980b:20). Sy beskou veroudering as iets lastigs wat mettertyd

biologiese verval meebring. Hierdie gedagtes aan biologiese verval (artritis en verkalking) lei tot psigologiese verval (verdriet) en dui op ’n direkte verband tussen liggaam en gees. Ironies genoeg noem sy steeds dat dit ’n vloekskoot sou wees as sy 90 jaar oud word, met ander woorde ’n gelukskoot. Hoewel veroudering met skete en pyne en vereensaming gepaardgaan, is daar tog meer dikwels as nie die wil om verbete aan die lewe vas te klou. Wanneer haar dogter, Engela, sê dat sy ook ’n minder aangename nag gehad het, sê Moeder streng: "Moenie met my kompeteer nie, Engela. Jou pyne is nog onvolwasse. Eers op sewentig het lyding kwaliteit." (Aucamp, 1980b:20). Aucamp ken weereens baie spesifieke ervarings aan spesifieke ouderdomme toe en skets ’n redelik bekende prentjie van die verhouding tussen senior ouers en hul kinders. Moeder som dit goed op wanneer sy (heel melodramaties) sê: "Want verdien ek die hoon van my kinders? Ek wat in my ouderdom uit die nes geskop gaan word, pienk en kaal soos ’n voël? En eenmaal was ek die trots van Franschhoek." (Aucamp, 1980b:21). Sy voel dat sy ’n oorlas vir haar kinders is en omdat sy ryk is, verdink sy haar kinders daarvan dat hulle slegs agter haar geld aan is en nie meer (of ooit) vir haar as mens omgee nie.

Engela sê die volgende oor oudword: "Smaakselletjies stomp weg en sterf af met die jare. Op die ou end kan jy nét bitter proe." (Aucamp, 1980b:25). Sy ervaar Moeder se veroudering as iets wat met bitterheid gepaardgaan. Hoewel die bitterheid gegrond kan wees in ’n geldige rede, is dit nie hier noodwendig die geval nie – Moeder is bitter omdat sy kies om bitter te wees.

In die derde toneel van *Papawerwyn* gee Aucamp (1980b:30) via die karakter van Engela sewe lewenswyshede wat die leser ook op indirekte manier insig gee in sy eie lewensfilosofie:

> Nommer 1: Dis ’n voorreg om die verlede te gedenk.
> Nommer 2: Wee die volk wat sy familie vergeet.
> Nommer 3: Geweer is die beste probeer.
> Nommer 4: Lak verseël, maar die letsel bly.
> Nommer 5: Net die dodes het ’n toekoms.
> Nommer 6: Bewaar jou kapitaal of dit maagdelik is.
> Nommer 7: Jy moet nooit toe-oë in die sonde inloop nie.

Moeder het ’n interessante speletjie voor haar dood gespeel, aldus Engela wanneer haar broer, Lourens, haar daarna vra: "Kort na vyf-en-negentig. Daarna het sy elke week verjaar. 'Nou is ek ses-, nou is ek sewe-, nou is ek agt-, nou is ek nege-en-negentig jaar!'

het sy gejubel. En ná sy haar honderd verklaar het … goue fluit." Lourens vra later: "En wat was die sin van haar lang lewe?" waarop Engela antwoord: "Net dat sy probeer lewe het." (Aucamp, 1980b:31).

Later in die toneel sê Engela: "Alles verouder, val af, val uit, val weg," waarop Lourens antwoord: "Blare, hare en mosies." (Aucamp, 1980b:33). Hierdie woorde is baie belangrik aangesien dit ’n opsomming is van die manier waarop Aucamp dikwels veroudering en ouderdom beskou het. Vir hom was dit gelykstaande aan veral ’n biologiese verval wat ’n mens ook psigologies laat regresseer.

Die tweede gedeelte van *Papawerwyn* word beslaan deur "Trits: drie sprokies grimmig bewerk" wat uit drie eenakters bestaan, naamlik "Nood breek wet", "Twintig jaar later" en "Hoe wit was Sneeuwitjie?" Die eerste eenakter is ’n herskrywing van *Rooikappie* en in hierdie weergawe gee Rooikappie se ouma raad aan haar wat seksuele omgang betref. Hierdie omverwerping van die leser se verwagtingshorison vind plaas omdat ’n onskuldige sprokie nou ’n seksuele ondertoon kry en dit deur middel van ’n gesprek tussen ’n ouma en haar kleindogter, wat selfs in hedendaagse tye byna ondenkbaar is. Ouma maak dit af as ’n opvoedingstaak: "Ouma is opvoedkundig, my kind. Sy moet jou reg leer, al maak dit seer. Jy wéét hoe gevoelig ek oor my baard is, en noudat dit grys begin word…" (Aucamp, 1980b:44). Die interaksie tussen Ouma en Rooikappie word selfs nog meer blatant en kry ’n lesbiese ondertoon wanneer Ouma sê: "Kom klim by jou ouma in" en Rooikappie (koket) antwoord: "Is dit, streng gesproke, nodig?", waarop Ouma sê: "Dit is privaat." (Aucamp, 1980b:44). Volgens die toneelaanwysings volg daar "’n gestoei en ’n plesierige lawaai onder die komberse" (Aucamp, 1980b:45). Aucamp skryf in hierdie toneel ’n tema oop wat beslis in die vroeë 1980's as taboe bestempel sou word, naamlik lesbiese intergenerasionele seks tussen familielede (dus bloedskande). Wanneer die verteller die gordyn laat sak verskyn daar ’n "moraal-balkie" waarop die volgende woorde staan: "IN ELKE OUMA SKUIL ’N WOLF" (Aucamp, 1980b:45). Hoewel dit nie met sekerheid gesê kan word nie, sou Aucamp moontlik met hierdie toneel ook kommentaar wou lewer op die misbruik van kinders deur familielede. In die wenke aan die voornemende spelleier staan dat Ouma ook deur ’n man gespeel kan word, wat heel ander nuanses aan die teks sal gee. Die intergenerasionele verhouding tussen familielede word hier gekompliseer met die duidelike verwysing na pedofilie.

Die derde teks in *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* is getiteld "Die skreeu: 'n Toneelballet". Die titel roep die beroemde skildery van Edvard Munch getiteld *Die skreeu (Der Schrei der Natur)* (1893) op wat die angs van die moderne mens uitbeeld. Die toneelstuk open met 'n monoloog deur Danser 1 wat 'n danseur noble in die fleur van sy lewe is:

> Hierdie liggaam … deur onthouding en oefening gedwing tot gehoorsaamheid … afgerig soos 'n dier vir sy sirkustoertjie … hierdie liggaam verraai ons uiteindelik … verneder ons tot karakterrolle … en as ons nóg ouer word en móét ophou dans … tot onderwysers … Tot choreograwe … as ons 'n talentjie in dié rigting het … Hoekom eindig ons nie wanneer ons móét nie … Op die verhoog … op die piek van ons vermoëns … en dan die salto mortale … die laaste grand jeté … bo uit die nok van die teater … 'n sprong in die dood in… die ruimte binne … of ons 'n minnaar wil ontmoet, ons vlerke oop in afwagting … en uiteindelik ontmoet ons 'n minnaar … die uiteindelike minnaar … eros en [th]anathos verenig … (Aucamp, 1980b:63).

Hierdie monoloog kan beskou word as 'n uitgebreide metafoor vir en beskrywing van die verouderingsproses wat lei tot die onvermydelike dood. Aucamp skryf oor die manier waarop die liggaam die mens verraai namate die verouder en dat dit selfs vernederend is. Hoewel hierdie ervaring vanuit die perspektief van 'n balletdanser gegee word, is dit ook van toepassing op byvoorbeeld 'n skrywer. Aucamp (hier 46 jaar oud) vra waarom artistieke mense nie ophou wanneer hulle moet nie. Dit is 'n baie interessante opmerking aangesien hy nog relatief jonk is, maar die punt is juis dat mens, volgens die balletdanser (lees: skrywer) in sy/haar/sig fleur moet stop. Die beeld of perspektief van die balletdanser word gebruik omdat die krag, grasie en skoonheid van die manlike liggaam waarskynlik nêrens in so 'n verhewigde staat aangetref word as by die manlike balletdanser nie. In hom word kuns en brute liggaamlike triomf weergaloos verenig. 'n Magtige seëviering wat egter vervlietend is. Die mooie en die hartseer lê in sulke oomblikke in die fleur van jou lewe. Die verwysing na 'n minnaar as die dood is 'n terugkerende verwysing in Aucamp se werk – veral wanneer dit in verband met sy poësie gebring word.

Danser 3 word filosofies in sy relaas; die tema van intergenerasionele verhoudings kom met die volgende weereens aan bod: "Ons is sélf-soekend. Ons soek nie na wederhelftes nie, maar na herhalings van onsself. Spieëlbeelde van die raaisel wat onsself is … En altyd 'n jonger spieël … dat ons vernuwe kan word … vir altyd kan duur … Ons en ons raaisel." (Aucamp, 1980b:64). Dit is interessant dat die spieël ook weer deur Aucamp gebruik word in dieselfde sin as veroudering en ouderdom.

4.6 *Slegs vir almal: ’n kabaret oor selfsug* (1986) // Aucamp: 52 jaar oud

Hierdie politieke kabaret van Aucamp word deur Louw Odendaal op die stofomslag beskryf as ’n "kaleidoskoop van spel en stemming" wat "tegelyk skok en satiriseer, vergal en vermaak, laat dink en laat lag – al lê dit dikwels na aan ’n traan" en indringende kommentaar lewer op ongeregtighede in die gemeenskap. Die kabaretteks word voorafgegaan deur ’n deeglike inleiding geskryf deur die regisseur, Herman Pretorius, wat ook *Met permissie gesê* in 1980 op die planke gebring het. *Slegs vir almal* word beskou as literêre kabaret en meer spesifiek ’n regieteks omdat dit kommentaar by die kabaretteks voeg vanuit die "drama-in-produksie"-perspektief sodat dit een spesifieke produksie van daardie kabaretteks wil dokumenteer. Dit gee dus ’n beeld van die groei wat die teks ondergaan het in ’n werkwinkelsituasie tussen dramaturg, regisseur en akteur (Pretorius, 1986:4). Pretorius gebruik Wim Ibo (1981:13), die groot kenner van die Nederlandse kabaret, se definisie van literêre kabaret:

> *Cabaret* (artistique) is oorspronkelijk een Franse aanduiding voor (kunst-) kroeg, later de algemene omschrijving oor professionele, literair-muzikale theatermusementskunst, waarvan de realistische en/of romantische inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek.

Op meer praktiese vlak beskryf Pretorius (1986:7) die kabaret as episodies, wat beteken dat elke nommer in ’n program gewoonlik net losweg deur ’n oorkoepelende titel verbind of deur ’n tema (argument) saamgehou word.

> Individuele nommers duur dikwels net enkele minute en het uiters die lengte van ’n kort eenakter. Deur hierdie organisatoriese eienaardigheid, los nommers wat aanmekaar geryg is, word kabaret essensieel onderskei van die teater, opera en film, en word dit gestel langs die variété, die poppeteater en die sirkus (Pretorius, 1986:7).

Dit is belangrik om kabaret nie met revue te verwar nie. Die revue is meer gemik op ’n passiewe gehoor wat weggevoer wil word deur skouspel en strelende musiek (Pretorius, 1986:7). Die revue bied ontspanning terwyl die kabaret, wat ’n literêre en kultuuruiting is, die aktiewe betrokkenheid van die gehoor vereis (Pretorius, 1986:7). Selfs al vermaak dit die gehoor, laat dit nie die gehoor toe om in "emosionele weelde" gemaklik te raak nie (Pretorius, 1986:7).

Pretorius (1986:9) skryf dat die kabarettis speel "met alles wat die gehoor saam na die teater bring: geykte oortuigings, beginsels, verwagtinge, vooropgestelde idees". Dit is juis

hierdie ondermyning en destabilisering van die gehoor (of leser) se bestaande idees en ervarings van die wêreld wat van die kabaret ’n uiters geskikte medium maak om oor die lewe van gemarginaliseerde senior randfigure te skryf. Die feit dat gerontologiese temas in byna ál Aucamp se kabarettekste voorkom, bevestig dat die skrywer wel ’n sterk bewustheid van die kwessie gehad het (hetsy bewustelik of onbewustelik meegebring deur sy eie ervarings van veroudering en persepsie van ouderdom). Oor hierdie ondermyning en destabilisering van bestaande idees skryf Pretorius (1986:10) verder:

> Om die kaberettistiese effek te bereik, dwing die kabarettis […] ’n botsing van nie-versoenbare beginsels, konsepte (kom ons noem dit voorstellingsterreine) aan die teaterganger op. Hy soek die swakhede, die barste in die teaterganger se vooropgestelde idees en verwagtinge uit, en speel daarmee. Só word bestaande bewussynstrukture uit hul sekerheid geskok, en by die herstel daarvan bly spore van die nuwe ervaring agter. […] Die vraag is egter: is dit wat nou nuut ontstaan het, waardevoller as dit wat vroeër daar was?

Hierdie beskrywing kan in verband gebring word met die kognitiewe narratologie waar lesers kognitief voor ten minste drie pertinente uitdagings te staan kom wanneer hulle in ’n literêre teks gekonfronteer word met nuwe inligting wat nie noodwendig met hul eie persepsies, verwagtinge of idees ooreenstem nie. Sodanige lesers kan óf besluit om hul bestaande idees heeltemal te laat vaar om plek te maak vir nuwe idees; óf hulle kan die nuwe inligting heeltemal verwerp en bly by hul bestaande idees; óf hulle kan deur middel van kognitiewe versmelting ’n nuwe, hibriede konsep vorm wat beide die nuwe en bestaande inligting inkorporeer ten einde ’n ryker lewensbeskouing te bewerkstellig (vgl. ook Van Zyl, 2014).

’n Belangrike konsep wat hierby aansluit, is Bertolt Brecht se *vervreemdingseffek*:

> Brecht se sogenaamde vervreemdingseffek beteken dan die verplasing of verwydering van ’n personasie of ’n handeling uit sy gewone konteks, sodat die personasie of handeling nie langer meer waargeneem word as volkome vanselfsprekend nie. Hierdie verplasing lei tot ’n openbaring, ’n nuwe siening van die personasie of handeling wat reëler is as ’n naturalistiese siening daarvan (Pretorius, 1986:15).

Volgens Pretorius (1986:17) is die ware funksie van vervreemding om ’n skokkende en distansiërende spieël vir die oorbekende werklikheid te verskaf. In sy eie woorde is die "ompad van vervreemding […] die kortpad na selfkonfrontasie" (Pretorius, 1986:17). Van Eeden en Steenberg (1991:2) bevestig dit: "Van Aucamp kan met oortuiging gesê word dat hy hom met die bevreemdings en absurde aspekte van die werklikheid bemoei. Voorbeelde daarvan word deur sy hele oeuvre aangetref, veral ook in sy kabaretwerke."

Oor *Slegs vir almal* skryf Aucamp in ’n brief aan Janice Honeyman en Rosa Keet waarin hy die kabaretteks aan hulle bekendstel: "I've tried several things with this 'committed' cabaret – the closest I'll ever get to a testament!" (Pretorius, 1986:20). Ook aan Marius Bakkes skryf Aucamp in ’n brief gedateer 21 Februarie 1986 (dieselfde jaar waarin *Met permissie gesê* gepubliseer is) die volgende oor oudword:

> Vanjaar is vir my ’n krisisjaar. Ek besef dat ek skielik oud geword het – te oud vir die driedubbele rol van skrywer, navorser en lektor. Ek besef ook dat ek op totale ontsporing afstuur as ek my nie van sekere "drukkings" kan losmaak nie (Metelerkamp, 2013:62).

In dieselfde brief skryf hy:

> Eintlik verskil ek nie van my mede-oujongkêrels van die 50+-generasie nie. Ons kan ’n naweek sjarmant onthaal, en daarna raak ons kribbig en doodgewoon ongeskik omdat die rol van gasheer ons nie pas nie en ons allergies raak vir ’n oorbevolkte, effens slordige woonplek (Metelerkamp, 2013:63).

Toerien (1987:482) se resepsie van *Slegs vir almal* is redelik krities:

> Aucamp aims at the effects of the Berlin cabaret of the 1920s and early 1930s, mixing a grating harshness with outright sentimentality. The satire, however, only skirmishes with South African racial iniquities instead of hitting directly at the source of it all. There is an archness, a coyness that irritates, and the sentiments too often verge on Tin Pan Alley slickness.

Van der Merwe (2003:91) het dit oor die tegniese aspekte van *Slegs vir almal*:

> In die satiriese liedere en dialoog word onder andere sensuur, die verkramptheid binne die kerk en teenoor die literatuur, en Suid-Afrika as prooi van die geskiedenis uitgebeeld. Woorde en sinne is dikwels met dubbele betekenisse gelaai en woordspelinge is subtiel en kan vir ’n oningeligte leser/toeskouer verlore gaan.

Slegs vir almal is in tien sekwense verdeel wat elk uit ’n aantal onderafdelings bestaan. Aucamp verduidelik self die titel soos volg in die programnota by die UTS-opvoering:

> Dié titel is nie van my nie, maar van Tom Phillips, ’n Britse kunstenaar wat Suid-Afrika besoek het en heeltemal onthuts was oor al die Slegs vir … en Only … -kennisgewings wat hy in Suid-Afrika teëgekom het, van sy landing op Jan Smuts af. Ook Nils Burwitz het ’n satiriese skildery geskep uit *Slegs vir …* -kennisgewings wat hy op ’n landsreis versamel het. Hy het laag na laag kodes geskilder, op- en oormekaar, om ’n palimpses te vorm wat jy dan met ’n bietjie inspanning kon ontwar tot mededelings soos: Slegs vir oues van dae, Women only, Alleenlik Blankes, Slegs Nie-blankes, Malays only, Nie vir Jode […] ensovoort (Pretorius, 1986:22-23).

Van Zyl (2008:64) sluit hierby aan:

Die titel, *Slegs vir almal,* is ’n speling op die Slegs Vir-kennisgewings wat oral in Suid-Afrika tydens die Apartheidsjare te sien was en mense se lewens reguleer het. Die kabaret se hooftema handel oor selfsug wat in die subtitel duidelik beskryf word.

In die derde sekwens, "Van wysheid en waan", se eerste deel, "Geen rose sonder dorings nie I", is die hoofkarakters Ouma en Bekkie. Ouma is ongeveer 80 jaar oud en Bekkie is 18 jaar oud. Die intergenerasionele verskille tussen twee vroue met soveel jare tussen hulle word in hierdie sekwens uitgebeeld. ’n Sekere Meneer Longfellow kom vra Ouma om haar kleindogter se hand en ná ’n kortstondige kruisondervraging moet hy onverrigter sake die huis verlaat. Ouma se opvattings oor die lewe sluit in dat sy nie daarvan hou dat Meneer Longfellow ’n chauffeur het en nie self bestuur nie (Aucamp, 1986a:52). Sy sê ook onseremonieel aan Bekkie: "Liefde is ’n gejeuk, en dan náberou en galbrou. Respekte, dís standhoudend." (Aucamp, 1986a:53). Meneer Longfellow is heelwat ouer as Bekkie wat ’n heteroseksuele weergawe van een van Aucamp se gunstelingtemas is, naamlik die romantiese intergenerasionele verhouding tussen ’n jonger en ouer persoon. Wanneer Meneer Longfellow sê: "Gun ’n ou man sy plesiertjie …," reageer Ouma met: "Toe, toe, as jy ’n ou man is, moes ek al vergange by my vadere vergaar gewees het." (Aucamp, 1986a:53). Hierdie reaksie illustreer die relatiwiteit van die verouderings-ervaring. Beide Meneer Longfellow en Ouma beskou hulself as oud, maar Ouma voel dadelik in haar eer gekrenk omdat hy homself as oud beskryf omdat dit haar onmiddellik ouer maak. Die woord "oud" dra dus verskillende gewigte vir verskillende mense, wat aansluit by die idee dat ouderdom en veroudering subjektiewe ervarings is wat deur elke individu op ’n ander manier ervaar word. Meneer Longfellow sê dat hy eensaam is en dat sy besittings nie aan hom enige geluk bring nie en daarom soek hy ’n lewensmaat: "Ek sal vir u kleindogter soos ’n pa wees, soos ’n broer …" en Ouma val hom dan in die rede met: "En soos ’n man?" waarop hy blosend bevestig: "O, ja, Mevrou." (Aucamp, 1986a:54). Dit is interessant hoe Meneer Longfellow familiale verbintenisse opnoem in plaas van romantiese verbintenisse. Hy beskou dus die potensiële romantiese intergenerasionele verhouding tussen hom en Bekkie as een wat meer familiaal as romanties is, wat Ouma bietjie onrustig stem, maar nie so onrustig soos sy rykdom haar maak nie. Die eintlike rede waarom sy haar kleindogter teen Meneer Longfellow wil beskerm, sit sy soos volg uiteen: "Trou maar met jou bywoner, Bekkie. Trou maar met liefde, al is dit onprofytlik. Dié man, Bekkie, die jintelman, hy is ’n bedelaar. Hy gee soos ’n bedelaar. Jy sal hom verag, Bekkie, oor hy net altyd wil gee – en álles kan gee."

(Aucamp, 1986a:55). Aucamp beskryf hier die wysheid en versiendheid van ’n grootmoeder wat met al haar lewenservaring haar kleindogter van ’n ongelukkige huwelik probeer red. Aangesien Ouma al ’n lewe geleef het, kan sy goeie afleidings omtrent die karakter van mense maak en hierdie kennis dra sy nou van haar generasie oor na twee generasies later in die vorm van haar kleindogter.

In die derde onderafdeling, "Volkskuns: ’n mini-lesing", skryf Aucamp (1986a:56) oor onder meer die FAK-lied "Kyk hoe ry tant Hessie se wit perd" wat met behulp van die Professor-karakter ontleed word:

> Vra u af, vriende, waarna hierdie wit perd verwys? Sonder twyfel na whisky; na die White Horse-whisky wat helaas ons eie volkseie verdring het, ons eie mampoer, ons witblits en, koning onder die versterkers, Die Ware Betekenis. Hessie, my hoorder, was dus ’n sjebeen-queen, lank voor dié term gemunt is. Ek is nie kleinsielig nie, verstaan my goed: dié queen het, sosiologiese gesproke, ’n funksie. Maar hoekom, in die naam van geregtigheid, moes sy toelaat dat whisky ’n sentrale rol in ons folklore kom inneem het?

Hierdie "ontmaskering" van die "ware betekenis" van ’n geliefde volksliedjie, word uiters slim deur Aucamp gebruik om die verwagtingshorison van die leser en gehoor behoorlik omver te werp. Eerstens word die Afrikanermite rondom die geliefde Tant Hessie heeltemal ontmitologiseer deur nou na haar te verwys as ’n kroegvrou wat drank aan mense bedien. In stede van die deugsame tante het hierdie vrou in ondeug verval en boonop die doodsonde gepleeg om volksdrank te vervang met White Horse whisky wat netsowel ’n simbool van die Verenigde Koninkryk kon wees. Die beeld van tant Hessie wat nou nie meer ’n volksmatriarg is nie verskil dramaties van die oorspronklike idee van byvoorbeeld die Voortrekkervroue wat net so bedrewe was soos hul mans wat perdry en skiet betref. Waar sy eens in die geestesoog van die volk uitgebeeld is as ’n heldin, word sy nou geskets as ’n boertige kroegeienares wat mans met volksvreemde drank bedien. Die titel "tant" impliseer dat Hessie nie meer jonk is nie en daarom is hierdie figuur belangrik, want Aucamp ondermyn hiermee die stereotipiese uitbeelding van die senior Afrikanervrou. En dit is presies die doel van die kabaret, naamlik om deur middel van ironie en satire te probeer sê wat die beleefde waarheid is sonder om doekies om te draai. Oor ontmaskering skryf Pretorius (1986:14):

> In ontmaskering word die waarde, geloofbaarheid of aansien van iemand vernietig. Dit maak die teaterganger bewus van ’n algemeen menslike gebrek in die persoon, veral waar dit gaan om botsings tussen geestelike prestasies en liggaamlike behoeftes: hierdie mens, wat julle bewonder soos ’n halfgod, is ook maar net ’n mens.

Die vyfde sekwens, "Vra alles behalwe die liefde", se eerste onderafdeling, "Geen rose sonder dorings nie II", speel af binne ’n tehuis vir seniors. Aucamp lewer kommentaar op heelwat gerontologiese temas in hierdie toneel deur die interaksie van ’n senior vrou (wat nog lewenskragtig is) en haar middeljarige seun (wat sy middeljarigheid lyk). Die seun, Boetie, kom besoek sy moeder, en van meet af aan is dit duidelik dat die intergenerasionele verhouding tussen ma en seun effens stram is. Wanneer Boetie sê dat hy moeg voel, antwoord Ma: "Jy weet ten minste waarvan jy moeg is. Van geldmaak. Ek is ook moeg. Van niksdoen. Van in ’n hok sit, soos ’n vetmaakding." (Aucamp, 1986a:66). Sy ervaar haar kamer in die tehuis vir seniors as ’n hok waar sy soos ’n lam ter slagting vasgekeer is (al het sy die "grootste kamer" (Aucamp, 1986a:66)). Haar verveling is besig om die oorhand te kry, en sy teem daaroor by haar seun wat heeltyd probeer walgooi. Hierdie scenario is nie onbekend aan lesers nie aangesien dit in heelwat families die geval is dat seniors ontevrede is oor hul verblyf in tehuise vir seniors. Wanneer Boetie wil protesteer, is Ma se reaksie heftig: "Laat los maar die ge-maar-ma. Die ou mens is in die pad, en dis die hele waarheid. Hy word uitgeskuif, en gepamperlang met lekkers en rose." (Aucamp, 1986a:66). Hierdie beskrywing toon hoe seniors se kinders dink dat hulle hul ouers tevrede kan stel met ’n blitsbesoek, blomme en iets om te eet. Daar is min of geen begrip vir die intellektuele, sosiale en emosionele behoeftes van hul ouers nie – vir die kind is dit net ’n verpligting wat so gou moontlik afgehandel moet word.

Die eentonigheid van die herhalende handelings tydens hierdie besoeke word deur Ma beklemtoon: "Blomme, altyd blomme. Uit eie tuin, want so bespaar hy. As sy wipgatvroutjie maar wil spaar. Pleks Boetie vir my tjoklits bring." (Aucamp, 1986a:66). Soos heel dikwels die geval is, keer die gesprek tydens sodanige besoeke na ’n vergelyking tussen die lewe wat die senior nou ervaar in vergelyking met ’n vorige lewe. Ma is geen uitsondering op die reël nie: "En ek wat in ’n paleis gebly het op Welbedacht, met ’n norring skepsels, en ’n tuin so groot soos ’n dorp …" (Aucamp, 1986a:66). Boetie lê egter die oordrywing bloot wat dikwels met enige herinnering gepaardgaan, maar in die proses ondermyn hy homself deur na sy eie rykdom te verwys. Sy lewe is bloot ’n voortsetting van sy ouers se weelde waarmee hy grootgeword het wat iets sê van ’n intergenerasionele oordrag van tradisie en waardes.

Wanneer Boetie daarna verwys dat Ma die grootste kamer het, kan hy homself nie so ver kry om die woord "tehuis" te sê nie, waarop sy ma hom vinnig reghelp: "Tehuis is die woord. Inrigting vir bejaardes. Weet jy wat noem hulle ons deesdae? 'Senior citizens.' Dis om jou te breek van die lag, as jy al die seniors by die eetsaal sien inkom. Op kieries en krukke en rystoele. Senior se voet!" (Aucamp, 1986a:66). Met hierdie aanmerking kan die leser dissosiasie by die senior vrou bespeur wanneer sy van haar medetehuisbewoners praat asof sy nie ook bejaard is nie. Hierdie idee word bevestig in haar woorde later: "En hulle stap by jou in, sonder 'by your leave' … Hulle kla, murmureer en skinder! Ek haat oumense!" (Aucamp, 1986a:67). Dit is duidelik dat trots hier aanwesig is wat die senior vrou daarvan weerhou om haar eie veroudering en ouderdom te erken. Veel eerder neem sy die fokus weg van haar deur op die ander seniors in die tehuis te fokus.

Teen die einde van die toneel word dit duidelik dat Boetie iets belangriks aan Ma wil kommunikeer, maar sy val hom telkens in die rede tot hy einde ten laas aan haar meedeel dat hy kanker het en besig is om te sterf, waarop Ma se enigste verontwaardige reaksie is: "En wie moet nou vir my sorg?" (Aucamp, 1986a:67). Aucamp (1986a:67-68) lig hierdie toneel toe met ’n ensemble wat die volgende (gerontologiese) lied sing:

Pleidooi vir die bedaagdes
gun die oumens sy selfsug;
dit hou hom nog in stand –
want in sy selfsug skuil sy self,
sy alter ego, wederhelf:
die kierie in sy hand.
Slaap, kindjie, slaap

Gun die oumens verlede –
het hy dan toekoms oor?
hy bou sy dae met onthou
tot selfs onthou begin verflou
en tyd sy greep verloor.
Slaap, kindjie, slaap

Gun die oumens sy smarte –
dis al wat hy nog het:
sy speelding en sy tydverdryf
’n laaste teddie teen sy lyf –
wie durf hom dit belet?
Slaap, kindjie, slaap

Aucamp se perspektief op die senior en hoe die senior hanteer moet word, manifesteer in hierdie lied en verken heelwat van die kwessies waarmee seniors op ’n daaglikse basis

worstel. Dit is ’n redelik mistroostige uitsig wat aansluit by die algemene strekking van Aucamp se siening wat veroudering en ouderdom betref. Die pleidooi hier is egter om begrip vir die senior en dat sy/haar/sig selfsug, verlede, herinnerings, smarte en eensaamheid al is wat hy/sy/sig het as laaste verweer teen die naderende dood. Die kabaret herinner baie sterk aan die kortverhaal "Die wêreld aan jou voete" in *Ook skaduwees laat spore* wanneer Dawie aan sy moeder vertel dat hy sterwend is aan kanker.

Hierna word "Vra alles behalwe die liefde" gesing op musiek van Bennie Bierman. Coenie de Villiers en Johannes Kerkorrel het ook later jare hierdie lied gesing en die treffendste deel van die lied is die slot waar Aucamp (1986a:69) menslikheid as gelykmaker aanbied:

> Mensekinders, almal,
> kleuter, digter, swaar bejaarde,
> vra rykdom, roem, gesondheid,
> vra blinkgoed uit die aarde,
> vra alles wat die gode bied,
> vra wyn, die vrou, die lied –
> vra alles behalwe die hoogste
> want liefde gevra is te veel,
> vra alles behalwe die liefde
> want liefde gevra is te veel

In die sewende sekwens, "Tot lof van die cliché", word "Die Hartstog-boulevard" (Aucamp, 1986a:78-79) gesing wat vanuit ’n gerontologiese perspektief beskou kan word as ’n intergenerasionele vergelyking tussen jonger mense en seniors se ervaring van seks:

> Op die Hartstog-boulevard
> – ’n laaghalsige straat –
> pruil versoekers en soekers
> veral sawends laat.
> Maar wie is die rowers
> en wie is die prooi?
> En wie is die hooivurk
> en wie is die hooi?
>
> Ellende en lende
> lê dig bymekaar,
> ja, wriemelend verlyf
> op die liefdesaltaar.
> Die oues, ellendig,
> pleit dronk-desperaat:
> "Ontgord tog jou lende,
> my beurs staan paraat.

"Jou lende, jou jonkheid
kan my ouderdom heel
veral as jy myne
ook liefdevol streel."
Die jonges, verneder
deur klante se hoop,
word van jock-strap en pantie
en afstand gestroop.
Die oues, pateties,
haal uit ongevraag
verskrompelde offers
wat niemand behaag.
Die jonges, uit weerwraak,
speel onderverkoel
want seks plús emosie,
was nooit hulle doel,
tot die oues, verydeld,
nog tien rand moet stoot
vir omhelsings en soene van waarheid ontbloot.
Maar die dag haal hul in:
die jonges, die oues
wat apart of tesaam
deur behoefte geknou is.

In die lied is senior mense bereid om te betaal vir seks en dit word duidelik gestel dat seks met ’n jonger persoon sal help om hul veroudering en die ouderdom meer draaglik te maak. Die jonges voel egter verneder deur die seniors se seksuele versoeke en wanneer hulle wel seksueel met die seniors omgaan, is dit met ’n soort kilheid en afstandelik as vorm van weerwraak op hierdie vernedering. Die seniors probeer dan om ’n meer "opregte" liefdesdaad te koop deur meer geld aan die jonges te gee vir "omhelsings en soene", hoewel beide partye weet dat alles steeds voorgee is. Aan die einde blyk dit dat die behoefte om nie alleen te wees nie beide die seniors en jonges gelykstel en dat dit die eintlike rede is waarom die jonges ingee en die seniors bereid is om te betaal.

In die vierde onderafdeling, getiteld "Dick en Harry" maak die gehoor kennis met twee mans wat grimeertassies dra, en terwyl hulle voor denkbeeldige spieëls gaan sit en grimeer vir ’n "music-hall"-nommer, vind ’n gesprek plaas wat hul homoseksualiteit bevestig. Die gesprek handel oor Harry se konfrontasie met ’n ander man oor sy liggaam (Aucamp, 1986a:81). Hierna word ’n dilemma vir die queer middeljarige in "Hoekie vir eensames" (Aucamp, 1986a:82) uitgebeeld:

DICK EN HARRY: Veertig en blank en ongeskonde
met nog ons eie tande;
dat ons twee oujongkêrels is,
strek die publiek tot skande.

DICK: Want ek kan kook op elke plan,
van Kaapse kos tot *haute cuisine:*
maar staan my tafel blink gedek,
moet ek my aan myself bedien.

HARRY: My bruiloftorings vat die koek:
van oorvloed elk ’n horing;
soms rokoko soms neo-klassiek
met nooit ’n stylverstoring.

DICK EN HARRY: Veertig en blank en ongeskonde
met nog ons eie tande;
dat ons twee oujongkêrels is,
strek die publiek tot skande.

HARRY: Ek doen die blomme vir die kerk
in werklikheid ’n liefdeswerk
want voor die kansel sweer ek trou
al word my liefde ingeperk.

DICK: Ek rook en drink net af en toe,
gaan gym toe vir herwinning;
en ná ’n nag van soloseks
terug kerk toe vir bedwinging.

DICK EN HARRY: Veertig en blank en ongeskonde
met nog ons eie tande;
ons strek met grootse pleitgebaar
ons onberingde hande:

want iewers op die wye wêreld
gaan, glo ons, ook óns deksels wag –
of moet, publiek, van liewerlee,
’n poefter aan homself versmag?

Aucamp lewer in hierdie lied skerp kommentaar op die feit dat belangrike funksies in kerke dikwels (op stereotipiese, dog waar, manier) onderhou word deur homoseksuele mans (selfs al sal die kerke dit seker nooit erken nie). Die kommentaar in die laaste versreël van die eerste twee refreine, naamlik "strek die publiek tot skande" is vandag steeds geldig, veral gesien in die lig van die NG Kerk se komplekse en ambivalente verhouding met gay lidmate en gay mense oor die algemeen. Die titel van die bundel spreek tot die hoofkenmerk van Aucamp se oeuvre, naamlik om te skryf oor die veelfasettige aard van die menslike toestand en belewing. Oor "Dick en Harry" skryf Pretorius (1986:110):

> Dit is belangrik dat ’n sterk kontras gestel word tussen Dick en Harry as persone en Dick en Harry as professionele vermaaklikheidskunstenaars. […] Ná die fladderende 'Dick en Harry' het ons dus probeer om ’n professionele klopdansnommer in 'Hoekie vir eensames' in te bou. Hierdie kontras is noodsaaklik, omdat die gehoor se verhouding teenoor die gay as mens en die gay as kunstenaar getoets word.

Aucamp en Pretorius het dus doelbewus probeer om verskillende perspektiewe op die gay man op die verhoog te verbeeld en in hierdie geval kom die gay man in sy 40's aan die beurt.

Die vyfde onderafdeling, getiteld "Hoekie vir eensames" begin met die Landsburgeres wat regstreeks met die gehoor praat nadat Dick en Harry die verhoog verlaat:

> Tipies, nè? Nes dié soort mense is. Lewendig, soos kwiksilwer; borrelend, soos sjampanje; histeries, soos ’n vrou op haar kraambed. Kortom: the life and the soul of the party. U moet my nie verkeerd verstaan nie – ek hou van gays, eerlikwaar. Party van my beste vriende is gay. Maar één feit moet ons onder oë sien: hulle is, in watter werk ook al, ’n beroepsrisiko. Hulle is onverantwoordelik, onbedagsaam, egosentries, psigopaties …

Die Landsburgeres is egter self ’n stereotipe wat, nou, 33 jaar ná die debuut van *Slegs vir almal*, net so teenwoordig in die samelewing is. Die gewilde aanspraak wat gemaak word dat ’n persoon goeie vriende het wat gay is, word vandag nog gebruik. Hierdie aanspraak word dikwels gevolg deur ’n lys van veralgemenende eienskappe van gay persone. In reaksie op die Landsburgeres se betoog, vra ’n bruin man en ’n Jodin of sy eintlik na hulle verwys wat onmiddellik die gay persoon, bruin mense en Jode in dieselfde minderheidskategorie plaas. Die feit dat homoseksueles ’n "beroepsrisiko" genoem word herinner aan Aucamp se eie belewing van die manier waarop teen homoseksuele mense in die werksplek (in sy geval die Universiteit van Stellenbosch) gediskrimineer is.

4.7 *By Felix en Madame en ander eenbedrywe* (1987) // Aucamp: 53 jaar oud

Volgens die stofomslag van die teks kan *By Felix en Madame* beskou word as die eweknie van die kortverhaalbundel *Hongerblom* omdat die eenbedrywe hierin vervat as elegieë getipeer kan word. Elke eenbedryf betrek die dood of skyndood, maar selde in die realistiese idioom. Hoewel dit nie spesifiek só beskryf word nie, herinner die werke aan operette en die kabaretwêreld vanweë metafisiese ligtheid.

In "Die kis" skryf Aucamp oor die intergenerasionele romantiese verhouding tussen Drieka (middeljarig) en Stefaans "al kon hy haar pa gewees het". Wat Foucault skryf oor die verhouding tussen twee mans in die antieke Griekse era, is ook hier van toepassing

(sien hoofstuk 2). Vir Drieka sou ’n verhouding met die ryk wewenaar Stefaans daartoe lei dat sy weer ’n plaas, geld en posisie sou hê (Aucamp, 1987a:31). Die stereotipiese gevoel van die samelewing jeens sodanige intergenerasionele verhouding kom duidelik na vore wanneer tant Bet Drieka waarsku: "Drieka, moet nie met hom trou nie: ’n ou man ruik na dood" (Aucamp, 1987a:32). Die kompleksiteit van die huwelik tussen Drieka en Stefaans draai veral rondom die plaas wat duidelik Stefaans se prioriteit was, sowel as die ouderdomsverskil tussen hulle:

> Drieka: […] Ek was jou tronk, die mooi, jong vrou wat pligsgetrou langs jou geleef het, en nooit joune was nie. En die laaste maande was jou siekte ’n hok, jou hulpeloosheid was ’n tronk (Aucamp, 1987a:33).

Hier word die uitkringende effek van veroudering op die verhoudings tussen mense van verskillende generasies duidelik geïllustreer.

Met verloop van die eenbedryf kom die leser egter agter dat Drieka en Stefaans se seun, Daiel, ’n geheime verhouding het en dit kompliseer die onderlinge verhoudings selfs meer. In die klimaks van die storielyn vertel Drieka hoe sy en Daiel nooit sal kan trou nie omdat Stefaans se testament bepaal dat hulle die plase sal verloor indien hulle ooit trou. Die patriarg wat uit die graf regeer is kenmerkend van heelwat Afrikanerfamilies van ’n sekere historiese tyd.

Aucamp toon met hierdie eenbedryf dat hy oor ’n sensibiliteit beskik vir die uitdagings van intergenerasionele verhoudings (ongeag van wat die seksualiteit van die betrokke partye is). Hierdie begrip ondersteun die aanname dat Hennie Aucamp altyd eerstens begaan was oor die menslike toestand en die verhoudings tussen mense.

Reeds in die beskrywing van die karakters is dit duidelik dat ouderdom ook ’n rol speel in "By Felix en Madame". Al die gaste is bejaard, maar Madame is ’n jaar of vyftien jonger as hulle en Felix ’n jaar of tien, twaalf, jonger as Madame (Aucamp, 1987a:39). Dit is duidelik dat intergenerasionaliteit ’n belangrike rol gaan speel in die teks selfs nog voordat dit gelees word. Die drama speel af in ’n salon (groot ontvangskamer) waar Madame die gasvrou is. Aucamp gebruik die karakter van Madame om iets van die belewenis van tyd aan die leser deur te gee in die volgende gedeelte:

> Madame: Nou is nou. Ons gebruik die algemene verlede om ’n geluksoomblik buite dié verlede te skep, maar ons is nie geïnteresseerd in individuele verledes nie. Nee, dis ook

> nie waar nie. Ons is doodgewoon nie geïnteresseerd in ongelukkigheid nie. Daarvan het almal genoeg gehad (Aucamp, 1987a:42).

Wanneer Magda haar ou lewe aflê en nuwe klere en grimering kry, word haar ervaring van fisieke veroudering duidelik wanneer sy sê: "Kan daar iets meer verlate wees as ’n paar ou borste? Soos kouse wat jy op ’n wasgoedlyn vergeet het…" (Aucamp, 1987a:45). Esmeralda vertel in reaksie hierop hoe sy haar veroudering kunsmatig probeer bestry het met inspuitings. Lydie gee die ander kant van hierdie kunsmatige verjongingskure wanneer sy sê: "Die bobbejaanklier-behandeling. Die aapweefsel. Ons is almal daardeur. Alles tevergeefs, my liewe Esmeralda, alles tevergeefs." Hierdie ewige stryd teen veroudering is ’n universele verskynsel. Hoewel dit vroeër toegeskryf is aan die ydelheid van vroue, het mans in die onlangse verlede ook begin om (openlik) die verouderingsproses te probeer vertraag omdat dit meer aanvaarbaar geword het. Lydie bevestig die aflegging van Magdalena se ou lewe met die volgende woorde: Ontvang jou kleed, jongedogter van onse gemeente… Hou jou kop hoog, o roos van Saron…" (Aucamp, 1987a:45).

Ook Madame besin oor haar veroudering wanneer sy aan die einde van die gala-aand aan Felix erken: "Jy's reg, Felix, ek wórd oud. As ’n mens eers in selfherhaling verval…" (Aucamp, 1987:49). Felix gee in antwoord daarop nóg ’n kenmerk van veroudering: "… of jou eie gemeenplase vir wysheid begin aansien…" (Aucamp, 1987a:49). Veroudering in hierdie eenbedryf kom na vore as ’n soort dekadente verval. Op die keper beskou, verval Aucamp dalk ook in ’n vorm van selfherhaling wat die karakters en temas van sy literêre tekste betref, maar dit bevestig die feit dat veroudering en ouderdom as ’n definitiewe kenmerk van sy oeuvre gereken kan word. Hierdie herhalings by Aucamp sou ook gesien kan word as ’n volgehoue poging om ’n bepaalde (gevoels)ruimte te probeer oophou en uitdiep – ’n alternatiewe ruimte waarheen nie net die outsider-leser/-teaterganger nie, maar ook die leser in die algemeen gedurig kan terugkeer vir respyt en verdere groei. Sodanige ruimte van vryheid is ’n ruimte van aandag vir bepaalde sake wat Aucamp onvermoeid oor dekades heen in stand gehou het.

Die eenbedryf eindig waar Madame op ’n leuningsofa ("chaise longue") in tipiese dekadente *pose* gaan sitlê en vir Felix vra om haar musiek te speel. Felix, aanvanklik huiwerend, speel *Komm süßer Tod* van Bach. Die eenbedryf eindig met die lig wat uitgedoof word op Madame se gesig terwyl sy na die musiek luister.

Die hele eenbedryf resoneer met die Eagles se 1977-treffer *Hotel California* waar die mense wat die hotel besoek dit nie weer kan verlaat nie. Die hotel is ’n tussenruimte waar die "gaste" moet wag voordat hul lot finaal besleg word. Amanda Strydom se lied *Hotel Royale* kan beskou word as die Afrikaanse weergawe waarin daar ook ’n Madame is wat die gaste ná hul dood ontvang en vermaak tot hulle die reis na hul onderskeie ewighede voortsit. Odendaal (2016b:268) noem dat die eenbedryf in ’n "soort oorgangsryk tussen lewe en dood" afspeel waar Felix en Madame die gasheer en gasvrou is van ’n aantal gestorwenes wat vir ’n aand partytjie hou voordat hulle vir ewig gaan rus.

Die magiese realisme wat Aucamp in "By Felix en Madame" aangewend het, is ook in "Die solderkamer" teenwoordig waar die leser kennis maak met drie geslagte vroue. Die eerste is ’n waardige en geestige ou dame (nes die senior vroue in "By Felix en Madame") bekend as Ma; dan Hannie, haar middeljarige dogter (nes Hester en Drieka, die middeljarige susters van "Die kis"); en laastens Annatjie wat Hannie se dogter is. Daar is dus van meet af intergenerasionaliteit aanwesig en Aucamp weef ’n verhaal deur veral te fokus op die verskille tussen die drie generasies.

Hannie word deur haar ma uit die dode besoek in die vorm van ’n gees in die huis se solderkamer. Die kompleksiteit van die verhouding tussen ma en dogter kan gesien word in die teenstellende emosies wat Hannie deurentyd ervaar. Sy skrik nie toe sy die spook van haar moeder sien nie en hoewel sy heerlik met haar ma gesels, is daar tog die volgende vraag wat veronderstel dat alles nie noodwendig pluis is in die ma-dogter-verhouding nie: Hannie aan haar ma: "Is ek dan so sleg, Ma?" (Aucamp, 1987a:56). Annatjie vergelyk ook haar ma met haar ouma wanneer sy sê dat haar ma nie so impulsief soos haar ouma was nie (Aucamp, 1987a:58).

Deur die ma se gees word daar herinneringe aan vervloë dae aan die leser deurgegee. Die leser kan nie anders as om onwillekeurig vergelykings met sy/haar/sig eie herinneringe te tref nie. Wanneer Annatjie ’n bietjie te uitbundig is omdat sy in haar ouma se trourok gaan trou, probeer Hannie haar tot bedaring bring: "Julle geslag spot ook met alles." (Aucamp, 1987a:59). Die uitdrukking is ’n baie goeie voorbeeld van tipiese intergenerasionele verskille wat heel dikwels voorkom.

Die wysheid wat met jare kom, word geopenbaar in die volgende gesprek tussen Hannie en haar moeder:

> Hannie: Ma, net één ding: Pa het een sin geprewel toe hy alreeds in ’n koma was: "En die werke van ons hande, bevestig U dit." Ma, wat is die werke van ons hande? Die plase wat ons opbou? Ons kinders? Ons briewe? Ons borduurwerk?
>
> Ma: Dit kan ek jou ook nie sê nie. Of miskien kan ek jou help. Dit is baie dinge, maar dis veral wat die een mens vir die ander aangee (Aucamp, 1987a:61).

In hierdie gesprek word daar op kriptiese en subtiele manier ’n lewensbeskouing aan die leser weergegee, wat in der waarheid outobiografies aansluit by Aucamp se eie idees oor wat die betekenis van die lewe kan wees – veral wanneer ’n mens gevorderd in jare is. Die aangee van dinge is veral kenmerkend van Aucamp se eie persoonlikheid waar hy heelwat van sy persoonlike besittings aan vriende uitgedeel het.

Margot in "Die sosiopaat" dink aan ’n baie algemene verskynsel wat betref die manier waarop seniors dikwels optree:

> Margot: Ek dink al hoe meer aan my oorlede ou moeder, hoe sy ná Pa se dood getreur het. Nie oor Pa nie. Haar hartseer het ’n aparte ding geword, los van Pa. Haar hartseer het haar speelding geword. En as ons haar speelding van haar wou afvat, het sy kwaad geword, soos ’n stout kind.

Margot se moeder se hartseer is nie oor die verlies aan ’n lewensmaat nie, maar eerder ’n "speelding" waarmee sy ander kon manipuleer en waarvan sy afhanklik geword het. Die regressie in die gedrag van die senior word gelykstel aan dié van ’n kind. Die uitdrukking "om kinds te raak" word dikwels gebruik wanneer seniors soos kinders optree.

Wanneer die Sosiopaat ’n neteldoek nader bring om Margot te laat "wegraak" en sy kla oor die "benoude doek" praat hy soos volg oor die dood: "Sterwensoomblikke is altyd benoud." (Aucamp, 1987a:69). Dít is egter slegs een perspektief op die naderende dood. Veral verpleegsters en maatskaplike werkers in palliatiewe sorg het al dikwels narratiewe van sterwende mense aangeteken (vgl. Janssen, 2015; Synnes, 2015; Stanley & Hurst, 2011). Die doodservaring kan heelwat vorme aanneem wat onder meer insluit doodsbedvisioene waarin die sterwende persoon sê dat hulle besoek word deur gestorwe geliefdes of ander wesens wat rondom die hospitaalbed staan of nadoodse kommunikasie waartydens die sterwende persoon die sensasie of persepsie het dat hulle deur ’n gestorwe geliefde besoek word (Janssen, 2015).

Die nou reeds bekende tematiek van die (romantiese) intergenerasionele verhouding tussen ’n jong man en ’n senior man kom op ’n (selfs vir Aucamp) onkonvensionele manier aan bod wanneer een van Margot se alter ego's, ene Loeloe, ’n storie vertel oor ’n ouer bedelaar en ’n jong man (Aucamp, 1987a:73-74). Dié twee was op ’n tyd saam in die tronk en gaan vier toe hul toevallige herontmoeting in ’n sjebeen waar hulle beskonke raak. Terug op die plein vertel Loeloe hoe daar skielik rusie ontstaan en dit is duidelik dat daar ’n magspel aan die gang is met die ouer man wat speels klappe uitdeel om die jonger man te waarsku dat hy "nóg die baas, soos destyds in die tronk" is (Aucamp, 1987a:74). Maar die speelsheid ontaard toe die jonger man, Johnie, ’n mes uittrek en die ouer man dreig. Die ouer man trek egter sy hemp uit en sy arms bult van die spiere wat Johnie laat retireer. Hy pleit by die ouer man om nie nader te kom nie (deels omdat hy hom nie wil seermaak nie, maar ook deels uit vrees). Die ouer man kom nader en Johnie steek die mes voor by sy broek in met die woorde: "For God's sake, Dan, ek het jou lief!" (Aucamp, 1987a:74). Die toneel wat volg gaan heeltemal teen die leser se verwagting in:

> […] die volgende oomblik is die jong man en die ou man in mekaar se arms, en hulle huil en lag deurmekaar… […] Hulle klou mekaar vas, soen mekaar op die mond, op die wang, op die hare (Aucamp, 1987a:74).

En terwyl die leser nog herstel van hierdie klaarblyklik amoreuse beskrywing van die omhelsing tussen twee mans, is daar ’n oomblik wat baie aan die Judaskus herinner: Johnie steek Dan met sy mes en hy sterf. Hoewel daar geargumenteer kan word dat hier slegs ’n soort kameraderie tussen twee mans uitgebeeld word, is die voorafkennis van Aucamp se styl net té dwingend om dit nie as ’n toneel met ligter homoërotiek te sien nie. Dit is veral die soen op die mond tussen die twee mans wat daarop dui dat hier nie slegs met onskuldige vriendskap te make is nie. En dan die verraad van die jonger man wat die ouer man doodmaak. Vir hom was die jonger man die vervulling van onbereikte ideale want deur die jonger man kan die ouer man ’n tweede jeug ervaar.

"Wolf, wolf, hoe laat is dit?" kan onteenseglik as ’n gerontologiese eenbedryf beskou word en is gebaseer op ’n kortverhaal met dieselfde titel wat in *Hongerblom* verskyn. Behalwe vir die ruimte en die karakters wat tiperend van veroudering en hoë ouderdom is, is daar ook die verskeie gerontologiese temas wat deurgaans in die dramateks verweef is. Die tekstitel verwys na die kinderspeletjie met die dieselfde naam. Gewoonlik stap kinders, soos skape, in ’n ry agter mekaar met die voorste kind wat die "wolf" is.

Terwyl hulle loop sal die "skape" kort-kort vra "Wolf, wolf, hoe laat is dit?" en die wolf sal enige tyd uitroep. Wanneer die wolf egter "Etenstyd" skree, moet die kinders hardloop en probeer om nie deur die wolf gevang te word nie. Die kind wat gevang word, is die nuwe wolf. Reeds met die titel word die leser dus gekodeer dat spanning te wagte kan wees.

Die eenbedryf speel af in ’n tehuis vir seniors genaamd *Soete Inval*. Die naam herinner dadelik aan dr. Con de Villiers se woning in Stellenbosch waar Aucamp dikwels as student tyd deurgebring het. Belangrik in die ruimte is ’n prent wat prominent geplaas word en getiteld is *Rots der Eeuwen*. Die titel van die prent herinner dadelik aan die Engelse gewyde lied "Rock of ages" geskryf deur Augustus Toplady in 1763. Hierdie verwysing is belangrik aangesien dit beskrywend is van die rol wat geloof speel in die lewens van heelwat seniors wat stadigaan hul dood tegemoetgaan:

Rock of Ages, cleft for me,
Let me hide myself in Thee;
Let the water and the blood,
From Thy wounded side which flowed,
Be of sin the double cure,
Save from wrath and make me pure.

Not the labour of my hands
Can fulfil Thy law's demands;
Could my zeal no respite know,
Could my tears forever flow,
All for sin could not atone;
Thou must save, and Thou alone.

Nothing in my hand I bring,
Simply to Thy cross I cling;
Naked, come to Thee for dress;
Helpless, look to Thee for grace;
Foul, I to the fountain fly;
Wash me, Saviour, or I die.

While I draw this fleeting breath,
When my eyes shall close in death,
When I rise to worlds unknown,
And behold Thee on Thy throne,
Rock of Ages, cleft for me,
Let me hide myself in Thee.

Veral die laaste strofe wat handel oor die kortstondigheid van die lewe versterk die idee van veroudering en die naderende dood. Die skildery word in die toneelaanwysings beskryf as Victoriaans met ’n meisie in ’n lang, deurskynende gewaad wat aan ’n rots

vasklou in die middel van ’n onstuimige see. Ook in die toneelaanwysings word die uitsig na buite beskryf as grys lug en winterbome en klem word gelê op die gebruik van "grys" beligting wat geleidelik verdiep. Die eenbedryf speel dus duidelik in die winter af wat ook ’n metaforiese funksie in die dramateks vervul.

Aucamp gebruik intertekstualiteit (die titel wat die kyker onwillekeurig terugneem na sy/haar/sig kinderjare); die naam *Soete Inval*; die verwysing na die Nederlandse weergawe van die gewyde lied "Rock of Ages"; en winter tesame met die kleur grys wat simbolies gebruik word om veroudering en ’n hoë ouderdom voor te stel.

Wanneer Truia sê "Dis dan winter" (Aucamp, 1987a:83) word ’n metafoor vir die lewe van seniors gegee aangesien daar dikwels gesê word dat seniors die winter van hul lewe bereik ná ’n sekere ouderdom. Kytie antwoord egter met die woorde: "Die winter is nog mooi ook" wat daarop dui dat oudword nie net sleg is nie en ook ’n ander, meer positiewe sy het. Sy verwys ook na die "groenspaan" (groenroes) op die takke van die winterbome en "die enkelte blaar wat nie wil los nie" (Aucamp, 1987a:83). Hierdie blaar kan verwys na seniors wat bly vasklou aan die lewe al kom die dood nader en herinner ook aan die kortverhaal "The last leaf" deur die skrywer O. Henry waarin ’n senior kunstenaar ’n jong kunstenaar se lewe red deur aan haar ’n rede gee om te bly leef in die vorm van ’n realistiese blaar wat op ’n muur geskilder is. Die afgetrede man in die kruiwa in "Op die plek rus" in *Met permissie gesê* volg ook die val van ’n blaar tydens herfs wat dieselfde funksie vervul.

Benewens *Rots der Eeuwen* kom daar ook ’n ander prent ter sprake, naamlik *De smalle en de breede weg*. Hierdie bekende prent is ’n voorstelling van die Bergpredikasie wat soos volg in die 1983-vertaling van die Bybel in Matteus 7:13-15 staan:

> Gaan deur die nou poort in. Die poort wat na die verderf lei, is wyd en die pad daarheen breed, en dié wat daardeur ingaan, is baie. Maar die poort wat na die lewe lei, is nou en die pad daarheen smal, en dié wat dit kry, is min. Maar pas op vir die valse profete wat in skaapsklere na julle kom en van binne roofsugtige wolwe is.

Daar is dus nie net ’n direkte aansluiting van die tweede prent en die titel van die eenbedryf by mekaar nie, maar ook van die Bybelverse wat verwysings na die smalle en brede weg, asook die spreekwoordelike wolf in skaapsklere bevat. Voorts was daar vroeër jare bykans nie ’n huis waarin hierdie prent nie was nie en heelwat kleinkinders het sal steeds herinneringe aan soortgelyke prente in hul grootouers se huise hê.

Wanneer Matrone die slegte nuus ontvang dat haar broer op sterwe lê, weet sy nie of sy die seniors oor wie sy toesig moet hou alleen kan laat nie. Kosta tree egter na vore en verseker haar dat hulle in staat is om na hulself te kyk en dat sy nie hoef te kommer nie. Hy tref wel onderskeid tussen die seniors wanneer hy sê dat nie almal in die tehuis kinds is nie (Aucamp, 1987a:84). Matrone (getrou aan die stereotipe) groet die seniors met "soet wees, hoor?", asof hulle wel kinders is.

Ouderdomsdiskriminasie kom duidelik na vore wanneer Kytie aan Terblaans sê dat sy nie in die tehuis hoort nie omdat sy eerstens nog jare se werk in haar het en tweedens omdat sy Matrone se skoothondjie is (Aucamp, 1987a:85). Terblaans tree egter vir Matrone in die bresse wanneer sy hierdie wysheid opper: "Dis maklik om met kinders te werk – ons was almal kinders. Maar hoe werk ’n mens met ou mense – as jy self nie oud is nie? Weet ons, die oues, wat dit is om oud te wees?" Hierop kla Truie en Mathilda elk oor hul biologiese skete soos jig en verkalkte are waarop Kosta vererg reageer: "Kwale besoek jonk en oud. Dis nie die alleenreg van die ouderdom nie…" (Aucamp, 1987a:85). Lydia kap egter terug met ’n pragtige verduideliking van háár ervaring van oudword: "Party dae sit ek so, en ek kyk by my venster uit en ek sien iets moois, ’n wolk, of blare wat val of son op die gras, en dan… dan mis ek myself so." (Aucamp, 1987a:86). Lydia ervaar hierna ’n ontsettende gevoel van verlies aan haar vroeër lewe wat deels voor die deur van ’n kragtige geheue gelê kan word. Kosta daarteenoor is so geïrriteerd met "die siek gepraat van die ouderdom" dat hy "walg daarvan" (Aucamp, 1987a:86).

In ’n gesprek tussen Die Kwartel (verwysend daarna om so doof soos ’n kwartel te wees) en Kytie word daar op verfrissende manier na die naderende dood verwys wanneer Kytie aan Die Kwartel vra: "Oumatjie, is jy haastig dat hy moet kom?" Die Kwartel vra na wie Kytie verwys en sy antwoord: "Die ou man. Ons ou boyfriend." (Aucamp, 1987a:87). Hier word die dood as ’n man en selfs ’n minnaar beskryf in Kytie se woorde: "Ons almal se minnaar, Oumatjie; die kêrel met die sens."

Eensaamheid as byproduk van veroudering manifesteer in Die Kwartel se woorde wat nugter en ongeërg opklink: "Ek is eensaam." (Aucamp, 1987a:87). Kytie, wat duidelik ’n antwoord op alles het, reageer deur te sê dat net lui mense eensaam is. Hiermee word geïmpliseer dat hardwerkendheid en om besig te bly ’n teenvoeter vir veroudering is.

Indien nie fisieke veroudering nie, dan psigiese veroudering deurdat die aandag afgelei word van die geleidelike verval van die menslike liggaam.

Tussendeur, in al die bogenoemde tonele, speel daar ook ’n romantiese, nostalgiese oomblik tussen Lady en Fons af. Dit laat by die leser ’n gevoel van hoop dat daar ten spyte van veroudering steeds liefde tussen seniors kan blom.

Wanneer Kosta voorstel dat die seniors ’n fuifparty aan die gang sit, is die meeste van hulle ten gunste daarvan. Daar vind regressie plaas waar die seniors skielik jonger begin optree met ’n uitbundigheid oor die feesviering wat voorlê.

Lady stel baie duidelik dat sy nie van verjaarsdae hou nie en dit is weereens Kytie wat sê dat verjaardae ’n mens nie oud maak nie (Aucamp, 1987a:92). Lady gee hierop ’n waardevolle perspektief op die ervaring van veroudering wanneer sy die volgende sê:

> Nie verjaardae nie. Selfs nie die jare nie. Net die besef van verlies: dis wat jou oud maak. En daarom is verjaardae treurig. Dit herinner jou aan al die mooi dinge wat jy op die pad kwytgeraak het (Aucamp, 1987a:92).

Kosta stem egter nie hiermee saam nie waarop Lady antwoord dat hoewel ’n mens dan nie alles verloor nie, dit wat ’n mens wel verloor genoeg is. In haar geval is dit haar stem en haar jeug. Een na die ander val die seniors in en noem iets wat hulle weens veroudering en die lewe in die algemeen verloor het: Kytie se tande, Die Kwartel se gehoor, Fons se skop en lus, Truia se nooiensvan en Mathilda se are wat verkalk en daarmee saam haar geheue. Kosta sê egter dat hierdie slegs een kant van die prentjie is en dat almal hard moet probeer om iets uit hul verlede te onthou wat mooi is. Een na die ander deel die seniors hul mooiste herinneringe. Kosta verdwyn en kom terug terwyl hy iets in sy baadjiesak prop. Hy stel voor dat almal saam "Wolf, wolf hoe laat is dit?" speel. Almal stem in (veral omdat die speletjie hulle aan hul kinderjare laat dink en dus mooi aansluit by die herinneringstog wat hulle pas onderneem het).

Die speletjie gaan vir ’n rukkie aan en dan klim Kosta die trap uit met die groep wat hom volg. Voor hy bo kom sit hy gou ’n gloeiende fosfor skedelmombakkies op en toe hy "Twaalfuur" skree, draai hy om en almal vlug, behalwe Die Kwartel wat aan die voet van die trappies bly lê in ’n bondeltjie met die "Die Oues" wat ’n kring rondom haar vorm. Kosta vra hierdie keer hoe laat dit is en Kytie sê twaalfuur. Dié prosedure word herhaal

tot nog net Lady oor is. Sy wil ontsnap uit die kring, maar alle vingers wys na haar. Sy gil hoog en bloedstollend: "Twaalfuur!" en die gordyn sak onmiddellik.

Aucamp gaan hier baie slim te werk deur die komplikasie wat veroudering meebring fyn deur die dialoog te verweef met verskillende karakters se eie perspektiewe daarop. Verskillende aspekte van die gerontologie word hier met eerlikheid en menslikheid hanteer. Die eenbedryf toon duidelik dat veroudering ’n subjektiewe ervaring is wat deur elke mens anders ervaar en hanteer word. Sommige vind hul herinneringe aan hul jonger dae ontstellend terwyl ander met tevrede nostalgie daaraan terugdink. Op die ou einde kulmineer die veroudering in die onafwendbare dood wat dramaties uitgebeeld word met Kosta as beliggaming daarvan wat die seniors een na die ander kom haal. Die dood was deurgaans teenwoordig by die seniors, vermom as een van hulle. Dit is metafories van die naderende dood wat alomteenwoordig is in die denke van die verouderende mens.

Dit is opmerklik dat veral ouer vroue ’n prominente rol speel in die eenbedrywe vervat in *By Felix en Madame*. Aucamp beeld die ouer vroue op verskillende maniere uit. Daar is hulpelose vroue, sterk vroue, vroue wat uitsonderlike lewens gelei het, alledaagse vroue, vroue wat grasieus verouder en ander wat minder grasieus oudword.

4.8 *Teen latenstyd: verdere lirieke: 1980-1986* (1987) // Aucamp: 53 jaar oud

Hierdie bundel van Aucamp kan ook as ’n poësiebundel beskou word, maar omdat hyself die woord "lirieke" in die titel gebruik, voel dit meer vanpas om dit eerder saam met die dramas en kabarette te bespreek.

In "Portret van ’n chanteuse" gebruik Aucamp (1987c:10) die bekende beeld van die verloopte vermaaklikheidster as metafoor vir veroudering:

> Sy sing dieselfde nommers
> in Kaapstad en in Joeys;
> in Bloem en Plet en Windhoek
> of waar sy ook al nou is.
>
> Fluweel is haar bekleedsel
> (dit steek die knoppe weg);
> bedags mag dit geskif lyk
> maar saans lyk dit nog reg.
>
> Haar rokke is voorspelbaar:
> die Rita Hayworth-soort –

ŉ skede-snit, natuurlik swart,
want dit is soos dit hoort:

vir *canto hondo*, altyd swart;
vir *fado's*, net maar git:
met diepsang, treursang, klaaglied
moet jy in lanfer bid.

Gevange in die kollig,
haar hande saamgeklem,
treur sy oor wat verby is,
en alles voorbestem:

die onvoltooide liefdes
wat deel is van ons lot;
die kiem in elke droom-sel;
die strakheid van ŉ God.

En almal wat kom luister
in Kaapstad en in Joeys
vermoed na elke nommer
dat lewe meesal rou is:

ŉ walsrefrein wat afloop;
ŉ moeë chansonette;
ŉ swart, verslete aandrok,
gespan oor ŉ skelet.

Hierdie kabaretliriek bevat heelwat gerontologiese kodes. Eerstens is daar die herhaling van dieselfde dinge en ŉ ongeërgdheid oor wat van haar geword "of waar sy ook al nou is". Dan is daar die klere wat haar ouderdom wegsteek. Die nag bedek egter die ouderdom en daarom lyk dit (en sy) saans nog jeugdig. Die voorspelbaarheid word herhaal in haar swart klere. Die chanteuse se herinneringe wat sy al treurend vertolk aan die gehoor maak deel uit van die versugtinge van mense op ŉ laat ouderdom waar hulle melankolies nostalgies word oor ŉ lewe wat verby is. Meer spesifiek treur sy oor "onvoltooide liefdes" en "die strakheid van ŉ God." Liefde en religie is beide erkende temas wat deur seniors ondersoek en bevraagteken word. Die chanteuse se lewe word dan vergelyk met "ŉ walsrefrein wat afloop" en ŉ "moeë chansonette", sowel as ŉ "verslete aandrok" wat gespan is oor haar skelet. Aucamp illustreer hier op ŉ treffende manier die aftakeling van ŉ vermaaklikheidster, maar hierdie aftakeling is egter universeel van toepassing op alle mense. Die chanteuse sluit ook aan by ander soortgelyke figure in die Aucamp-oeuvre soos die ballerina, diva, die kunstenares, die courtisane, die poefter en die dandy wat almal as oud uitgebeeld word.

"Miss Universe van vroeër" (Aucamp, 1987c:12) resoneer met die voorafgaande "Portret van ’n chanteuse":

Die *Heel*al het om haar gedraai
want sy was die Heel*al*.

Sy het sterre aan die brand gesteek,
planete laat ontplof;
en in dié kragverbruiking
haar eie ster verdof.

Nou skuil sy eensaam agter maskers
beslaan met duur juwele,
en sing, in selfbespotting,
van ridders en minstrele;
van rose, maanskyn en viole.
die oerou spanning tussen pole:
van manlikheid en driftigheid
van vroulikheid en listigheid;
en oor en oor dieselfde wysie,
’n pynlike refrein
wat om sy svelte intimidasie
nóg pynliker bly skryn:

’n Ster moet in haar fleur verdwyn
terwyl sy in haar volheid skyn.

In hierdie gedig kan daar ’n filosofie oor die ouerword van kunstenaars afgelei word in veral die laaste rymende koeplet waar die digter skryf dat iemand op jeugdige ouderdom moet "verdwyn" om as ’n ster verewig te word. Die rede daarvoor is dat ’n kunstenaar wat sy/haar/sig loopbaan uitrek sonder om vernuwend te wees, bloot verwelk tot iemand wat eensaam en bespotlik is. Hierdie verdwynende sterre herinner aan die sogenaamde *27 Club* wat bestaan uit ’n groep populêre musikante, kunstenaars en akteurs wat op die ouderdom van 27 oorlede is. Hoewel dit statisties bewys is as ’n toevalligheid, blyk dit steeds ’n kultus te wees waaraan baie mense glo. In wese is dit so dat hierdie groep mense juis deur hul dood as sterre verewig is. Dit moet veral vir ’n voormalige Mej. Heelal moeilik wees om gekonfronteer te word met die sigbare biologiese aftakeling wat veroudering meebring en Aucamp beskryf die manier waarop sy hierdie veroudering hanteer op meesterlike wyse.

In die "Lorelei van Langstraat" (Aucamp, 1987c:13) word ’n wulpse Madame geskets:

> En wie verskyn op die pienk balkon
> met borste wat bol soos ’n lugballon?
> Madame!
>
> En wat in haar hand wil hartstog wek?
> ’n Waaier van sy wat aandag trek.
> Madame!
>
> En wat knik jou kop met sy krul op krul
> tot strikkies en blinkers wat ekstaties ril,
> Madame?
>
> En wat blits jou ringe met sein na sein?
> Die morsige boodskap van myn en dyn,
> Madame?
>
> En wat sing jy luid bo die stadsrumoer
> wat eensame mans na jou kamer voer,
> Madame?
>
> *Madame praat van die balkon af*:
> "Solank hul onder sestig is
> en in die bed nog heftig is
> weet ek dat lewe regtig is!"

Dit is interessant hoedat die Madame in hierdie gedig enigeen van 60 jaar en ouer as "oud" beskou. Asof ’n man nie meer viriel kan wees ná 60 nie. Aucamp skryf self in ’n brief gedateer 26 Januarie 1994 aan Lucas Malan:

> Ek kan 60 van harte aanbeveel. Dis of jy ná jare van ballingskap teruggegee word aan die lewe. (Die Chinese glo ’n man se geseëndste jare is tussen 60 en 65.) […] Ek het "onsigbaar" geword: Elsa Joubert se woord. Dis wat ’n mens word ná 60, sê sy, en dis wat so lekker is: Jy word "onsigbaar" (Metelerkamp, 2013:100).

Aan die ander kant is dit verfrissend om te sien hoe ’n ouer vrou haar seksdrange kan uitleef en nie voel dat sy daaroor moet swyg soos vroue dikwels voel hulle moet doen nie. Die hele scenario wat geskets word herinner op ’n manier aan die madame wat dikwels aan hoof van ’n bordeel staan – dikwels ’n heelwat ouer vrou wat die prostitute wat vir haar werk oplei en hul skedules bestuur. Indien só gelees, dui dit weer op Aucamp se vermoë om werklik enige vorm van veroudering uit te beeld, sonder om enigsins ’n oordeel te vel.

In "Sigeunerverdriet" (Aucamp, 1987c:16) word die figuur van die ouer vrou weereens herhaal in die vorm van Zinka Chornaya:

Zinka Chornaya
'n verlate ou vrou
was eenmaal begeerlik –
maar wie sal onthou?

Sigeunermusiek
stem haar altyd bedruk:
viole en fluit
snik haar troebel geluk.

Haar hartland het nou
tot 'n woonwa gekrimp:
want wie kan 'n Moldau
in die suburbs bedink?

Zinka Chornaya
'n verlate ou vrou
was eenmaal begeerlik –
maar wie sal onthou?

Hul stroom na haar laptent
uit toeriste-hotel,
dat La Zinka, sigeuner,
hul die toekoms voorspel.

Tussen berke daar gunter
– ag, die ou, ou verhaal –
het 'n neutbruin sigeuner
haar noodlot bepaal.

Zinka Chornaya
'n verlate ou vrou
was eenmaal begeerlik –
maar wie sal onthou?

Sy soek by besoekers
haar eie verdriet;
haal uit teeblaar en glasbal
háár donker verskiet.

Sy sien vir kliënte
geen teerheid: net seks.
Gebrandmerk deur liefde
brand sy altyd: 'n heks.

Zinka Chornaya
wil vergeet, maar onthou –
'n stokou sigeuner
en skaars nog 'n vrou.

Die skrille kontras tussen die jonger vrou wat die sigeuner onthou en die huidige weergawe is tekenend van die smagting van 'n senior persoon na verlore jeug.

Die karakter van die sigeuner sluit aan by die ander randfigure in Aucamp se literêre tekste en vestig ŉ duidelike patroon in die liriekbundel.

Die gedig "Duiwelspiek" (Aucamp, 1987c:26) is een van Aucamp se tong-in-die-kies beskrywings van veroudering en die eindelike dood.

My ou tante
Vigilante
het geswoeg tot op die kruin
en verhewe
bo haar lewe
daar gesit tot sy verkluim.

Nou word tante
Vigilante
swaar beboet vir haar versuim –
poets oureole
en obole
in die hemel-agtertuin.

Die humoristiese gebruik van religie in hierdie gedig dra by tot die besondere manier waarop Aucamp met ouderdom en veroudering in sy literêre tekste te werk gaan. Die gedig lewer kommentaar op mense wat hul hele lewe daaraan wy om sukses te behaal en wanneer hulle eindelik daardie sukses bereik het alleen is sonder enige betekenisvolle verhoudings. Die ou tante se versuim om sodanige verhoudings met diegene rondom haar te bou, resulteer nou ook in eensaamheid in die hemel waar sy alleen religieuse objekte van die engele moet onderhou.

In die meer bekende "Dieselfde dorpie, jare later" (Aucamp, 1987c:38) word die herinneringe van ŉ senior weergegee wanneer hy/sy/sig sy/haar/sig geboortedorp besoek:

vir Jannie du Toit

Die slentersomers van my jeug
herleef in elke geur:
nat tuine in die skemeraand
en malvas langs die deur;

en oumensrosies, pimpelpers,
wat oor ŉ landmuur stort
en dof en soet hul verre groet:
wat het van jóú geword?

en op die meent, maar afgekamp,
lê vader in die hof
met diep gebeitel in sy steen:
stof is jy, net stof.

Selfs dood raak hierso maklik weer:
'n skuilte onder gruis
met kleipot en laventelbos
die wagters by jou huis.

Ek vlug uit kerkhofstiltes uit
geteister deur onthou
en strompel tussen bloekoms in
vol siekteruik van nóú.

Aucamp gebruik hier die mooi metafoor van "oumensrosies" wat pimpelpers is – dus 'n direkte verwysing na biologiese aftakeling waar swak bloedsomloop dikwels manifesteer met die kleur pers. Seniors is ook dikwels vol blou kolle omdat hulle maklik val of teen voorwerpe stamp en hulself beseer. Die woordkeuse "pimpelpers" kan ook verwys na die uitdrukking "iemand pimpel en pers slaan" wat moontlik kommentaar/kritiek op 'n harde lewe kan wees. Die rosies stort ook oor die landmuur wat 'n verwysing kan wees na die uitdrukking "iemand is oor die muur" wat dui op veroudering en dat daar geen nut vir die persoon is nie. Die besoeker beweeg dan na die kerkhof waar sy/haar/sig vader begrawe is, en met die lees van die epitaaf is dit byna asof die leser die gebiedende patriargale stem van die vader of selfs 'n vermanende predikant kan hoor. Dit skep spanning by die leser, want volgens die besoeker het die vader dit makliker in die dood as in die lewe. Dit is egter ook vir die besoeker makliker dat sy vader dood is. Maar skielik word die besoeker oorval deur al die herinneringe wat hom/haar/sig omsingel en voel hy/sy/sig moet vlug van die "siektereuk van nóú". Herinnering en die uitwerking wat dit op die mens wat onthou kan hê, maak 'n belangrike deel uit van Aucamp se skryfwerk, en hier word die hede met die verlede in skrille kontras geplaas waar nie een van die twee troos aan die besoeker bied nie.

Hierdie gedig herinner ook baie aan Aucamp se kortverhale oor die Stormberge en sy herinneringe wat uitgebreid in sy dagboeke weergegee word. Dit is duidelik dat Aucamp sy artistieke werke gebruik om sy eie veroudering te verwerk. Die herbesoek van betekenisvolle ruimtes is deurgaans in sy oeuvre aanwesig. Op meer figuurlike vlak hou dit moontlik verband met die ruimte vir groei en selfontmoeting wat Aucamp vir homself en die leser in sy agtereenvolgende werke probeer in stand hou.

4.9 *Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe* (1988) // Aucamp: 54 jaar oud

Voorin die dramateks gee Aucamp (1988:6) ’n nuttige lys woordverklarings van woorde wat in die sosiolek van gay mense voorkom, naamlik *Beulah* (mooi), *bliss* (heerlik/pragtig), *brood* (geld), *Clora* (niewit gay), *Freda* (gefrustreerd), *Hetty* (gasvrou), *outers* (sonder werk of geld wees), *piece* (minnaar), *queen* (geaffekteerde, temperamentele gay – meestal middeljarig of ouer), *Rita* (manlike prostituut) en *kamp* (oordrewe, bisar en meestal links van "goeie smaak"). Hierdie lys woorde verskaf insig in die manier waarop homoseksuele mans met mekaar in die 1980's gekommunikeer het. Die woorde is ’n verhulling wat die seksuele identiteit van die sprekers beskerm. Aucamp gee die leser dus ’n kykie in die wêreld van die randfiguur en skryf die verhulling oop deur die betekenis van die woorde te verskaf.

In die eerste eenbedryf, "Jakobregop: ’n saterspel", is die karakters Beulah en Freda tussen 70 en 80 jaar met ’n onseker geslag en "alle tekens van vroeër skoonheid toegemessel". Gertjie is ’n mooi, blonde man. Die groot ouderdomsverskil tussen die senior vroue en die mooi jong man is ’n tema wat deurgaans in Aucamp se oeuvre gevind kan word: oud (en lelik) teenoor jonk (en mooi).

Die eenbedryf begin met Beulah wat in ’n stroom herinneringe ’n oorsig gee van haar beste vriendin, Freda, se lewe terwyl sy slaap op ’n TV-stoel in hul oopplanwoonstel se woonkamer. Blykbaar is daar effens onmin tussen die twee vriendinne en Beulah verduidelik dat dit gaan oor ’n insident daardie oggend. Volgens haar is dit "Senior Citizendag" waar hulle afslag kry op flieks, treine en 20% by Stuttafords. Sy stel vinnig dat hulle hulself kan "bekostig", maar dat ’n mens die kans aangryp wanneer jy kan. In hierdie gedeelte word ’n voordeel van veroudering gegee, naamlik pensioenarisafslag. Sommige seniors maak gebruik van hierdie voordeel, terwyl ander dit beskou as die openbaarmaking van hul ouderdom en maak asof dit nog nie op hulle van toepassing is nie. In die hysbak by Stuttafords knyp die hysbakman toe vir Beulah op die boud en Freda maak die opmerking dat Beulah haar boud so te sê op ’n silwer skinkbord vir die man aangebied het. Die subjektiwiteit van veroudering is duidelik in hierdie toneel wanneer Freda (heel waarskynlik meer konserwatief) dit as onvanpas beskou dat Beulah op haar ouderdom so ’n "spektakel" van haarself maak, terwyl Beulah (duidelik meer liberaal) dit as ’n kompliment beskou.

Wanneer Beulah deur Freda se snorkery gesteur word, staan sy krities na haar en kyk en uiter die volgende woorde: '"n Oumens wat slaap is 'n lewende advertensie vir die dood. Die oop mond en die los kakebeen, en die ooglede nie heeltemal toe oor die oogballe nie. En 'n dooie kan jy immers opbind, met 'n sakdoek of iets." (Aucamp, 1988:12). Aucamp beskryf die slapende Freda op 'n redelik onvleiende manier wat dui op sy eie siening van hoe 'n slapende senior lyk. Dit is dus 'n negatiewe ervaring van veroudering wat hy deur middel van die dialoog laat deurskemer.

Freda vertel hoe Beulah as jong meisie twee keer ongewenste swangerskappe gehad het en dat haar tante haar "goed laat regmaak" het in Europa ná die tweede swangerskap (Aucamp, 1988:13). Hierdie sterilisasie kan natuurlik dui op 'n rede waarom daar ook onsekerheid oor die twee karakters se geslag is en dui moontlik op die begin van 'n transgender/transseksuele oorgang.

Beulah sê dat om hardop te praat '"n nare oumensgewoonte" is wat Freda moet afleer (Aucamp, 1988:13). Sy verduidelik dat dit 'n teken van psigologiese versteuring is en dat Freda in 'n "inrigting vir verstoordes" kan beland (Aucamp, 1988:13). Aucamp skryf hier 'n algemene stereotipiese aanname oor wat mense oor veroudering het oop, naamlik dat veroudering en mentale agteruitgang hand aan hand loop waarvan om hardop jou denke uit te spreek wanneer jy alleen is, 'n simptoom is. Dit is egter 'n verkeerde aanname aangesien heelwat mense hardop met hulself praat. Ironies genoeg het Beulah aan die begin van die eenbedryf presies dieselfde gedoen toe sy met die gehoor gepraat het. Dit is ook tipies dat seniors mekaar se veroudering sal uitwys in pogings om die aandag van hul eie veroudering te probeer aflei.

Die eenbedryf neem 'n interessante wending wanneer 'n trokkie in die straat stilhou. Op die trokkie staan "Afklop & Kie." geskryf. Die woord "afklop" beteken letterlik om dood te gaan. Freda het gereël dat haar en Beulah se mates geneem moet word vir hul doodskiste want hulle "wil kan omdraai as dit moet" (Aucamp, 1988:13). Aucamp gebruik dikwels humor wanneer hy oor veroudering en die naderende dood skryf, en hier is 'n goeie voorbeeld daarvan. Die absurditeit van die moontlikheid dat lyke letterlik kan omdraai in hul graf word hier baie treffend in die gesprek tussen die twee karakters verpak.

Reeds met die intrapslag flankeer Beulah met Gertjie, die mooi, jong, blonde man wat die mates moet kom afneem. Sy wys daarop hoe goed sy "gepreserveerd" is en in dieselfde asem praat sy neerhalend van Freda wat seniorprobleme het waarvoor sy soggens "Hi-Bulk Bran en saans Senokot, en tussenin, kruietee" moet gebruik vir al haar skete en kwale (Aucamp, 1988:15).

Wanneer Freda aan Gertjie sê dat sy nie geweet het die onderneming "hou ook jongmense aan nie" en dat "almal in julle diens klink of hulle met een voet in die graf staan" (Aucamp, 1988:15) dui dit op omgekeerde stereotipering waar die seniors dink dat jonger mense nie ook by ’n begrafnisondernemer kan werk nie. Hierdie woorde toon duidelik hoe daar ’n verskil in opvattings is wat verskillende generasies betref, maar ook hoe mense van dieselfde generasie hulle as meerderwaardig met betrekking tot ander kan sien. Gertjie reageer deur te sê dat almal by hul onderneming op 35 moet uittree, waarop Beulah geskok sê dat hulle hul dan moet dood betaal aan pensioene. Aucamp skryf hier baie slim oor die verband tussen veroudering en aftreebeleide – ’n onderwerp wat heelwat in gerontologiese studies ondersoek word.

Beulah hou aan om Freda se swak punte uit te wys (sy praat van haar gansstem en dat haar hare nie haar eie is nie) terwyl sy haar eie sterk punte uitwys. Freda doen egter presies dieselfde (sy verwys na hoe sleg Beulah grimering aanwend en dat sy stiksienig is). Die leser kom agter dat daar beslis wedywering tussen die twee senior vroue is om die aandag van die jong Gertjie. Wanneer Gertjie egter wil begin met sy werk, wat behels dat die vroue moet uittrek want hy gebruik olie en seep, begin beide lont ruik. Wanneer Beulah vir Gertjie vra vir watter firma hy werk, sê hy doodluiters AFSOP (en nie AFKLOP nie). Hoewel Gertjie nie die eerste twee letters kan verklaar nie, staan die laaste drie letters vir "Sorg vir ouer persone" (Aucamp, 1988:18). Gertjie is dus ’n masseur wat ook nie skroom om gewaagde masserings te gee nie. Die teks is gelaai met humoristiese seksuele innuendo's . Aucamp skryf teen die leser se verwagting in wanneer hy ’n kinkel in die gewone seniorsorg-kabel gee. In plaas van die gewone siening dat seniors hulpeloos is, wys hy hierop die feit dat hulle ook springlewendig en gereed vir (seksuele) avontuur kan wees.

Beulah probeer om van Freda ontslae te raak deur ’n kalmeermiddel in haar kruietee te gooi, maar Gertjie is so dors dat hy die koppie wat vir haar bedoel is, gryp en alles met

een teug wegslaan. Wanneer Gertjie neerslaan, sê Beulah dat hulle hom netnou kan gaan haal en dan sommer gou kyk ook (Aucamp, 1988:20). Sy verwys natuurlik hier na Gertjie se geslagsdele wat beklemtoon dat die twee vroue oud, maar beslis nie koud is nie. Die twee vroue beplan om Gertjie by hulle te laat inwoon sodat hy sy dienste kan lewer, kompleet met ’n salaris, kamer, afdag en sommer ook as erfgenaam. En dan is daar ’n effense wending in die dialoog wanneer Beulah aan Freda sê dat hulle die voorste kamertjie vir hom kan regkry want Freda se optelkind sal nooit terugkom nie. Freda se antwoord is tekenend van vele seniors wat deur hul kinders vergeet word: "Dis waar. Twintig jaar gelede het hy hier uitgeloop, en nooit weer ’n dooie woord van hom laat hoor nie. Hy het op my moedersiel getrap." Tipies van Aucamp is daar die spreekwoordelike traan by die lag. Hierdie oomblikke van erns in andersins ligte dialoog beklemtoon juis die saak wat hy wil aanroer – ’n baie geslaagde skryftegniek.

Oor hierdie eenbedryf skryf Odendaal (2016b:270):

> Dis ’n skerpsinnige stuk en toon weer eens Aucamp se vermoë in die uitbeelding van oumense – sy dit dan vreemdsoortige oues. Sy waarneming van Beulah en Freda en die verhouding tussen hulle is raak en hy gebruik die situasie om as 't ware oerdrange en -begeertes in hulle te ontketen. In hierdie proses openbaar hulle hul as meer as stuitig, meer as komies, maar ook meer as pateties.

In die eenbedryf "Sjampanje vir ontbyt" is dit opvallend dat daar baie spesifieke ouderdomme aan elke karakter gegee word:

Terry	26 jaar oud; verpleër en amateur-kostuumontwerper
Daan	45 jaar oud; Afrikaansonderwyser en -skrywer
Jacques	60 jaar oud; vroeër reklameman, nou voltyds gay
Dickey	20 jaar oud; ’n manlike prostituut
Kas	47 jaar oud; joernalis en knolskrywer
Willie	30 jaar oud; bankklerk
Dirk	42 jaar oud; kleinhoeweboer; knutsel met verse en pastelle
Brian	26 jaar oud; verskeidenheidskunstenaar, hy dans en sing en speel toneel
Dennis	24 jaar oud; balletdanser (ondergeskikte rolle)
Karel	45 jaar oud; argivaris

Dit is voorts opvallend dat al die karakters mans is met wyd uiteenlopende beroepe. Die eenbedryf speel af gedurende die vroeë 1970's in Kaapstad. Die eerste toneel vind plaas in Terry (26) en Daan (45) se huis waar ’n Kersontbyt gehou gaan word. Daar is ’n 19-jaar-ouderdomsverskil tussen die twee mans, wat duidelik ’n intergenerasionele verhouding is. Hierdie soort verhouding bring ’n stel komplikasies mee wat duidelik word in die dialoog wanneer Terry vir Daan vra waarom hy daarop aandring om elke jaar die

Kersparty te hou vir die "óú klomp", waarop Daan antwoord: "Jy vind dit nog altyd moeilik om my óú vriende te aanvaar. Hulle het almal vir my iets beteken." (Aucamp, 1988:26). Terry korrigeer hom deur te sê hulle hét iets beteken, maar Daan bly geduldig: "… en beteken nóg iets vir my. Liefde moet ook vriendskappe kan akkommodeer, Bokkie." (Aucamp, 1988:26). Hier verander Aucamp van taktiek deur vanaf spesifiek die vriendskappe tussen seniors te gaan na iets meer universeel: liefde. Deur te sê dat liefde vriendskappe moet kan akkommodeer, skuif Daan die fokus weg van vriendskappe tussen seniors wat vir Terry ’n probleem blyk te wees, na ’n universele beginsel, naamlik dat jaloesie in geen verhouding, ongeag ouderdom, ’n goeie ding is nie.

Die eerste gaste wat opdaag, is Jacques en Dickey. Dickey se naam is nie om dowe neute gekies nie, want hy is ’n manlike prostituut wat Jacques vir die aand as sy metgesel huur. In die rolverdeling skryf Aucamp dat Jacques 60 jaar oud is, maar in die toneelaanwysings skryf hy: "Jacques is 56 en lyk dit, in weerwil van sy gekleurde hare en moderne klere, of miskien juis vanweë dié kompensasies." (Aucamp, 1988:27). In hierdie klein stukkie neweteks, behalwe vir die kontinuïteitsfout wat Jacques se ouderdom betref, is Aucamp redelik geniepsig deur te skryf dat Jacques ook na 56 lyk. Hy probeer dit dan versag deur te verwys na die feit dat Jacques se haarkleur en klere nie gepas is vir ’n man van sy ouderdom nie, wat eintlik wys op onverdraagsaamheid en oordeel tussen gay mense – asof gay mans (oud en jonk) in ’n sekere vorm gegiet moet wees. As ’n nagedagte voeg hy by dat dit dalk juis vanweë hierdie ekstreme pogings van Jacques is om relevant te bly dat hy ouer lyk, in stede daarvan om die natuurlike verouderingsproses sy gang te laat gaan.

Dickey is 20 jaar oud wat beteken dat daar ’n 36/40-jaarverskil tussen die twee mans is. Die feit dat dit die tweede paartjie is wat ’n redelike ouderdomsverskil toon, laat die leser besef dat hier moontlik ’n patroon in die vriendekring teenwoordig is. Terry probeer om Jacques se omhelsing te vermy, maar dié gryp hom stewig vas (Aucamp, 1988:27). Hierdie vermyding is nie uniek tot gay mense nie en geld universeel (as mens maar net dink aan daardie familielid wat ’n mens probeer vermy vanweë die nat soene wat so graag uitgedeel word), maar kry tog ’n gelaagdheid wanneer dit blyk dat jonger gay mans letterlik gril vir ouer gay mans.

Terry is "terdeë bewus van Dickey" (Aucamp, 1988:27). Hierdie bewustheid is natuurlik nie onskuldig nie en gelaai met seksuele innuendo's en die soort atmosfeer wat ontstaan wanneer veral twee jong viriele gay mans mekaar vir die eerste keer ontmoet. Dit kan ook aanleiding gee tot die stereotipe dat gay mans promiskueus is.

Iets van die ouer gaykultuur van die 1970's word hier deur Aucamp weergegee wanneer Terry vir Dickey vra om ’n bottel sjampanje oop te maak, maar Jacques neerhalend sê: "Ingel, ek sal dié kind nooit met so ’n fyn operasie vertrou nie: ek het hom in die bosse opgetel. Kom sit liewers hier by my, sweetie, en lyk mooi." (Aucamp, 1988:28). Hier word Dickey tot gebruiksartikel geobjektiveer deur iemand, heelwat ouer, wat vir sy dienste betaal en hoegenaamd nie in ag neem dat dit steeds ’n mens is met wie hy te doen het nie. Jacques beledig Dickey se intelligensie en sy ouderdom wanneer hy na hom as ’n kind verwys.

Wanneer Terry die vertrek verlaat om die sjampanje te gaan haal, vind daar ’n gespanne dialoog tussen Jacques en Dickey plaas waar onthul word dat Dickey ’n meisie het. Hierdie onthulling moes sekerlik gehore in die laat 1980's ietwat geskok het, maar deesdae is dit algemeen bekend dat pornosterre en manlike prostitute dikwels as heteroseksueel identifiseer en in verhoudings met vroue is. Soms weet hul vroue wat sodanige mans vir ’n lewe doen en soms nie.

Dickey spuit Jacques "per ongeluk" vol sjampanje, en terwyl Daan vir Jacques gaan help om sy klere skoon te kry, flankeer Terry met Dickey. Wanneer Dickey egter vir hom vra hoeveel hy bereid is om te betaal en Terry nie bereid is om te betaal nie, ignoreer hy hom (Aucamp, 1988:29). Hier word die vermoede dat Terry nie heeltemal getrou is aan Daan nie bevestig.

In die tweede toneel staan Dirk en Daan alleen buite op die balkonnetjie. Die dialoog tussen hulle handel eerstens oor ’n ander vriend, Bertie, en Dirk vertel smalend dat Jacques al by Bertie aangelê het en daarom eintlik behoort te onthou dat hy oorlede is. Daar is duidelik heelwat onderstrominge tussen al die vriende teenwoordig, en die leser kry die indruk dat almal al min of meer met almal geflankeer of verder gegaan het. Dirk brei verder uit oor die dae voor Bertie se dood en veral die volgende woorde resoneer met heelwat seniors (homo- óf heteroseksueel) se belewing van die naderende dood van ’n geliefde: "Daan… dis ontsettend… ’n liggaam wat voortgaan, met die gees al klaar

dood… Ek het ongeduldig geword met die liggaam, en soms het ek dit gehaat: die moedswillige liggaam wat eenmaal Bertie was." (Aucamp, 1988:33). Die ambivalente gevoelens van haat en liefdevolle versorging gebeur dikwels in die persoon wat hul sterwende geliefde moet versorg. Dit maak die hele ervaring pynlik vir beide partye en stel groot eise aan beide se geduld en die verhouding. Op hierdie stadium kan die leser ook wonder of Bertie nie moontlik aan MIV/vigsverwante oorsake gesterf het nie, gegewe die historiese konteks van die drama en die seksualiteit van die karakters. Deesdae sou sodanige aanname ’n stereotipering wees, maar in die 1970's sou dit nie noodwendig ongeldig wees nie.

Wanneer Daan sê dat hy hom dit nie kan voorstel nie, sê Dirk: "Jou eie Donald is skielik weg", waarop Daan antwoord: "Die erger dood: ’n vrou. Hulle is Engeland toe." (Aucamp, 1988:33). Aucamp weef heeltyd die tema van seksuele vloeibaarheid in die teks met voorbeelde van veral biseksualiteit omdat Donald, wat eens in ’n verhouding met ’n man was, nou in ’n verhouding met ’n vrou is. Dikwels hoor mense van vroue wie se mans hulle verlaat vir ’n ander man en hier skets Aucamp die omgekeerde juis om te toon dat die probleme waarmee die gay mans in hierdie drama sukkel, nie noodwendig uniek is weens hul seksualiteit nie, maar eerder universele probleme is waarmee enige mens in ’n verhouding gekonfronteer sou kon word.

Dit is ’n stereotipe dat alle gay mans promisku is, en Aucamp probeer hierdie stereotipe teenwerk wanneer Daan vir Dirk vermaan om nie weer ’n affair te hê nie. Wanneer Dirk skerm en sê dat daardie soort dinge mos sommer net gebeur, antwoord Daan: "Net die eerste keer. Daarna word dit ’n wilsbesluit. ’n Mens het net één keer lief, Dirk. Die res is nabootsings." (Aucamp, 1988:33). Hoewel Daan self nie heeltemal gelukkig is in sy verhouding met Terry nie, is die alternatiewe wat die homoseksuele wêreld aan hom bied vir hom afskuwelik: "’n Kroegvlieg. ’n Pishok-Polly. ’n Aasvoël op die Esplanade." (Aucamp, 1988:33). Die leser kan dus verwag dat Daan nie gelukkig sal wees met Terry se flirtasie met Dickey nie. Aan die einde van die gesprek gee Daan in en sê aan Dirk: "Goed dan, wéér ’n affaire, maar met dié besef: dis net ’n skans. Dis geen líéfde nie. Dáárdie energie is lank gelede uitgebrand." (Aucamp, 1988:33).

Met die karakter van Brian in die derde toneel skryf Aucamp die homoseksualiteit van bruin mense in die Kaap oop. Dit is grensverskuiwend in die tyd van publikasie aangesien

daar weinig oor die seksualiteit van ander etnisiteite as wit mense geskryf is in die Afrikaanse letterkunde. Die gesprek wil-wil na politiek neig, maar Terry knip die onderwerp kort met ’n voorstel om vir die gaste te sing, waarop Daan sê dat hul humor te aards is vir die Noorde. Aucamp verwys hier na die haas onoorkomelike verskille wat wel tussen die mense in die Kaap en die mense in die destydse Transvaal (nou Gauteng) bestaan. Hoewel hy hierdie Kaapse humor wil afmaak as aards (lees: boertig) is die omgekeerde eintlik waar aangesien die mense in die Kaap dikwels as kliekerig en pretensieus beskou word. Dirk noem egter dat hul seksualiteit dien as gelykmaker vir enige soort politiek: "Ons is almal club members, familie, noem dit wat jy wil; Freemasons, Bokryers…" (Aucamp, 1988:35).

Die verwewing van genres wat reeds ’n bekende eienskap van Aucamp se literêre werke is, tree weer na vore wanneer die gaste "Die bulhoekvastrap" begin sing. Hier word poësie in die vorm van liriek by ’n dramateks ingevoeg en die woorde gee iets van ’n kabaretgevoel aan die dramateks. Die Kapenaars groepeer hulle om die klavier en sing die volgende woorde:

Laat ander maar
van voor af aan
romanties soek
na Don Juan
ek hou my by
en hou by my
solank dit kan:
die werkerman.

Hy is sy is
en weet sy weet;
hy stink na rook
en okselsweet.
Hy noem my "maatjie",
"meester" ook,
en praat met my
deur dampe rook:
"Al is die lewe
somtyds bull
moet ons dit aan
die horings woel."

Hy is sy is
en weet sy weet;
hy stink na ghries
en eie reet
Hy gooi sy Windhoek
op sy duim;

is ná sy derde
meer as game:
hy stroop sy oorpak
soos ’n vel
en gooi dit weg:
ag, wat de hel!

Die lied is duidelik gelaai met seksuele verwysings en die laaste gedeelte insinueer dat heteroseksuele mans sal deelneem aan homoseksuele aktiwiteite mits hulle dronk genoeg is. Aan die einde van die lied staan in die toneelaanwysings dat Kas Brian se oë soek en Terry dringend na Dickey kyk (Aucamp, 1988:38). Die kyke is betekenisvol en gelaai met seksuele suggestie wat die gehoor dadelik laat vermoed dat iets in die volgende tonele gaan gebeur.

In die vierde toneel staan Jacques, Brian en Kas op die balkon. Kas is van mening dat die rede waarom almal die uitnodiging na die jaarlikse Kersontbyt aanvaar is "[d]at ons kan sien hoe oud ons is" en "[o]ns spieël ons aan mekaar" (Aucamp, 1988:39). Wanneer senior heteroseksuele mans bymekaar is, sal hulle selde, indien ooit, verwys na die veroudering van ander mans, maar die teenoorgestelde gebeur wanneer homoseksuele mans bymekaar is. Daar is indirekte en soms meer direkte beklemtoning van ander se veroudering en dit kan aansluit by die idee van suksesvolle veroudering wat insluit dat die uiterlike verval so ver moontlik uitgestel of dan verdoesel moet word ten einde as relevant beskou te word.

Brian sê egter aan Kas: "Speak for yourself, baby", en Kas reageer met ’n glimlag: "Jy's reg daar. Ons praat uit verskillende hoeke." Maar Brian is koppig: "Generation gap, my love: don't try to camouflage. Jy behoort aan die forties. Aan die Kaap van Dronsfield, Meintjes en matrose." (Aucamp, 1998:39). Brian beklemtoon neerhalend die generasiegaping tussen hom en Kas (21 jaar) en dit is ’n bewys van die manier waarop daar ouderdomsdiskriminasie teen ou homoseksuele mense vanuit eie geldere plaasvind. Dit is beslis so dat die jonger gay geslag die ouer geslag dikwels beskou as die grillerige senior man (die sogenaamde *dirty old man*) en dit is een van die redes waarom gay mans so desperaat probeer om hul ouderdom te verhul.

Wanneer Jacques na binne gaan, omhels Brian en Kas mekaar hartstogtelik. Willie kom uit en betrap die twee op heterdaad. Geskok onttrek hy hom van die toneel. Hier word die

kontras tussen permissiwiteit en promiskuïteit, laasgenoemde wat as ŉ eienskap van gay mans beskou word, beklemtoon.

Toneel vyf is koorsagtig met gille, lagbuie, ŉ geroesemoes van stemme en Dickey sonder ŉ hemp. Aucamp gaan slim te werk deur bepaalde gesprekke en groepe uit te sonder deur beligting en/of stollingseffekte. Terry sê aan Dirk dat hy weet hy en Daan is ou vriende, waarop Dirk aan Terry vra of dit nodig is om dít nou te beklemtoon, en Terry bring die gesprek onmiddellik weer na die ouderdomstema: "Wat moet ek nie beklemtoon nie: die vriendskap, of die ouderdom?" (Aucamp, 1988:41). Die jong mans in hierdie eenbedryf is duidelik oorbewus van die ouer mans se ouderdomme.

Dirk sê aan Terry "ons soort moet nie weer probeer nie" waarop Terry wantrouig sê: "Óns soort: what's that supposed to mean?" Dirk antwoord dat Terry nie sal begryp nie, want hy is te jonk: "Daar's ŉ kloof tussen 26 en 45. Die romantiek van 45 is anders as dié van 26. En 26 het geen begrip van die emosionele probleme van 45 nie. Waarom sou dit? 26 is jonk, en selfsug is die geboortereg van 26." (Aucamp, 1988:42). Aucamp verwys hier pertinent na die psigologiese intergenerasionele verskille tussen mans. Daar is die kwessie van romantiek wat anders beleef word, emosionele probleme en selfsug. Natuurlik is dit slegs Aucamp se beskouing, maar om te ontken dat daar waarheid in steek, sal beteken dat daar geen verband tussen fiksie en realiteit is nie. Terry vra verder uit oor die romantiek van 45, en Dirk antwoord dat dit gaan oor "glamour en styl, en ŉ klein bietjie genade met jouself en jou medemens" (Aucamp, 1988:42).

Terry vra volgende aan Kas of Daan werklik ŉ goeie skrywer is. Kas vra aan Terry of hy Daan begin haat waarop Terry antwoord dat hy nie weet nie. Kas se reaksie ontstel vir Terry: "Dit sal jou niks help nie. Hy het die beskerming van roem; en jy het sý beskerming nodig. Want jy het géén talent óf smaak nie." (Aucamp, 1988:42). Hierdie snedige aanmerking van Kas is ŉ voorbeeld van die antieke Grieke se idees oor die verhouding tussen die ouer man en die jonger man soos deur Foucault uiteengesit (sien hoofstuk 2) omdat die senior man hier die jonger man nodig het om sy jeug en die jonger man die senior man nodig het om sy geld en roem.

In die laaste deel van die vyfde toneel probeer Dickey steeds vir Terry omhaal om te betaal vir seks. Hy probeer sy saak sterker stel met die woorde: "Jy sal nie spyt hê nie. Ek sal dit vir jou die moeite werd maak. Waarom dink jy klou daai ou teef aan my?"

Soos gewoonlik het Terry se antwoord met ouderdom te make: "Omdat sy oud is." Maar vir Dickey het dit niks met ouderdom te doen nie: "Oud of jonk, my maatjie, hulle kom almal terug na my. Met hul twintig rand in die hand" (Aucamp, 1988:43). Die "ou teef" waarna verwys word, is natuurlik Jacques wat Dickey as metgesel gehuur het. Dickey se woorde suggereer dat seks teen betaling as ’n gelykmaker van veroudering beskou kan word. Prostitute gee nie om oor ouderdom nie, solank hulle net betaal word vir hul dienste. Dit is moontlik ’n rede waarom ouer gay mans hul dikwels wend tot prostitute – omdat hulle nie in daardie ruimte geoordeel word oor hul liggaamlike agteruitgang nie. En selfs al oordeel die prostitute hulle heimlik, mag hulle nie hierdie oordeel wys nie, want dit sou hulle van ’n inkomste beroof. Natuurlik is hierdie verskynsel, soos van die ander verskynsels wat in hierdie bespreking genoem word, nie uniek aan homoseksuele verhoudings nie, wat die argument versterk dat Aucamp met "Sjampanje vir ontbyt" wou toon dat gay mense nie soveel anders as heteroseksuele mense is nie. So is veroudering vir alle mans ’n kwessie want dit maak hul kanse op seks met ’n jonger mens al hoe minder en dit is waar geld en roem moet help.

Almal is rustiger in die sesde toneel, maar Jacques se dialoog sluit aan by die idee van die ouer man wat prostitute huur wanneer hy vertel hoe hy een uit sy huis gesmyt het. Willie vra bekommerd of hy dan nie bang is "die Ritas donder jou eendag op nie?" en Terry voeg dramaties by: "Of vermoor jou?" waarop Jacques antwoord: "Dood: is dit dan die ergste wat met ’n mens kan gebeur?" (Aucamp, 1988:44). Jacques verwys moontlik na veroudering wat vir hom erger as die dood is omdat dit so uitgerek en geïsoleerd is.

Die gesprek oor prostitute word onderbreek deur ’n nuwe gas, Karel, wat die vertrek binnekom. Sy openingswoorde is uiters interessant gegewe die homoseksuele konteks wat tot dusver geheers het:

> Ek kon dit net nie vat nie: die hele blêddie môre by die vrou se mense. Sy kan maar wag tot sy stuipe kry; ek gaan eers lekker getrek raak. Maar happy, happy, al julle liewe mense…

Karel se karakter druis beslis teen die leser se verwagtings in omdat dit binne die historiese konteks van die drama onverwags en onkonvensioneel is dat ’n heteroseksuele man sy vrou se geselskap sal verruil vir die platoniese geselskap van homoseksuele mans. Vir Karel is hul geselskap ontvlugting, maar ’n mens wonder tog hoeveel anders hierdie geselskap is as dié van sy vrou se mense want in hierdie geselskap is daar soveel

onderstrominge en gebeure dat dit onmoontlik meer bedees kan wees. Interessanter miskien, maar beslis nie rustiger nie.

Kas werp ’n siniese blik op die huwelik met die woorde: '"n Mens word wat jy is, en al meer soos jy is: en dit is al. En of jy nou getroud is of nie, verander weinig aan die saak." (Aucamp, 1988:45). Karel verskil egter hiervan en is van mening dat die rede waarom ’n mens kompromisse aangaan soos die jare verloop is "omdat jy te min energie het vir al jou rolle" (Aucamp, 1988:46). Kort daarna bel Karel se vrou, wat beteken dat sy wel geweet het waar hy is want die drama is geskryf in die jare vóór selfone, en moet hy die geselskap verlaat – dit is duidelik wie die spreekwoordelike broek in die verhouding dra. Jacques maak die opmerking dat hy wonder hoe dit in die bed met hulle werk, waarop Dirk sê dat hy "tewerig" is. Jacques vra dan: "Wie is nie – na dertig? Party steek dit net beter weg as ander." (Aucamp, 1988:46). Hier word weereens ’n interessante siening van ’n sekere ouderdom gegee. Soos reeds genoem lê Aucamp dikwels verbande tussen ’n sekere ouderdom en sekere karaktereienskappe. Hoewel hierdie verbandleggings uiteraard subjektief is, is dit ook belangrik om daarop te let dat Aucamp se eie belewing van veroudering en ouderdom nie noodwendig "verkeerd" is nie, want dit is onder meer die skrywer se werk om tendense in die samelewing raak te sien en dit in sy/haar/sig werke in te skryf – dit is waaroor letterkunde gaan: sosiale kommentaar. Aucamp was ’n briljante waarnemer, wat sy sosiale kommentaar soveel skreiender en soveel meer geloofwaardig maak. Dit is juis waar die waarde van ’n gerontologiese ontleding van literêre werke lê: dit help die leser om die verskillende ervarings van veroudering en ouderdom te beleef. Benewens hierde waarde help dit die leser en die ernstige student om die diepte van Aucamp se menslike waarneming en sy vaardigheid as kunstenaar te herken. Wat Aucamp regkry, is om na sy eie sosiale kring te kyk en die onderstrominge daarin oop te skryf, ook die onaangename dinge – iets wat onberekenbare moed moes verg gegewe die Suid-Afrikaanse samelewing van die tyd se houding jeens homoseksualiteit.

Die sewende toneel is ’n gesprek tussen Terry en Daan nadat Terry en Dickey in mekaar se arms betrap is deur Jacques. Terry is besig om die verhouding met Daan te beëindig omdat hy minderwaardig teenoor hom voel (Aucamp, 1988:48). Hy het vreeslik berou oor dit wat hy en Dickey gedoen het. Daan se ouderdom speel ’n rol wanneer hy die verskoning sonder meer aanvaar en die hele situasie met begrip en empatie hanteer.

Daan sê ook: "Daar is altyd ’n eerste keer." Terry reageer hierop soos ’n hulpelose kind: "Maar ek is 26. Ek is net 26!" (Aucamp, 1988:49). Dit is interessant hoe die woordjie "net" impliseer dat Terry voel dat hy heeltemal te jonk is om met prostitute deurmekaar te raak of om in ’n toegewyde verhouding met ’n ouer man te wees. Hy het wel willens en wetens reeds van die eerste ontmoeting met Dickey af geweet daar gaan iets tussen hulle gebeur en om nou die ouderdom 26 af te maak as iets wat nog "rein" moet wees ten opsigte van ’n baie alledaagse verskynsel by homoseksuele mans, is nogal ironies.

Daan troos Terry verder en vertel hoe hy ’n prostituut gesien het elke nag ná Donald se dood, maar op die voorwaarde dat die prostitute naamloos moet bly: "Dis nié opwindend nie, Bokkie. Dit ís vreeslik. Want dis afstomping." (Aucamp, 1988:49). Terry en Daan besluit om die verhouding te red, maar wanneer Terry die vertrek verlaat, beskryf Aucamp in die neweteks hoe dit lyk of Daan homself begryp en dat dit ’n pynlike ervaring is. Ten slotte praat hy met die gehoor:

> Nou wat raai julle my aan, ná Terry? – dis tog klaar verby tussen ons, julle't self gesien… As ek weer moet kies tussen troebel liefde of troebel seks… dan… dan kies ek nie… of ek kies iets heeltemal anders… (Daan druk sy vinger teen sy slaap, of dit ’n rewolwer is. So, met ’n rewolwer teen sy kop, en ’n hanswors-gryns op sy gesig, doof die lig op sy gesig. ’n Knalgeluid word in die donker gehoor: sjampanje wat ontkurk word.)

Die einde van die eenbedryf is dramaties en neem ’n wending wat egter nie heeltemal onverwags is nie. So tragies as wat selfdood is, het Aucamp die gebeure vooraf met soveel empatie geskets dat die leser begryp waarom iemand tot so ’n dood gedryf word ná alles wat al in sy lewe met hom gebeur het. In "Sjampanje vir ontbyt" blyk dit dat daar weinig hoop is vir intergenerasionele romantiese verhoudings, want nie een van die verhoudings wat in die teks geskets is, is gelukkig nie. Dit is egter nie altyd die geval nie en Aucamp het op ’n meesterlike manier getoon hoe kompleks en uitdagend sodanige ouderdomsverskille ook tussen homoseksuele paartjies kan wees.

Pienaar (2000:112) skryf die volgende oor "Sjampanje vir ontbyt":

> ’n Homoseksuele verhouding in dié eenbedryf word nie as abnormaal aangebied nie, maar een waarin algemene traumas aanwesig is: vrees vir oudword, verlies van ’n geliefde, verbrokkeling van verhoudings.

Volgens Pienaar (2000:113) is die vrees vir oudword baie sterk teenwoordig in hierdie eenbedryf want oudword impliseer eensaamheid en ’n generasiegaping soos daar tussen

die verskillende paartjies voorkom. Ten slotte voer Pienaar (2000:114) aan dat "Sjampanje vir ontbyt" nie die hedendaagse homoseksuele man uitbeeld nie, "maar in ’n groot mate die gays van die vroeëre geslag, ’n geslag met pretensies en inhibisies."

Odendaal (2016b:272) sluit aan by Pienaar wanneer hy skryf:

> Aucamp maak met *Sjampanje* ’n hele vreemde wêreld vir die "gewone" mens oop, ’n alternatiewe wêreld, ’n skaduwêreld, ’n ontsettende en onthutsende wêreld. Dit is ’n leefwyse en ’n bestaan waarvan hy (die "normale" leser/toeskouer) min kennis en nog minder ervaring het, maar helaas ’n leefwyse, ’n bestaan en ’n wêreld wat reëel is en wat as sodanig bestaansgrond verkry het. Per slot van rekening: is dit nou juis so verskillend van sy eie, heteroseksuele wêreld?

4.10 *Punt in die wind: ’n komedie met drie bedrywe en ’n nadraai* (1989) // Aucamp: 55 jaar oud

In *Punt in die wind* word daar ook spesifieke ouderdomme aan karakters toegeken:

Tim:	22 jaar
Jack:	51 jaar
Shirley:	40 jaar
Dawid:	45 jaar

Net soos in *Sjampanje vir ontbyt* weet die leser van meet af dat die jong Tim en Jack saamwoon en dit word duidelik dat Jack eers met ’n vrou, Shirley, getroud was van wie hy sewe jaar gelede geskei is. Wanneer Shirley by hul huis opdaag, ontmoet sy, ten spyte van Jack se pogings om dit te verhoed, vir Tim. Hy vertel aan haar dat Jack hom belet het om te rook (Aucamp, 1989b:4). Hierdie voorskriftelikheid van die ouer man aan die jonger man is interessant omdat dit moontlik vanweë die groot ouderdomsverskil van 29 jaar tussen die twee mans is.

Shirley en Tim kom dadelik oor die weg en gesels oor hul gedeelde bekommernisse wat Jack betref. Op ’n stadium sê Shirley: "Jy is baie verstandig", waarop Tim antwoord: "Ja, sê dit maar: 'vir een van my jare'. Ek moet dit elke dag hoor." (Aucamp, 198b9:4). Hier word die psigologiese verskil tussen chronologiese ouderdom en mentale ouderdom baie treffend deur Aucamp gedemonstreer. Al is Tim net 22 jaar oud, is hy een van die sogenaamde "ou siele" wat ’n begrip en ervaring van die lewe het wat heelwat groter is as wat gewoonlik van sodanige ouderdom verwag word. Weereens is dit belangrik om in gedagte te hou dat veroudering en ouderdom subjektief is en dat dit ’n fout sal wees om alle ouderdomme en die verouderingsproses as dieselfde vir elkeen te beskou.

Jack daag op en Tim maak homself uit die voete. Wanneer Jack aan Shirley vra hoe sy ingekom het, antwoord sy: "Die kind het my ingelaat." (Aucamp, 1989b:7). Die woord "kind" is effens onverwags inaggenome Shirley se opmerking van vroeër dat Tim juis nie soos ’n kind is nie en dui op ’n jaloerse stekie na Jack se keuse om ’n heelwat jonger man as kêrel te hê.

Jack maak ’n opmerking wat veel verklap van die rol wat hy geleidelik ingeneem het: "Ek het genoeg van oplei. Van mentor speel." (Aucamp, 1989b:7). Op 51 is dit nogal ’n probleem dat hy moeg is om die mentor vir mense te speel aangesien daar nog heelwat jare oor is waartydens hy ’n mentor vir mense gaan/kan wees. Dat dit eintlik hier oor Tim se "opleiding" gaan, word egter duidelik wanneer Shirley hom vra waar hy dié keer begin het en hy en Shirley dan Tsjaikofski, Van Gogh, *Die Geel Huis*, *L'Arlésienne*, Roulin se mooi seun en *Die Aartappeleters* al om die beurt opnoem. Wanneer Shirley egter laasgenoemde skildery noem, reageer Jack: "Nee, nie dié een nie. Ek wil Tim uitlig bo sy vis-en-tjipsverlede." (Aucamp, 1989b:8). Die meerderwaardigheid van die stelling blyk tipies te wees van ’n ouer man wat by ’n jonger man betrokke is. Die jonger man moet die ouer man se eensaamheid verdryf en in ruil daarvoor voed die ouer man die jonger man op deur hom te leer van die fyner dinge in die lewe. Natuurlik is daar ’n wanbalans in die intergenerasionele romantiese verhouding, want die ouer man het heelwat meer jare gehad om kennis en rykdom te versamel as die jonger man. Hoe die jonger man hierdie wanbalans hanteer, hang dikwels van sy selfrespek en trots af. Jack het by Tim betrokke geraak oor sy jeug en skoonheid, al het hy geweet Tim is in nie sy "klas" nie. Dit is dus onregverdig van hom om te verwag dat Tim iets moet word waarvoor Jack hom nie skaam nie.

Soos die gesprek tussen Shirley en Jack oor Tim vorder, kom daar heelwat ander inligting oor die verhouding aan die lig. Jack "werk nog aan sy uitspraak" en vertel hoe Tim nie Drambuie of Cointreau kan uitspreek nie en daarom bied hy liewers net Tia Maria aan gaste (Aucamp, 1989b:8). Shirley vra dan: "Jack, weet jy wat jy aan dié kind gedoen het?" waarop hy antwoord: "*Aan* hom gedoen het? Op ’n punt van orde: *vir* hom gedoen het. *Vir* is hier die operatiewe voorsetsel. Om vir die soveelste keer deur jou eie adolessensie te ploeg, aan die hand van Tsjaikofski en Van Gogh…" (Aucamp, 1989b:8). Shirley reageer met: "Is opvoedkundig dwaas. Sy groei-moontlikhede is beperk." Jack: "En al is dit ook so: ek het sy lewenskwaliteit verhoog." (Aucamp, 1989b:8).

Shirley teken beswaar aan teen Jack se argument met ’n teenargument: "Hy sal nooit weer kan terugkeer na vis-en-tjips nie. Hy het ’n smaak vir Bœuf Bourguignon en pienk sjampanje ontwikkel. Vir Vichyssoise. Vir sjokolademousse en Baba au Rum." Jack wil weet of dit regtig só verkeerd is en Shirley sê: "Kultuur is nie net kos nie. Jy sal jou bly skaam vir hom. Jy sal hom telkens probeer wegsteek. Hy sal nooit werklik vir jou ’n aanspraak word nie, behalwe op huishoudelike vlak." (Aucamp, 1989b:9). Shirley is bewus van die ongelykhede wat gepaardgaan met die generasiegaping tussen die twee mans. Sy beklemtoon dat hierdie ’n patroon is wat by Jack gevestig word met die woorde: "Jack, Jack, die hoeveelste seuntjie is hy?" (Aucamp, 1989b:9). Nog ’n moontlike rede vir hierdie verhoudingspatroon waarin Jack hom telkens begeef is dat hy, soos dikwels gebeur, probeer om deur die jeugdige Tim sy eie jeug te herwin of déúr hom te probeer leef. Shirley se woorde sluit hierby aan wanneer sy sê: "Wysheid is nie tot die ouderdom beperk nie. ’n Kunstenaar moet soms ’n leeftyd lank swoeg om die helderte van sy jeug te herwin; die insigte van toe." (Aucamp, 1989b:13).

In die tweede bedryf bring Dawid, Shirley se minnaar, tikwerk wat sy gedoen het vir Jack. Die twee begin gesels en mettertyd opper Dawid ’n persoonlike probleem wat hy toeskryf aan veroudering, naamlik erektiele disfunksie. Hy vertel hoe hy derhalwe nie seks met Shirley kon hê nie. Jack vra dan hoe oud Dawid is waarop hy antwoord 45. Jack sê dan: "Dit gebeur met almal ná veertig, wat ons situasie ook mag wees. As jou maat simpatiek is…" (Aucamp, 1989b:28).

In die derde bedryf word veroudering as metafoor vir ontwikkeling van die menslike psige gebruik wanneer Jack sê: "Toe ek ’n kind was, het ek gemaak soos ’n kind, gepraat soos ’n kind, maar noudat ek ’n grootmens is…", waar Dawid hom in die rede val: "Ou mens is…", en hy dit gelate aanvaar: "… ou mens is, praat ek die tale van engele, en die tale van engele is die taal van komedie. Om komedie te kan skryf, so lyk dit vir my, moet jy opgehou het om jou teë te sit." (Aucamp, 1989b:40). Hierdie gedeelte toon hoe Jack bewus is van die impak wat veroudering op sy ontwikkeling gehad het. Nie net het hy as mens ontwikkel nie, maar ook as skrywer – iets wat hy en Aucamp gemeen het.

Jack noem Tim op ’n stadium ’n "healthy young animal" wat wil eksperimenteer (Aucamp, 1989b:41). Weereens word ouderdom en ’n spesifieke verskynsel in hierdie stelling vervat. Jack val terug op sy ervarings as ouer mens wanneer dit lyk of hy Tim vergewe

omdat hy met Shirley seks gehad het. Dit word bevestig wanneer Jack duidelik stel dat hy begrip het vir Tim se beweegredes: "Ek verwyt jou nie. Dit móét jy glo. Ek onthou net hoe dit is om twee en twintig te wees – 'standing with reluctant feet/where the brook and river meet'. Jy het dié ervaring nodig gehad." (Aucamp, 1989b:44). Die reël in die aanhaling kom uit die gedig "Maidenhood" van Henry Wadsworth Longfellow. Aucamp gebruik hierdie verwysing om te beklemtoon dat jeugdigheid vlietend van aard is en impliseer daarmee dat die jong mens soveel ervarings moontlik moet versamel voordat sy/haar/sig jeug verby is. Hy toon ook dat die spanning tussen oud en jonk 'n universele literêre tema is wat ook byvoorbeeld in die Engelse letterkunde gevind word.

Aucamp skryf agterin *Punt in die wind* in "Wenke vir regisseurs en spelers" dat die drama nooit as 'n gaytoneelstuk in die gewone sin van die woord aangebied word nie, maar as 'n "comedy of errors" enersyds en van driehoeksverhoudings andersyds. "Jack en Tim moet so 'natuurlik' wees dat alle geclicheerde verwagtings omtrent 'gays' gefnuik word." (Aucamp, 1989b:60). Aucamp gebruik in *Punt in die wind* die Antieke Griekse drama *Orestes* van Euripides om snedige kommentaar op "fasiele bewerkings en omstellings van klassieke werke" te lewer (Aucamp, 1989b:60). Agter in die teks word 'n uitgebreide agtergrond en beskrywing van *Orestes* deur P.J. Conradie gegee, maar Aucamp skryf self dat die insetsels uit *Orestes* om talle redes gekies is. In die eerste insetsel word die meester-kneg-tema waarmee die eerste bedryf eindig, voortgesit. Die tweede insetsel teer op die spanning tussen Tim en Dawid (Aucamp, 1989b:61). Aucamp maak dus hier op slim manier gebruik van teater binne 'n teater om "aandag vir teater as iets kunsmatigs" te skep (Aucamp, 1989b:61).

4.11 *'n Brommer in die boord* (1990) // Aucamp: 56 jaar oud

Op die agterplat van *'n Brommer in die boord* verskyn die volgende beskrywing:

> Vroeër of later moes Hennie Aucamp se betrokkenheid by kabaret uitmond in 'n musical. Nou hét dit, in 'n Boereklug genaamd *Brommer in die boord*; en wat dié titel aan "stigting" inhou, word uitgebou in die temalied:
>
> *Die lewe is nie soos hy hoort:*
> *daar's altyd brommers in die boord.*
>
> Die boord slaan natuurlik op die Paradys, maar die Versoeking dien hom dié keer aan as 'n 1948-Buick Convertible. *'n Brommer in die boord* is uitbundige, soms selfs absurde en groteske vermaak, gegiet in 'n vorm wat totaal nuut is in die Afrikaanse toneelliteratuur.

Hierdie beskrywing van die teks word verder uitgebrei in die voorwoord waar Aucamp skryf dat die musiekblyspel gebaseer is op ’n kortverhaal "Die 1948-Buick Convertible" wat opgeneem is in die bundel *Wat bly oor van soene?*

In die teks is Daisy en Thomas in ’n verhouding, maar dit blyk gou dat sy die een is met die geld en dat Thomas allerhande geldmaakplanne het. Daisy se ouderdom word egter ’n kwessie wanneer Thomas haar vra hoe oud sy is en sy die vraag probeer omseil op allerhande maniere. Onder meer stel sy dit soos volg: "’n Vrou het die reg op ’n paar geheimpies" waarop Thomas antwoord: "Soos haar ouderdom. En haar inkomste." (Aucamp, 1990a:17). Thomas is duidelik besig om Daisy se skanse te probeer afbreek sodat hy haar kan uitbuit. Hy noem homself immers ’n "vertroueswendelaar" (Aucamp, 1990a:18). Aucamp skets hier ’n baie bekende toneel waar jong mans dikwels by ryk ouer vroue aanlê net om hulle uit hul rykdom te kul. Die jonger mans gebruik hul jeug om ’n intergenerasionele verhouding met die ouer vrou aan te gaan, wat gevlei voel deur die aandag. Die verhouding word dus gekenmerk deur ’n subtiele magspel waar ouderdomsverskil gebruik word om een van die partye tot die verhouding uit te buit. Juis vanweë die selfbewustheid wat veroudering meebring, word die ouer vrou (dit kan wel ook ’n man wees) verblind deur die aandag van ’n heelwat jonger man en gooi sy dikwels alle versigtigheid en omsigtigheid oorboord ter wille van seks en die geselskap van iemand wat in haar belangstel.

Wanneer Moeder Coetzee "soos ’n galjoen in volle seil ingevaar" kom saam met ’n Engelse predikant, Ds. Oglethorpe, om seker te maak dat Daisy en Thomas nie in sonde leef nie, maar getroud is, word Thomas natuurlik benoud (Aucamp, 1990a:20). Moeder Coetzee is die toonbeeld van ’n Afrikanermatriarg en ’n sprekende voorbeeld van iemand wat gemeet aan wêreldse maatstawwe suksesvol verouder het. Sy het aansien, geld en ’n stamboom waarop sy baie trots is.

Behalwe dat die naam dadelik beelde van die klein Skotsman Freddy in "Vir vier stemme", oproep, skryf Aucamp dat die Engelse dominee se agterryer, Freddy Oglethorpe, giggel soos ’n skoolmeisie. Ds. Oglethorpe beskryf Freddy as iemand wat "nie baie sterk van pols" is nie en "hoog gestring" ook (Aucamp, 1990a:22). Natuurlik skryf Aucamp teen die leser se verwagting in wanneer Freddy heteroseksueel met Daisy verkeer in die kombuis.

Later vind Freddy en die konstabel, Douwtjie, mekaar wat onverwags mag aandoen omdat hy pas vantevore met ’n vrou flirteer het.

Aan die einde van die blyspel sê Moeder Coetzee aan Thomas: "Jammer dat ek soveel ouer is as jy, Thomas. Ons sal goed trek in ’n span", waarop Thomas antwoord: "Ouderdom, my liewe Alida, is skuifbaar." Moeder Coetzee: "Dit kan afskuif." Thomas: "Dit kan opskuif." Moeder Coetzee: "Op en af, ja." (Aucamp, 1990a:50). Die vloeibare manier waarop Aucamp met ouderdom hier aan die einde van die blyspel werk, toon dat daar by hom ’n bewustheid is van ouderdom as iets wat gebruik kan word ten einde ’n doel te bereik. Mense kan hul ouderdomme tot hul voordeel gebruik en dit selfs ignoreer na willekeur, wat beteken dat baie van die idees rondom sekere ouderdomme eintlik sosiale konstruksies is.

Oor *’n Brommer in die boord* skryf Aucamp in ’n brief gedateer 23 Julie 1989 aan Ian Ferguson:

> My musical was ’n totale flop. Geen *onthoubare* musiek nie. Geen sangstemme nie. Nou ja, ’n mens moet jou mislukkings kan dra soos jy sukses leer dra – liggies, liggies, asof dit niks is nie. Maar ek moet tog sê my ou ego het ’n lelike knou gekry. Die eerste keer dat iets van my eenparig verdoem word. Die een ding wat my bly hinder, is dat ek sterk *persoonlik* aangeval is – asof ’n hele jong generasie oorgehaal gesit het vir my 'decline & fall' (Metelerkamp, 2013:78).

4.12 *Dubbeldop: kabarettekste en -opstelle* (1994) // Aucamp: 60 jaar oud

Dubbeldop bevat uittreksels uit twee kabarettekste, naamlik *Blomtyd is bloeityd* en *Oudisie!*, sowel as drie kabaretopstelle getiteld "Wat is ’n klassieke kabaretlied?", "Die laaste wals *of* Kabaret as lewensgevoel" en "Die sewe doodsondes in kabaretverband". In die voorwoord skryf Aucamp (1994c:7) dat *Dubbeldop* ’n persoonlike keuse uit genoemde kabarette, met programnotas, bevat. Pretorius (1994b:184) skryf ná die publikasie van *Met permissie gesê* (1980) en *Slegs vir almal* (1986) moes kabaretgeesdriftiges tevrede wees met die "eenmalige ervaring van nuwe Aucamp-kabarette in produksie", want die kabarette *Blomtyd is bloeityd* (1987) en *Oudisie!* (1991) is nie gepubliseer nie. Hoewel die volledige manuskripte beskikbaar is in die spesiale Hennie Aucamp-versameling van die Universiteit van Stellenbosch, is besluit om eerder te fokus op *Dubbeldop* (1994) wat die persoonlike keuse uit genoemde kabarette bevat.

In die programnota vir *Blomtyd is bloeityd* staan dat dit ’n revue vir vroue is wat die vrou as ’n blom sien wat op meer as een manier bloei: "Dit sien haar as uitgelewer aan haar eie biologie, die man, kinders en die maatskappy. Maar dit sien haar ook as die 'langslewende', want as draer van lewe, en hoofbepaler van die kwaliteit van dié lewe, oorstyg sy haar verganklikheid." Hoewel die subtitel die woord "revue" gebruik, skryf Aucamp (1994c:7) in die voorwoord dat die Arena van die Nico Malan-teater te klein was om die oorspronklike idee van ’n dansstuk in die gees van die "klein revue" te laat realiseer en dat *Blomtyd is bloeityd* in wese ’n kabaret is.

In "Muurblomme" (Aucamp, 1994c:24-28) is die twee hoofkarakters, Mavis en Myrtle, "aan die verkeerde kant van veertig". Die uitdrukking om aan die verkeerde kant van ’n ouderdom te wees, dui op die samelewing se geneigdheid om sekere ouderdomme te beskou as "reg en verkeerd" – nie in die moralistiese sin nie, maar eerder in die biologiese sin. Deesdae word 40 nog as ’n jong ouderdom beskou, wat beteken dat die teks dalk insig bied op die manier waarop ouderdom 24 jaar gelede beskou is. In die teks word die twee vroue as muurblomme by ’n dans uitgebeeld. Volgens hulle is dit vanweë hul ouderdom dat niemand hulle kom vra om te dans nie, maar eintlik is hulle vreeslik kieskeurig en gereed met ouderdomsverwante verskonings wanneer Mank Dawie hulle wel kom vra om te dans (Aucamp, 1994c:26). In die teks vertel Mavis aan Myrtle dat Dawie se "oumensklier" verwyder is waarop Myrtle oorstuur antwoord dat hy nie oud is nie (Aucamp, 1994c:25). Hier word geïllustreer hoe ’n siekte soos byvoorbeeld prostaat-kanker geassosieer word met veral ouer mans en wanneer jonger mans met hul prostaat sukkel dit as iets vreemds beskou word.

Die twee vroue is jaloers op die vrou waarmee die mooi man wat hulle al die hele aand dophou, dans. Myrtle: "She's here to stay love. En sy't jeug aan haar kant." Mavis: "Jig?" Myrtle: Jeug! Jeug! Jeug!" (Aucamp, 1994c:26). Die woede waarmee Myrtle die woorde skree is ’n aanduiding van frustrasie met Mavis, maar ook met haar eie veroudering. Dit word ’n versugting na haar eie jeug wat nou verby is.

Aucamp gee in sy literêre tekste heelwat verskillende uitbeeldings van die intergenerasionele verhouding. In "Down memory lane" (Aucamp, 1994c:29) neem die intergenerasionele verhouding die vorm aan van Dolly, ’n 67-jarige vroueboemelaar, en ’n jong joernalis wat effens onseker van homself is en Dolly vir haar lewensverhaal betaal.

Wanneer sy die geld in haar kous wegsteek, sê sy dat haar bene nie sleg lyk vir iemand "close on seventy" nie en die jong man antwoord haastig dat dit "Uitstekend. En sonder ŉ aartjie" is (Aucamp, 1994c:30). Die joernalis sê dat een van sy kollegas gesê het dat Dolly die oudste praktiserende boemelaar is (hoewel hy nie die woord oor sy lippe kan bring nie). Dolly help deur te sê dat sy ŉ "tramp" is: "Toe, laat ons dit uitreken. Ek is agt-en-sestig, aankomende maand, en ek was sestien toe ek begin het, of was dit nou veertien …?" (Aucamp, 1994c:30). Sy verwys daarna dat een persoon wel ŉ rol in haar lewe gespeel het, naamlik haar ouma: "Daar was darem ŉ ouma. Not bad as oumas go." (Aucamp, 1994c:30).

In *Oudisie!* (1991) is daar die toneel "Die skawagter van Stompiesfontein" wat ŉ monoloog is deur ŉ baie senior vrou genaamd Doortjie Lintnaar. Die hele monoloog word gespeel teenoor ŉ denkbeeldige gas en bestaan uit haar herinneringe aan die verlede. Daar is die biologiese agteruitgang wat haar veroudering meegebring het ("Ek het mos so swak van gesiente geword, weet meneer?" en "Dis oor my ou bene nie meer wou nie, en ook nog die oge …" (Aucamp, 1994c:45)); psigologiese agteruitgang met betrekking tot haar geheue wat haar in die steek laat ("Waar was ek nou weer?" (Aucamp, 1994c:45)); en sosiologiese agteruitgang met betrekking tot eensaamheid ("In die veld was ek nooit alleen nie." (Aucamp, 1994c:45)) wat impliseer dat sy wel nou alleen is. Doortjie onthou hoe sy skape opgepas het, van die kêrels wat kom kuier het en ook van die kindjie wat sy aan die dood moes afstaan. Al hierdie herinneringe dien as bewyse van die senior vrou se geléefde lewe. Dit blyk teen die einde van die monoloog dat een van die mans uit haar verlede haar kind om die lewe gebring het.

4.13 *Van hoogmoed tot traagheid* (1996) // Aucamp: 61 jaar oud

Hierdie kabaret van Hennie Aucamp is sy laaste kabaret waarvan die tema eintlik voorspel word in die kabaretopstel getiteld "Die sewe doodsondes in kabaretverband" wat agter in *Dubbeldop* (1994) gevind kan word. Op die agterplat van die teks verskyn ŉ resensie uit die *Beeld* van 11 April 1995 wat onder meer stel dat Aucamp in feitlik al sy skryfwerk die vermoë het "om die mens se mees verborge swakhede te ontbloot: presies dit wat elke individu intuïtief teenoor ŉ buitewêreld wil verskans". Hy doen dit egter nie omdat hy ŉ sadis is wat hom verlustig in hierdie sogenaamde swakhede nie, maar veel eerder omdat dit eerstens vir homself ŉ oopskryf is van dinge binne hom en tweedens

omdat hy empatie het met die weerloosheid van die menslike toestand. By Aucamp word menslikheid vooropgestel met die liefde en skep van (literêre) kuns as verweer teen die onvermydelike dood en ook eensaamheid. Soos hy in ’n brief aan Rina Botha gedateer 25 September 1980 skryf:

> Hierdie oormaak van die werklikheid – hoe sou ek daarsonder klaargekom het? Want die lewe en mense raak vir my al hoe raaiselagtiger (Metelerkamp, 2013:47).

In *Dubbeldop* (1994c:92) lys Aucamp die sewe doodsondes soos volg:

Superbia	Hoogmoed/Ydelheid
Avaritia	Hebsug
Luxuria	Wellus
Ira	Woede
Gula	Vraatsug
Invidia	Afguns
Acedia	Luiheid/Traagheid

Hierdie lys word die struktuur van die kabaret *Van hoogmoed tot traagheid*.

In "Die eerste sonde: Ydelheid" gebruik Aucamp veroudering as tema om te illustreer hoe seniors weens ydelheid probeer om die tekens van hul veroudering te verdoesel. Die versverhaal "Bollas wou hul dra" (Aucamp, 1996b:15) is ’n goeie voorbeeld daarvan.

Twee ou spektakels, albei op jare,
is diep verontrus oor die stand van hul hare.

"Myne is grys," lamenteer Magdaleen,
"en val net soos blare – ag, waar vlug ek heen?"

"My kopvel," teem Orpa, en begin sommer ween,
"skyn pienkerig deur, soos ’n Kro sonder reën."

"’n Haardos," droom Maggie, "nee, ’n haarwrong soos stroop,
maar sondig ek dalk om so kwistig te hoop?"

"’n Afro," sug Orpa, "sou my weer behaag,
maar kan ek dit dan voor ons Dominee waag?"

(Selfs ’n pruik, volgens Doomnes, vertoorn die Heer:
o ydele mens wat die tyd probeer keer!)

En twee ou spektakels met spinnerakhare
dra morrend en wrokkig hul stygende jare.

’n Gladdebeksmous – deur die noodlot gestuur? –
verskyn op hul drumpel met sy magiese kuur:

Haargroei gewaarborg, en feitlik oornag,
in nuanses en tinte wat jou jare versag.

"Wend aan," sê die smous, "en sit lank in die son,
met koppe geboë, en bid tot die Bron."

Die smous het vergete agter rante verdwyn
toe simptome van skade by die tantes verskyn.

Die tyd vir mirakels – o, skenk medely! –
is eeue en eeue gelede verby.

Die een ou spektakel het pers uitgekom
met trossies magenta wat skedelings blom.

Die tweede spektakel word groen soos in nyd
met verf wat sy pad deur haar stoppeltjies byt.

Die tantes skrop woes en huil ’n duet:
"Bemin, o beproefdes, die min wat jul het."

Maar wat gebeur nóú? – Hul hare word bros,
verpulwer en breek en kom toetentaal los.

Die een soek om hulp by hul buurman De Beer
maar hy wys haar in weersin en walging die deur.

Die ander ou tante, op semigalop,
hoor straatkinders jil: "Ou kaalkop kom op!"

En Doomnes, geskok, meld hom aan vir besoek,
en lees en veroordeel gestreng uit die Boek.

Die tantes word beide die Nagmaal ontsê
want dis wat die Kerkraad eenparig wil hê.

Hul leef soos twee nonne in isolement
met blikke bedroef na benede gewend.

Net sawends verskyn hulle vlugtig op straat
met ’n kappie of doek om ’n bleek gelaat.

Mens wil dit nie sien nie, maar bly dit steeds dink:
twee doppe wat snags onder lampligte blink.

Aucamp gebruik heelwat humor in hierdie versverhaal, maar lewer eintlik ook skerp kritiek op die fisieke gevolge van ydelheid en die soms radikale pogings wat seniors aanwend om die gevolge van veroudering te probeer besweer. Hy kritiseer ook die kerk wat mense uitskuif wanneer hulle nie meer in die prentjie pas van hoe ’n gelowige behoort te lyk en te wees nie. Die seniors word op die periferie van die samelewing gestoot weens hul haarverlies, maar hulle het dit oor hulself gebring. Sonder dat dit pertinent genoem word, blyk daar kompetisie tussen die twee vroue te wees wat hulle natuurlik aanspoor om

jonger as elkander te probeer lyk. Hierdie ewige vergelyking van die self met ander lei tot beide se hartseer en is ’n les in moraliteit wat betref die mens se pogings om die uiterlike verouderingsproses te vertraag ten koste van die psigologiese welstand.

Die temamusiek in hierdie afdeling is getiteld "Spieëltjie, spieëltjie aan die wand" (Aucamp, 1996b:17) en is ’n direkte verwysing na die ydel koningin in die sprokie *Sneeuwitjie*:

’n Vrou het voor haar spieël gaan sit –
’n vrou verby haar jeug,
maar desondanks het sy nog fief
aan romantiek bly teug.

Die vrou wat in haar spieël bly tuur
het name by die vleet
dié name lê die eeue vol
en dis hoe enkeles heet:

Kleopatra van Egipteland
en Madame Pompadour
die Marschallin van Richard Strauss
en Jezebel die hoer.

’n Vrou het voor haar spieël gaan sit –
’n vrou verby haar fleur:
wend troffels aan en poeierkwas
voor sy haar wange kleur.

Die vrou wat in haar spieël bly tuur
het name by die vleet
dié name lê die eeue vol
en dis hoe enkeles heet:

Gioconda van Leonardo-faam
en Dietrich van Berlyn
en Garbo wat alleen wil wees
en wyle Gloria Vain.

’n Vrou het voor haar spieël gaan sit –
en voel iets in haar skeur:
die dood staan grynsend agter haar:
net hy het nou beheer.

Die vrou wat in haar spieël bly tuur
het name by die vleet
hul beendere lê die eeue vol –
ja, nooit mag ons vergeet:

La belle Hélène van Troje
en Sarah la Divine
en ander skones van weleer
het stof geword sindsdien.

Aucamp gebruik in beide die versverhaal en temamusiek die verouderende vrou as figuur wat soek na ’n kuur teen veroudering. Die inhoud van die temamusiek word ’n inventaris van beroemde vrouefigure wat, volgens die inkanterende refrein nooit vergeet moet word nie. Die ouer vrou voor die spieël is ’n bekende karakter in die Aucamp-oeuvre en verteenwoordig hier al die beeldskone vroue wat deur die eeue heen die knie moes buig voor veroudering en die eindelike dood. Grimering word hier gebruik as noodhulp wat die eerste tekens van veroudering moet verdoesel – die grimeeraksie word ’n maskering van die ouderdom. Die progressie in die vers is ooglopend: eers daag die herinnering by die vrou dat sy besig is om oud te word, daarna volg ’n futiele poging om die uiterlike tekens van veroudering te verdoesel en daarna volg die dood. Aucamp gebruik hierdie progressie om die verouderingsverloop treffend uit te beeld. Die verwysings na beroemde vrouefigure uit die geskiedenis gee ’n gelaagdheid aan die gedig wat daartoe bydra dat die leser moet gaan naslaan en dus ook onthou wie hierdie vroue was en waarom hulle belangrik is. Aucamp gebruik dus die geskrewe woord om die vroue uit vergetelheid te ruk na die hede en sodoende sorg hy dat hulle onthou word. Die laaste versreël dien as ’n bedekte vermaning aan die leser dat skoonheid wel verganklik is. Geen mens (man of vrou of onsydig) is bestand teen veroudering nie – dit is ’n genadelose gelykmaker.

In "Die tweede sonde: Hebsug" is die versverhaal getiteld "Hebban olla vogela" [sic] (Aucamp, 1996b:23) en dit handel oor die lewe van ene Koot Louw:

> Hoor wat die woordjie *hebsug* wil sê:
> die sug – patologies! – om méér te wil hê.
>
> *Skraapsug* – die lus weer om in te haal,
> praat, bolangs beluister, dieselfde taal;
>
> maar logies kom *inhaal* vóór jy kan hê:
> eers moet daar geld wees, dan kom belê.
>
> Ons gelykenis vandag gaan om ene Koot Louw
> wat as leuse gekies het: *Handhaaf is hou*.
>
> Oom Koot se ou vader het uitgeboer –
> "Hy't my," sê Oom Koot, "in die hol geloer."
>
> Want oom Koot is verbitterd, en sy taal is daarna:
> haat kan geen glans of poleerwerk verdra.
>
> Oom Koot moes toe uit – op twaalf; nog ’n seun –
> met destyds geen Wet waarop hy kan steun.

Hy't bene en skaapwol verkoop aan ’n smous
en sy pennies en tiekies gespaar in ’n kous.

Oom Koot vertel skor: "Ek had mos geen vader
wat ek kon vertrou en om hulp kon nader."

Hy't werwe gevee en brandhout gekap
en snags by ’n kersie sy klere gelap.

want sy sloerieboud-ma – ’n nul op ’n kontrak –
het die wapad gevat en by familie gaan plak.

Wat Koot laat besluit het: dan loop ek óók weg;
en alleen het hy verder sy pad oopgeveg.

As touleier eers, vir transportryerwaens;
jou leerskool vir knape, om die kampvure saans.

’n Togryer vat hom na ’n diekens-"saloon"
waar hy vieslike dinge vir dronk mans moet doen.

Teen vergoeding natuurlik; jong Koot was g'n fool:
geld was sy god en sy enigste doel.

Sy langwa het spoedig sélf aandag gekry,
en skunnige stories het fluks begin sprei.

Toe kom sy deurbraak: ’n Sugar Mammy –
gewete het Koot nog te nimmer gerem nie.

En ná hy geërf het – die Mammy is dood –
daag ’n tweede geluk vir die playboy Koot.

Die blinkste van klippers kom vanself na sy kant:
en daarna was sy siel aan ou Mammon verpand.

Want rykdom genereer, soos ’n stoetbul, ál meer:
tot Koot Kapitaal op sy rente kan teer.

Vat ’n ui en ontklee hom, maar blaar ná blaar –
en wat word jy jou op die end gewaar?

’n Klein vakuum waarom alles sentreer;
en uit so ’n *niks* word oom Koot beheer.

Want siel had hy nie. Hy was liefdeloos.
Het mense misbruik. Was goddeloos.

Hy wou hê en geniet, maar buite die eg,
al was hy so effens aan één vrou geheg.

Hy't haar uitgebuit, en toe uitgekryt,
en swanger en siek op straat uitgesmyt.

"Want vrouens vreet geld," het oom Koot verklaar,
en sy huishulp gebruik, want só kon hy spaar.

Ná ’n baba of drie moet die huishulp vertrek:
en van toe af is Koot ’n volslae ou vrek.

Geldsug, die dodder, het sy seksdrif oorwoeker;
en nou speel hy *patience* en manalleen snoeker.

Sy gesig word al holler, en sy oë gluur,
en hy bou om sy huis ’n hoë muur.

Hy pruil soos ’n dier in sy herehuis:
die eensame skat in ’n eensame kluis.

Wil verlang, maar hy kan nie: na wie, na wie?
En ’n vrouestem koggel: La vie, la vie …

Die hele versverhaal kan gesien word as uitgebreide metafoor vir die verouderingsproses waaraan ons almal onderworpe is. Aucamp gebruik geld om te toon hoe gierige mense bereid is om hul identiteitsgrense te toets en te verskuif ter wille van hul hebsug. Hy wys egter ook ’n vinger na die samelewing van wie Koot Louw ’n produk is. Wat duidelik uit die versverhaal blyk is dat Koot Louw nou ’n verbitterde en eensame senior man is as gevolg van dit wat met hom in sy kinderjare gebeur het. Die hele versverhaal is ’n terugblik op sy lewe en dit skep eintlik empatie by die leser jeens hierdie senior man, hoewel dit nie sy handelings regverdig nie. Aucamp illustreer hier hoe elke mens op sy/haar/sig oudag die resultaat is van alles wat met hom/haar/sig gebeur het. Die hele oorsaak-gevolg-verskynsel word hier geskets in die gedaante van die senior man. Selfs wanneer Aucamp skryf oor die feit dat Koot Louw as jong seun deur ouer mans as prostituut misbruik is, is dit nie noodwendig om die leser/gehoor te skok nie, maar veel eerder om ’n werklikheid van hierdie wêreld te konfronteer. Hoewel die gebeure fiktief is, bly dit waar dat die letterkunde ’n weerspieëling van die werklike wêreld is. Die intergenerasionele verhouding wat tussen die senior man en die jong seun in hierdie konteks ontstaan, is uiters gekompliseerd aangesien die jongeling hier sy eie identiteit moet wysig om aan die lewe te bly met geld wat hy deur seksuele dienste aan ouer mans lewer. Waar Aucamp gewoonlik die intergenerasionele verhouding romantiseer, bied hy hier ’n ander perspektief op sodanige verhoudings. Die kelner in "Die aanval" wat later bespreek word, bevestig hierdie ander, donker kant van intergenerasionele verhoudings tussen jonger en ouer mans. Die patroon van ’n senior persoon wat ’n jonger persoon uitbuit, word egter omgekeer wanneer Koot ’n senior vrou uitbuit vir haar geld.

In die versverhaal "In die mens ’n welbehae" (Aucamp, 1996b:40) in die afdeling "Die vierde sonde: Woede" daag Aucamp die leser uit deur ’n verhaal te vertel wat aanvanklik humoristies is, maar op ’n dramatiese noot eindig. Die hooffigure in hierdie verhaal is twee seniors genaamd Oom Daantjie en Tant Ralie.

My verhaal, sou u dink, het met vrede te doen,
met huls en met klappers en ’n Krismiskalkoen.

Nou ja en ja-nee: daar wás ’n kalkoen
mooi twee maal so groot soos ’n spekvet kapoen.

En hy wás vir ’n uithaler-Kersfees bedoel
met ballonne en poedings: die hele boel.

Die kalkoen het behoort aan tant Ralie Viljee
wat ’n Lady wil wees en ook daarna klee.

Dié stinkryk ou vrou raak maklik oorstuur,
en haar buurman, oom Daantjie, had veel te verduur.

Haar kalkoen het byvoorbeeld die werfgrens oorskry
en dan in oom Daantjie se lusern loop wei.

En die ding het lawaai en gekoeloekoeloekoe
wat oom Daantjie laat voel het hy word uitgeboe.

Want oom Daantjie se selfbeeld was bitterlik laag
en wie weet was hy ook effens vertraag.

Miskien moet ek eers sy agtergrond gee,
wat sy wrok mag verklaar teen ieder Viljee.

Sy oorle' ou pa, óú Daniël Verschoor,
het sy plasie in die Engelse Oorlog verloor

en word toe maar kneg, by Ralie haar pa,
’n bejoekste ou man wat geen nonsies verdra.

Soos die lot dit wou hê, kom tant Ralie te woon
langs die knegseun van ouds, wat sy altyd nog hoon.

"Al is Ralie hóé ryk," het oom Daantjie getob,
"haar kalkoen is ’n dief, en dié ding moet nou stop."

Oom Daantjie klop aan by die agterdeur –
want só is hy deur die rykes geleer.

En hy kla dat dit bars, oor die blêddie kalkoen,
en wat hy van plan is om daarmee te doen.

Hy sal hom wend, sê oom Daantjie, tot die munisipaal,
tót die klerk met sy lorrie die vreksel kom haal.

Op ’n dorpie soos Klipkraal is ’n werf ook ’n plaas
waar almal iets aanhou, van ’n perd tot ’n haas.

En dit weet tant Ralie en skree onbeskaaf
tot haar huishulp haar later met dulsies moet laaf.

"Jou kerkmuis!" gil sy, toe sy eindelik herstel,
"wat my op my werf soos ’n newwie kom skel!"

"Jy kruip uit ’n krot en woon wéér in een –
jou soort, volgens Pa, kom nooit op die been!"

En tant Ralie slaan toe met ’n swaarboomkastrol
tot oom Daantjie van pyn voor die agterdeur tol.

Hy hardloop kalkoen toe, mes in die hand,
tot dié begin stuiptrek, vol bloed, in die sand.

Tant Ralie volg hygend met kastrol en karwats;
oom Daantjie dans rond, vir sy jare nog rats.

En nou woed ’n stryd wat titanies mag heet,
want tant Ralie is sterk, al is sy ook breed.

Haar karwats sis venynig: ’n slang wat wil spoeg –
maar oom Daantjie gryp vinnig, en skree: "Dis genoeg!"

Karwats uit die pad, word die stryd nou gelyk:
dis aanval en trustaan, dis toeslaan en wyk.

Die kastrol glim boosaardig, die mes weer blits vuur:
die een tart die ander: hoe lank kan dit duur?

Die huishulp skree "Auk!" en vlug oor die straat
maar vir hulp en genade is dit lankal te laat.

Twee bokke sterf soms, hul horings vervleg,
en só raak ook Daantjie en Ralie geheg:

haar kastrol oor sy kop en sy mes in haar lyf –
en hiertoe het woede twee mense gedryf.

Hoewel die aanvanklike beskrywing van sogenaamde "sonde met die bure" in hierdie versverhaal humoristies en redelik bekend is, ontaard die verhaal in ’n grusame bloedbad wat heeltemal teenstrydig is met die vredeliewende en eintlik patetiese karakter-eienskappe wat dikwels aan seniors toegedig word. Die twee senior karakters het ’n woordewisseling wat oorgaan in fisieke geweld (begin deur die vrou wat ook ’n inskrywing teen die normale prentjie van die vrou as slagoffer aan die hand van ’n man is). Die hegemoniese genderrolle van tant Ralie en oom Daantjie is die omgekeerde van hoe senior mans en vroue gewoonlik in die letterkunde beskryf word: sy is sterk en hy is onseker van homself; sy is ryk en hy is arm; sy raak handgemeen en hy probeer homself

teen die aanslag verdedig. Die feit dat die oorsaak van die hele drama ’n rondloperkalkoen is, word hier gebruik om te toon hoe mense oor nietighede kan redekawel en weens beide partye se onwilligheid om bes te gee die aanvanklik niksseggende argument uitdy tot iets buite beheer en ontoepaslik. Waar die senior dikwels as rasioneel, koelkop en kalm voorgestel word, is die geveg waarin tant Ralie en oom Daantjie betrokke raak die absolute teendeel van hierdie verwagting.

In "Die vyfde sonde: Vraatsug" word ’n gruverhaal vertel in "Die aanval" (Aucamp, 1996b:47).

’n Egpaar van oudsher bekend as Die Front
lyk, sagkens gestel, oormatig gesond.

Hul wange, ná snoepgoed en drankie en spyse
verdiep en ontsteek tot die pers van radyse

en hul aanskyn – vergeef my – is presies dié van kwalle
met oë wat toeslik onder vlesige walle.

Hul babapienk lippe, te lui om te knyp,
hang los oor hul tande en dié is geslyp

vir ’n volgende gang en ’n volgende dis
of dié nou verfynd of in *peasant*-styl is.

"Grist to their mill" – dis die uitdrukking ja:
van skaapkop oor speenvark tot kluitjies met vla.

Elke hap word ’n slymbol, gevaarlik glad,
wat afgrond toe tuimel: sy oerou pad.

Op ’n Oujaarsaand kry die egpaar tuis
’n restaurantete, met kelner inkluis

wat sappig en soet is, en ondergaar
en wat die lewe betref, ’n klein bietjie baar.

"Trek uit," eis die egpaar, "dis so warm, my kind,
en moet geen servet om jou lendene bind."

Die kelner verbleek, maar gehoorsaam terstond,
want straks is sy fooitjie kerngesond.

Uit die git van sy bos swaai swierig sy klos,
en ontvang, soos ’n soen, die kerslig se blos.

Pappa, skoon stuitig: "Jou lunch is divine!"
Mamma, plegstatig: "The first of the wine!"

En Die Front sing in stemme ’n Heurigen-lied
en die kelner sing saam, soos die egpaar gebied.

En hy skink en hy drink, want dit is sy werk;
maar die pas is te flink, en hy gly oor sy perk

en val in ’n bondel op ’n Persiese mat
waar die egpaar hom takel: sy tepels en lat.

My grêmmer staan stil. Ek kan nie beskryf
wat die egpaar gedoen het aan daardie jong lyf.

En ná die verkragting – u moet u nou staal –
kom die bloedigste fase van hierdie verhaal.

Die Front kloof hul prooi en kluif dat dit spat
aan ore en niere en diehereweetwat

en trek soos ’n plaag oor alles heen
en suig aan sy kootjies en skenkelbeen.

Maar dan kom die vaak en lyk twee ou monde
soos donkerrooi grotte of vieslike wonde.

"Dis tyd," sê die man, "vir ons verebed
as ons iets van die nag vir onsself wil red."

Dié versverhaal roep onmiddellik Jan Rabie se kortverhaal "Drie kaalkoppe eet tesame" by die leser op. Aucamp skryf weer teen die leser en gehoor se verwagtinge in wanneer hy hierdie keer ’n jong man die slagoffer van die vraatsug en wellus van ’n heteroseksuele egpaar maak. Die egpaar misbruik die man se jonkheid en afhanklikheid van ’n potensiële fooitjie tot hul eie voordeel (nes Koot Louw in "Hebban olla vogela" misbruik is). Hoewel die intergenerasionele verhouding tussen die jong man en die egpaar transaksioneel van aard is, bly dit steeds een waar ’n jonger persoon se naïwiteit en gebrek aan lewenservaring misbruik word om die seksuele aptyt van iemand ouer en meer ervare as hy te bevredig. Die feit dat hy so beskonke is dat hy nie tot die seksuele daad kan instem nie, lei daartoe dat hy verkrag word. Maar die egpaar het ’n onstuitbare aptyt (soos dié van seksverslaafdes) en spoedig gaan die seksuele misbruik oor tot moord en kannibalisme soos in "Drie kaalkoppe eet tesame". Die grusame detail waarin die verhaal vertel word, is heel ongewoon wat betref Aucamp se gewone skryfstyl, en ’n mens kan wonder of hy doelbewus daarop uit was om die leser/gehoor te skok en juis sodoende te velde te trek teen iets soos verkragting.

4.14 Samevattende opmerkings

Hennie Aucamp was deurentyd bewus van veroudering, ouderdom en veral intergenerasionele verhoudings en het ook die drama en die unieke genre van die kabaret in Afrikaans ontgin om hierdie temas te verken. Dieselfde temas en soort karakters wat in sy digbundels voorkom, word ook in sy dramas en kabarette aangetref.

In *Wolwedans: 'n soort revue* kom Aucamp se besondere ingesteldheid op spesifieke ouderdomme aan bod – veral die ouderdomme van 40 en 30 jaar. Verwysings na 40 jaar as waterskeidingsouderdom kom ook voor in *Slegs vir almal*, *Punt in die wind* en *Blomtyd is bloeityd* en verwysings na 30 veral in *By Felix en Madame* en *Sjampanje vir ontbyt*. Dick en Harry in *Slegs vir almal* is albei 40 en verduidelik aan die gehoor watter struikelblokke queer middeljariges moet oorkom. Die veroordeling van die kerk teenoor gay mense kom ook hier ter sprake en die twee mans se pogings om aanvaar te word lewer skerp kritiek op die manier waarop kerke gay mense slegs erken wanneer dit hulle pas. Hierdie ingesteldheid van Aucamp dui op 'n bewustheid van veroudering, ouderdom en verganklikheid wat soos 'n goue draad sy oeuvre loop.

Reeds vanaf die eerste vers in *Wolwedans* is dit duidelik dat Aucamp ook in sy drama- en kabarettekste die tema van die intergenerasionele verhouding tussen homoseksuele mans verken. Die selfportret wat Aucamp in woorde skets dui op 'n soort dekadente verval en 'n bewustheid en aanvaarding van die fisieke agteruitgang wat veroudering meebring, maar die verwysing na 'n jonger man is immerteenwoordig. Later in die bundel is dit Naas en Nikolaas wat die kompleksiteite van sulke verhoudings vergestalt wanneer dit duidelik word dat die ouer man jaloers is op die jonger man se jeug. Die ouderdom van 30 jaar as waterskeidingsouderdom tussen wat jonk en oud is, word pertinent hier genoem. Die ouer man vergeef die jonger man sy ydelheid, selfsug en wreedheid omdat hy in sy ouderdom nie eensaam wil wees nie. 'n Ander belangrike rol wat die jonger man in die ouer man se lewe speel, is die herinneringe wat hy vir die senior man skep wat later opgeroep kan word om betekenis aan sy lewe te gee.

Die vreemde intergenerasionele verhouding wat in *By Felix en Madame* tussen Johnie en Dan voorkom en eindig in die dood van Dan is gelaai met die smagting van 'n ouer man (Dan) na sy verlore jeug wat hy probeer terugvind in die jonger man (Johnie). Die belangrikste teks in terme van die verskillende vorme wat die homoseksuele

intergenerasionele verhouding kan aanneem is die drama *Sjampanje vir ontbyt* waar Aucamp aan die leser ’n eerlike insig in die aard van sodanige verhoudings bied. Die slotsom is dat homoseksuele verhoudings nie juis anders as heteroseksuele verhoudings is nie – beide gaan deur dieselfde vreugdes en beproewings. Sekere aspekte van die homoseksuele intergenerasionele verhoudings in die drama wat wel van belang is, is die generasiegaping wat lei tot verskillende waardesisteme wat byvoorbeeld vriendskappe betref, jaloesie in die verhouding weens promiskuïteit, die verlies van vriende heel waarskynlik aan MIV/vigs, biseksualiteit wat die verhoudings destabiliseer, die marginalisering van bruin homoseksuele mans, ongewenste veroudering, die aanwesigheid van prostitusie en wanhoop wat omskakel in selfdood. Die homoseksuele intergenerasionele verhouding word verder gevoer in *Punt in die wind* waar die liefdesdriehoek wat ’n vrou insluit, biseksualiteit na vore bring. Die senior man se meerderwaardige houding jeens die jonger man is ’n saak waaroor Foucault breedvoerig geskryf het en vind neerslag in hierdie drama.

Die intergenerasionele verhouding tussen mense kan verskillende vorme aanneem, onder meer romanties, familiaal en platonies. Aucamp skryf ook nie uitsluitlik oor homoseksuele intergenerasionele verhoudings nie, maar ook oor die verskillende vorme wat heteroseksuele verhoudings kan aanneem. Een van die bekendste figure in die Aucamp-oeuvre wat hierdie soort verhoudings representeer is die "Madame" wat dikwels geassosieer word met prostitusie omdat sy aan die hoof van ’n bordeel staan. In *Die lewe is ’n grenshotel* spreek die Madame haar lot uit oor die arme jong soldate wat kanonvoer word, maar heimlik setel haar besorgheid daarin dat hul dood ’n verlies aan inkomste gaan meebring. In *Slegs vir almal* word ’n intergenerasionele vergelyking tussen jonger en ouer mense se omgaan met prostitusie op ’n simpatieke manier weergegee en die komplekse aard van die verhouding wat ontstaan tussen jonger prostitute en hul senior kliënte word op ’n treffende manier deur Aucamp in die lied oor die Hartstog-boulevard geskets. ’n Ander vorm van heteroseksuele intergenerasionele verhoudings wat dikwels in die Aucamp-oeuvre voorkom is dié tussen ’n jonger vrou en ’n ouer man, soos in die geval van Drieka en Stefaans in *By Felix en Madame*. Tant Bet se raad resoneer met haar ouma se raad aan Bekkie wat haar in dieselfde situasie bevind in *Slegs vir almal*. Dit is egter nie net ryk senior mans wat jonger vroue lok nie soos gesien kan word in die karakter van die ryk vrou in *’n Brommer in die boord*. Die feit dat Koot Louw in *Van*

hoogmoed tot traagheid "vieslike dinge vir dronk mans" moes doen lei daartoe dat hy op die ou einde ook ’n senior vrou vir haar geld uitbuit wat ’n ander uitbeelding van die heteroseksuele intergenerasionele verhouding daarstel. Meer blatant en skokkend is egter die uitbeelding van ’n heteroseksuele paartjie se verkragting en later verorbering van ’n jong manlike kelner wat hulle moes bedien. Hier kleur Aucamp die inter-generasionele verhouding baie donker in met die heteroseksuele paartjie wat die jongeling se afhanklikheid van sy fooitjie uitbuit.

Benewens homo- en heteroseksuele intergenerasionele verhoudings, skryf Aucamp ook oor intergenerasionele transseksuele verhoudings in *Sjampanje vir ontbyt* wanneer twee karakters met ’n onseker geslag hulself bevind in die geselskap van die mooi, jong, blonde Gertjie. Die karakters flankeer skaamteloos met die man en kompeteer selfs met mekaar om sy aandag.

Nóg ’n tema wat in Aucamp se poësie aanwesig is en in sy drama- en kabaretoeuvre versterk word, is die tema van die ouerwordende kunstenaar. Kuns en skoonheid word ook in *Wolwedans* gebruik om die eise van veroudering te probeer besweer, hoewel die ouerwordende kreatiewe mens altyd pynlik bewus is van die tyd wat verloop. Die verskil tussen mentale en chronologiese ouderdom sluit hierby aan want daar is ’n sterk ontkenning by hierdie ouerwordende kunstenaars dat hulle besig is om oud te word – hulle voel byvoorbeeld nog 17 en aan hierdie gevoel bly hulle krampagtig vasklou, juis ook omdat daar nog soveel werk is om te doen. Die ouerwordende balletdanseres sluit haar, soos in Aucamp se poësiekorpus, aan by die ouerwordende kunstenares en nog later voeg die ouerwordende aktrise/sangeres haar by hierdie vroue. Veral in laasgenoemde geval kom die idee van swanesang na vore wanneer die kunstenaars geleidelik afskeid neem van hul onderskeie loopbane. Nóg later in die bundel maak die leser ook kennis met die ouerwordende prostituut wat haar herinneringe met die leser deel.

Dit is egter nie alle ouerwordende vroue wat veroudering as negatief ervaar nie, soos die ryk tantes in *Die lewe is ’n grenshotel* wat hul rykdom gebruik om die kunste te ondersteun en die lewe op ’n hoë ouderdom hedonisties geniet. In die bundel *Teen latenstyd* word die ou chanteuse en haar herinneringe ook deel van die immergroeiende lys ou kunstenaars wat sukkel met hul aftakeling en die neerlegging van hul kuns.

Op dieselfde trant is daar die eertydse model wat die les moet leer dat sterre eintlik moet verskiet wanneer hulle op hul helderste skyn. Die teenpool van hierdie twee figure is weer ’n wulpse Madame wat soos die Madame in *Die lewe is ’n grenshotel* ook verbind word met die oudste beroep in die wêreld. Sy is hoegenaamd nie skaam oor haar seksualiteit nie en is selfs kieskeurig wanneer dit by haar minnaars/kliënte kom. Die ou sigeunerin word ook deel van die geselskap senior vroue wat smag na hul vergane jeug en die ou tante Vigilante moet op haar oudag en in die hiernamaals boet vir haar najaag van sukses sonder om enige standhoudende verhoudings met ander te vorm.

Daar word egter ook aandag gegee aan die ervaring van die lewe en die antisipering van die naderende dood deur die oë van die jonger kunstenaar soos die balletdanser in *Papawerwyn* wat weet dat ook hy deur sy liggaam verraai sal word om uiteindelik die dood te ontmoet. In *Van hoogmoed tot traagheid* word hulde gebring aan die vroue wat hul op hul skoonheid geroem het, maar ook geweet het dat skoonheid weldra vergaan. Aucamp skryf oor ikoniese vroue soos Kleopatra, Madame Pompadour, die Marschallin, Jezebel, Gioconda, Dietrich, Garbo, Gloria Vain, Hélène van Troje en Sarah la Divine – telkens vanuit die perspektief van ’n ouer vrou wat voor ’n spieël sit soos die koningin in die sprokie van *Sneeuwitjie*.

Aucamp gebruik dikwels die spieël as tegniek wanneer die effek wat veroudering op mense het ter sprake kom. Dit is ook meer gereeld die senior vrou of die homoseksuele man wat met hul spieëlbeeld gekonfronteer word. In *Wolwedans* is dit die ouerwordende aktrise/sangeres wat nie haar spieëlbeeld kan aanvaar nie en in *Papawerwyn* noem die danser dat mense nie na wederhelftes soek nie, maar eerder na jonger spieëlbeelde van hulself sodat hulle vernuwe kan word en vir altyd kan duur. Kas in *Sjampanje vir ontbyt* bevestig hierdie idee wanneer hy sê dat die senior mans in die vriendekring hul aan mekaar spieël. Benewens die spieëltegniek maak Aucamp ook gebruik van ander tegnieke soos die magiese realisme in *By Felix en Madame* waar die seniors hul in ’n soort oorgangswêreld tussen die lewe en die hiernamaals bevind. In hierdie wêreld word veral die kunsmatige bestryding van veroudering bespreek wat ook verband hou met die dekadensie waarbinne Aucamp se oeuvre kader. Die magiese realisme word verder benut wanneer drie geslagte vroue, waarvan die ouma ’n spook is, saam in een huis woon. Die spookouma gee raad aan Hannie en op haar beurt gee Hannie weer raad aan

Annatjie. Die intergenerasionele oordrag van kennis word in hierdie magiese ruimte van die solderkamer illustreer.

Daar is verskeie faktore wat die verouderingsproses kan versnel en Aucamp skryf in *Die lewe is ’n grenshotel* dat oorlog een van hierdie faktore kan wees omdat dit die verouderingsproses in jonger mense kan versnel as gevolg van die omstandighede waaraan hulle blootgestel word. Dit is vir hom tragies dat van die jong soldate wie se lewens voor hulle lê, nooit sal verouder nie omdat die oorlog hulle sal doodmaak. Die dood is natuurlik ook die finale gelykmaker wat sig nie steur aan ouderdom, geslag of seksuele oriëntasie nie.

Praktiese sake wat verband hou met veroudering kry ook aandag in Aucamp se drama- en kabarettekste en in *Met permissie gesê: ’n kabaret* maak die leser kennis met ’n afgetrede ou man wat deur sy kinders onderhou moet word. Aucamp gee insig in die manier waarop families ondersteuning bied aan ouerwordende familielede wat dit nie breed het nie.

Die uitwerking van biologiese verval manifesteer ook in *Met permissie gesê* wanneer die afgetredene sy bene bedek omdat hy jonger mense nie wil ontstel met die manier waarop hy merkbaar fisiek agteruitgaan nie. Aucamp lewer natuurlik hier ook indirek kommentaar op die geneigdheid van die samelewing om sekere maatstawwe daar te stel waaraan "suksesvolle" veroudering gemeet moet word. Dit kan natuurlik ook lei tot ouderdoms-diskriminasie en marginalisering indien ’n oumens nie volgens hierdie (onbereikbare) ideale verouder nie. Ook in *Van hoogmoed tot traagheid* kry die leser insig in die ydelheid wat sommige seniors kan openbaar – in hierdie geval die probleem van hare wat uitval, wat seker die mees sigbare teken van veroudering by ouer mans is.

Die leser maak ook kennis met die oupafiguur in *Met permissie gesê* want die afgetredene vertel hoeveel vreugde sy kleinkinders hom verskaf en dat hy skuldig voel omdat hy nou afhanklik is van sy kinders. Teenoor die oupafiguur is daar die oumafiguur wat in *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog* ’n baie onkonvensionele vorm aanneem in die verwerking van die sprokie *Rooikappie*. Die seksuele ondertone in die gesprek tussen die ouma en die kleindogter in hierdie verwerking dui op ’n intergenerasionele verhouding wat beide familiaal en romanties blyk te wees. Daar is beslis ’n lesbiese ondertoon aanwesig wat die interaksie tussen die ouma en haar

kleindogter betref. Die ouma word in hierdie geval gebruik om ’n alternatiewe intergenerasionele verhouding, wat selfs vandag nog as taboe beskou word, oop te skryf. Aucamp gee dus werklik aandag aan bykans ál die verskillende vorme waarin veroudering kan voorkom. Die ouma in *Slegs vir almal* tree meer op soos wat konvensioneel van ’n ouma verwag word wanneer sy die kleindogter teen ’n ryk ouer man probeer beskerm en haar van wyse raad bedien.

Die senior Afrikanermatriarg verskyn in die vorm van Moeder in *Papawerwyn*. Moeder is met niks tevrede nie en regeer haar huishouding met ’n ystervuis. Sy is pessimisties en gebruik haar ouderdom en siekte as redes vir haar (dikwels onregverdige) optrede. Nietemin is haar karakter kleurryk en het sy ’n sterk persoonlikheid. Moeder herinner aan ander vrouefigure in die Aucamp-oeuvre (soos Tant Nonnie), behalwe dat sy veral ’n meestermanipuleerder is wat op haar kinders se gevoel speel. In *Slegs vir almal* word die Afrikanermatriarg egter ontmasker, ontmitologiseer en van haar waardigheid gestroop wanneer die Professor ’n alternatiewe blik op die bekende volkskarakter, Tant Hessie, en haar wit perd bied wat akademies sin maak, maar hoegenaamd nie strook met die bestaande idee van die Afrikanerheldin nie. In stede van die volksmoeder en -heldin, word sy nou gesien as ’n sjebeen-queen wat volksvreemde drank (White Horse whisky) aan mense bedien.

Die tehuis vir seniors as literêre ruimte kom ook aan bod in Aucamp se drama- en kabarettekste. In *Slegs vir almal* word die frustrasie van ’n senior met haar kamer in sodanige tehuis verwoord by monde van Boetie se moeder wat kla oor die ander senior mense in die tehuis. Haar frustrasies kan tekenend wees van seniors wat daagliks hierdie uitdagings die hoof moet bied. Sy voel vasgekeer, is verveeld, voel in die pad, is ontevrede en word vasgevang in haar herinneringe. Dit is onvermydelik dat hierdie soort lewe tot ’n ongesonde fokus op die self kan lei en daarom is sy hoegenaamd nie simpatiek teenoor haar seun wat aan haar vertel dat hy kanker het nie. Volgens die senior moeder in hierdie verhaal het die ander seniors geen maniere nie en kla, murmureer en skinder. In die drama "Wolf, wolf, hoe laat is dit?" in *By Felix en Madame* word die tehuis as ruimte weer deur Aucamp benut om sekere aspekte oor veroudering te illustreer. Intertekstuele verwysings word ook hier as tegniek ingespan (om die leser daarop attent te maak dat die drama oor veroudering en ouderdom handel) deur die naam van die tehuis, die twee skilderye, die verwysing na winter en die kleur grys. Die Matrone van die

tehuis behandel die oumense soos kinders wat iets van hul menswaardigheid wegneem. Die seniors bevestig die moeder in *Slegs vir almal* se woorde dat almal in die tehuis kla, want daar word hier gekla oor biologiese veroudering soos jig, verkalkte are, doofheid, tande, lewenslus wat taan en geheueverlies. As teenvoeter van hierdie biologiese veroudering word mooi herinnerings opgediep. Soos die metafoor van die dood wat as ’n ou man oor ’n duin kom in die gedig "Aandlied" in *Teen latenstyd*, word die dood in hierdie drama beskryf as die minnaar van die seniors; die kêrel met die sens. Die eensaamheid wat seniors in tehuise ervaar word ook hier bevestig. Die onafwendbare dood slaan egter toe op een van die seniors wanneer almal ’n kinderspeletjie speel en dit dui daarop dat alle veroudering met die dood eindig.

Soos in die vorige paragraaf gemeld, speel herinnering ’n baie belangrike rol in die lewe van die senior mens en die besoek aan plekke uit ’n mens se verlede aktiveer heelwat herinnerings (soos byvoorbeeld Aucamp se verwysings na sy kinderjare en jeug op die plaas Rust-mijn-ziel in die Stormberge). In *Teen latenstyd* besoek ’n persoon sy/haar/sig grootworddorpie en deel die ontnugtering wat sodanige besoek meebring mee. Dit is veral die komplekse verhouding met die vader wat in hierdie gedig ’n sentrale plek inneem.

Die stereotipering van homoseksuele mans en die verhoudings wat hulle aangaan is geen vreemde verskynsel nie en in *By Felix en Madame* kry die leser te doen met die Landsburgeres wat een ná die ander stereotipes oor gay mans inryg, naamlik dat alle gay mans lewendig, borrelend, histeries en die siel van partytjies is. Benewens hierdie eienskappe wat Madame as "positief" beskou, is sy dan van mening dat gay mans ’n beroepsrisiko is want hulle is onverantwoordelik, onbedagsaam, egosentries en psigopaties. Aucamp se literêre oeuvre is deurspek van gevalle waar hy hierdie soort stereotiperings aan die kaak stel en sodanige denke daaroor ondermyn.

In die kabaretopstel "Die laaste wals of kabaret as lewensgevoel" in *Dubbeldop* skryf Aucamp (1994c:75) oor sy afskeid van die kabaret as kultuuruiting omdat dit te veel tyd en energie begin opneem het:

> Twaalf jaar van my lewe, om presies te wees, het in kabaretaktiwiteite opgegaan, waar ek oorspronklik één kort seisoen daarvoor opsy gesit het. Daar is talle nuwe belangstellings wat ek nou wil ontgin, en oues wat ek wil bestendig, soos my passie vir die kortverhaal en die essay.

Aucamp (1994c:80) brei verder uit oor ’n kortverhaal getiteld "Die benefiet-voorstelling" waarin hy heel gepas skryf oor ’n ouer kunstenaar wat afskeid neem van sy publiek en sy vakgebied. In hierdie verhaal skryf ’n ou kabaretsanger self die woorde vir sy laaste chanson, maar kan die aand van die benefiet nie ’n enkele woord onthou nie. Vir Aucamp (1994c:80) is die kabaret ’n medium waarmee hy sy eie lewensgevoel kon uitdruk en daarom is die letterkundige geneig om dit te sien as regverdiging om Aucamp biografies in sy kabarettekste in te lees. By Aucamp is daar eerstens "die besef van die onvolkomenheid van ons aardse bestaan, wat telkens besweer word – maar hoogs tydelik! – deur liefde en kunsskeppings" (Aucamp, 1994c:81).

Soos in sy literêre tekste gesien kan word, is dit duidelik dat Aucamp vele lewens "geleef" het deur die karakters en handelinge wat in sy literêre werke voorkom. Hiervan word die ouerwordende mens se verskillende soorte verhoudings met ’n jonger geslag so dikwels uitgebeeld dat daar met sekerheid gesê kan word dat Aucamp sy aardse bestaan metafories besweer het met die (tydelike/verbygaande) liefde tussen van hierdie karakters en ook die kunsskeppings waarin hierdie karakters voorkom. Wat ek noem "tydelike liefde" vind uiting in cruise-ervaring, prostitusie of die dikwels kortstondige romantiese intergenerasionele verhouding tussen ’n senior man en ’n jong man.

Aucamp (1994c:82) skryf self dat die figuur wat hom (en minder gereeld haar) op die kunste werp, as kompensasie vir ’n gemis in eie lewe, as ’n konstante in sy werk gesien kan word. Dit is dus veilig om aan te neem dat Aucamp self dikwels hierdie figuur is in die vorm van iemand wat eintlik ’n alleenloper was ten spyte van vele vriende. Aangesien hy homself as ’n verloopte romantikus sien, kan die letterkundige aanneem dat hy ook na homself verwys in die volgende aanhaling:

> Die romantikus is hom pynlik bewus van verganklikheid; sy eie, maar ook dié van aardse skoonheid. Sy sensualiteit en hedonisme word altyd aangevreet deur die doodsbesef […] (Aucamp, 1994c:83).

Later in die opstel gee Aucamp ’n rede vir hierdie tema van verganklikheidsbesef en die *vanitas*-gedagte:

> Ek het op ’n plaas grootgeword, in ’n Calvinistiese milieu; en op die koop toe het die Bybel spontaan die vroegste literêre prikkel in my lewe geword. ’n Plaaskind word met geboorte en dood om hom groot. Ooie lam en koeie kalf. Op ’n dag breek die builepes uit en alle werfdiere moet doodgeskiet word, katte, honde, die stalperd. Twaalf werkers sterf; ook jou beste speelmaat. As kind gaan jy saam met jou ouers op siekebesoek en moet die bleek

> voorkop soen van ’n buurtante wat op pad is na haar "ewige huis". Jy woon begrafnisse by en leer die poësie van kerkhowe ken: die gebroke suil, die ingesonke graf, die leisteenkopklip wat deur die weerlig getref is (Aucamp, 1994c:85-86).

Hierdie verklaring verskaf heelwat insig in die manier waarop Aucamp reeds van kindsbeen af ’n bewustheid van veroudering en die uiteindelike dood gehad het. Dit verklaar ook waarom dit as terugkerende tema in sy oeuvre manifesteer.

Vir Aucamp (1994b:23) speel die kabaret veral ’n rol tydens "gekwelde en bewoë tye":

> As kabaret nie bestaan het nie, sou psigiaters dit uiteindelik bedink het, want kabaret gee uitdrukking aan kollektiewe onrus en woede; aan kollektiewe haat en nyd; aan kollektiewe opportunisme en hoogmoed; aan kollektiewe grondhonger en hebsug; aan kollektiewe vraatsug en die inersie wat daarop volg. Of kabarette kan geskryf word bloot uit ’n diep gesetelde behoefte om privaatduiwels te besweer.

Aucamp (2010b:135) gesels in ’n onderhoud met Danie Botha in 2008 oor sy ongetoetste toneelwerk:

> My onuitgetoetste toneelwerk staan, ironies genoeg, meesal in gepubliseerde bundels. Ná ’n leeftyd weet ek wáárom. Dit gaan om die gay-tema, sien. My verhale en gedigte met ’n gay strekking was van meet af aan hoofstroomkultuur; my gay toneelstukke het dit nooit geword nie. Hulle is, om die waarheid te sê, geïgnoreer. […] Ek was nooit ’n bewustelike gay-libber nie, net naïef genoeg om te dink dat gehalte al oorweging is by streekrade en ander toneelorganisasies. Die gay-ding binne kabaretverband, ja, dit mag, want *gender bending* en verkleding vorm skering en inslag van die ambivalente wêreld van die kabaret. Ook voel ’n *straight* publiek nie bedreig daardeur nie; dis wes van die werklikheid af, dis snaaks, dis abstrak. Maar realistiese gay stukke vir ’n oorwegend hetero-publiek? Néé, néé, néé. Niemand mag gedwing word om hom te onderwerp aan ’n seksoriëntasie en lewenstyl wat hom ongemaklik laat voel, of selfs met weersin vervul nie. Op stuk van sake het hy duur vir sy sitplek betaal. Dit verstaan ek nou op byna vyf-en-sewentig jaar, en is glad nie verbitterd nie, net verstom dat ek so laat geleer het dat die Mark ’n onwrikbare werklikheid is.

Ten slotte kan die volgende oorhoofse gerontologiese temas in Aucamp se drama- en kabarettekste saamgevat word: die spesifieke ingesteldheid op die ouderdomme van 30- en 40-jaar as waterskeidingsouderdomme in ’n mens lewe; die homoseksuele inter-generasionele verhouding; die heteroseksuele intergenerasionele verhouding; die ouerwordende kunstenaar (die ballerina, die kunstenares, die aktrise, die sangeres, die model); homo- of heteroseksuele prostitusie; die rol wat die spieël speel in die ouerwordende mens se ervaring van veroudering (hetsy letterlik of figuurlik); die magiese realisme; die rol wat oorlog speel om die verouderingsproses te versnel; praktiese sake wat verband hou met veroudering soos aftrede en pensioen; die uitwerking van biologiese aftakeling; die oupa- en oumafigure; die senior Afrikanermatriarg; die tehuis vir seniors

as ruimte waarin veroudering ervaar word (beide individueel en kollektief); die rol van herinnering by die reminisserende senior mens, veral aan kinder- en jeugjare en die ruimtes waarin dit afgespeel het; en die stereotipering van gay mans deur heteroseksuele mense.

Vervolgens word Aucamp se prosakorpus aan die hand van sy kortverhale en vanuit ’n gerontologiese perspektief ondersoek.

HOOFSTUK 5: HENNIE AUCAMP SE PROSA

Die skrywer wat voor in sy boek beweer dat die karakters en insidente in sy storie nie op die werklikheid gebaseer is nie, lieg natuurlik dat dit so bars. Selfs fantasieë word uit werklikhede gestook.

~ Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:21)

5.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk bied ontledings en interpretasies van Aucamp se prosakorpus met behulp van die teoretiese raamwerk wat in hoofstuk 2 daargestel is. Dieselfde werkwyse as in die voorafgaande twee genre-hoofstukke word gevolg.

Elize Botha (2013) verduidelik in *Literêre terme en teorieë* dat die kortverhaal opgebou word uit tyd, ruimte, karakters en gebeure. Saam met hierdie elemente speel vertelwyse en taalgebruik ŉ onlosmaaklike rol. Soos in ander literêre vorme kan die stof as tragies, komies, realisties, mities of simbolies behandel word – die mensekennis of ervaring van die skrywer bepaal dikwels die kwaliteit daarvan (Botha, 2013). Die artistieke organisasie van die kortverhaal blyk uit die "sorgvuldige wyse waarop titel, aanvangsin en slotsin op mekaar afgestem is; die konsentrasie op een of dan weinig karakters; eenlynigheid van handeling; ekonomiese suggestieryke konstituering van ruimte en tyd; die fusie van al hierdie elemente binne ŉ bepaalde toonaard of stemming ter verkryging van één effek" (Botha, 2013). Die effek waarna verwys word, kan gelykgestel word aan ŉ openbaring, insig of verheldering, aldus Botha (2013).

Wat die Afrikaanse kortverhaal betref, gee Botha (2013) hierdie beknopte oorsig:

> Abraham de Vries begin sy versameling, waarin hy o.a. ŉ beeld wil gee van die historiese ontwikkeling (1986:5), met Pulvermacher se "Gebed van Tities Tokaan" (±1893), maar uit die koerantbriewe en tydskrifvertellings van die vroeër 19e eeu sal talle kortverhale-in-die-kiem gehaal kan word. Met die verskillende aflewerings van Jan Lion Cachet se *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (vanaf 1882 in *Die Patriot*, vanaf 1897 in *Ons Klyntji*) word die "lang kortverhaal" gevestig, wat later deur Henriette Grové (Winterreis) en Elsa Joubert (Die Wahlerbrug) beoefen sou word. Die bewus-artistieke deurbraak vir die kortverhaal kom in 1909 met "Moedersmart" van Gustav Preller (Aucamp, 1978c: 50). Die kortverhaal is in die ouer Afrikaanse literatuur veelal beskou as ŉ neweproduk van die romanskrywer (hoewel in Jan van Melle en M.E.R. se oeuvre die klem reeds anders val), maar die vernuwing van die Afrikaanse literatuur sedert ongeveer 1956 word o.a. gekenmerk deur die uitsluitende konsentrasie van skrywers op die kortverhaalvorm (Henriette Grové, Abraham de Vries, Hennie Aucamp, P.J. Haasbroek).

Aucamp se prosakorpus bestaan uit 18 kortverhaalbundels wat strek van 1963 tot 2009 (toe Aucamp 75 jaar oud was). Behalwe vir hierdie bundels was Aucamp ook die samesteller van bloemlesings en ’n literator wat heelwat teoretiese werke oor onder meer die kortverhaal geskryf het. ’n Hoofstuk oor Aucamp se prosakorpus moet vanselfsprekend sy eie letterkundige (teoretiese en kritiese) perspektiewe op die kortverhaal as genre insluit, en vervolgens word ’n kort oorsig van sodanige perspektiewe verskaf ten einde te toon hoe dit met sy eie skrywerspoëtika skakel.

In *Kort voor lank*, ’n bundel opstelle oor kortprosatekste, vergelyk Aucamp (1978c:136) die roman en die kortverhaal met mekaar. Hy skryf dat dit ooreenstem in die opsig dat dit meestal in prosavorm bestaan; dat dit die elemente tyd, karakter, ruimte, ensovoorts gemeen het; en dat dit ontstaan op ’n manier wat *skepping* heet. Wat hul andersheid betref, is die kortverhaal meestal korter as die roman; daar is minder ruimte vir foutiewe woordkeuse, oordadige of vals beeldspraak, ritmiese ontsporings, veral aan die begin en teen die einde van ’n verhaal, en die roman blyk genadiger te wees teenoor stilistiese dwalinge; by die kortverhaal is die begin belangriker as by die roman en net so belangrik is die slot wat emosioneel en artistiek "natuurlik" moet wees en nie te veel uitgebou nie; in die kortverhaal hoef tyd nie so streng logies, chronologies en voortskrydend te wees nie; die roman bring ’n reeks karakteropenbarings, maar die kortverhaal meestal net een; en wat ruimte betref kan die kortverhaal minder informasie gee as die roman (Aucamp, 1978c:136-148). Aucamp (1978:148) verskaf die volgende opsomming oor die verskil tussen die kortverhaal en die roman:

> Die roman gee anders as die kortverhaal, en uiteraard meer aan inligting; die kortverhaal kan intenser, en daarom meer artistiek gee, met al die gevare verbonde aan kunssinnigheid – presieusheid, duisterheid, kunsmatigheid. Die intensiteit van die kortverhaal hang te nouste saam met sy hantering van karakter, ruimte en bowenal tyd.

Sedert sy vroegste kinderjare was Aucamp omring deur stories, en dit het onteenseglik ’n invloed op hom as skrywer én mens gehad. Oor sy kennismaking met die verhaalkuns vertel hy in die opstel *’n Boekreis ver* (Aucamp, 1991:4):

> Ek was vyf jaar oud, en was in die Dordrechtse hospitaaltjie. Daar was ’n splint in my been, bloedvergiftiging het ingetree en daar is gevrees vir kouevuur. Amputasie was feitlik ’n uitgemaakte saak. Dit het ek nie geweet nie, maar ek moes die ontsettende spanning van my ouers en familie en vriende aangevoel het. En dan was daar natuurlik die pyn in die been. Was dit my eie pyn wat my so laat opgaan het in Andersen se klein meerminnetjie? Tot vandag agtervolg dié reëls my: Elke tree wat sy neem, was … asof sy op spits prieme en skerp messe trap.

Aucamp (1991:4-5) vertel ook watter invloed sy ouers op sy leeservarings gehad het:

> Dwarsdeur my voorskoolse jare was dit my ma wat stories vir my en my suster gelees het. My pa se voorlesings was beperk tot die Bybel, saans met huisgodsdiens. Vroeg al het ek my eie gunstelinge gehad: Prediker 12 en Psalm 23, en dié moes Pa telkens op my versoek lees. […] Ná ek skool toe is, was dit ek en my suster wat begin voorlees het vir die gesin, en meer dikwels vir mekaar; 'n gewoonte wat tot die huidige dag toe duur.

Aucamp debuteer op die ouderdom van 29 amptelik met *Een Somermiddag* (1963), maar soos afgelei kan word uit 'n gesprek met Johan Smuts (Aucamp, 2010b:17) het hy veel vroeër begin skryf:

> Ek onthou goed wanneer ek begin skryf het. Dit was in standerd 2 toe ek onder die aansporing van 'n simpatieke juffrou begin dig het. Soms het *Die Jongspan* van dié gediggies geplaas. My digwoede het tot my hoërskooljare toe geduur. Toe skryf ek – dit was in standerd 7 – 'n kort storie vir die jeugrubriek in *Die Naweek*. *Die Naweek* het dit aanvaar, en net daar het my verknogtheid aan die kortverhaal begin.

Aucamp (2010b:68) brei op voorafgaande uit in 'n onderhoud met Francois Loots in 2002:

> Ek het reeds op ouderdom nege gedigte vir jeugrubrieke in *Die Jongspan*, *Die Brandwag* en *Die Naweek* geskryf. My eerste kortverhaal het op veertien jaar in *Die Naweek* verskyn, en daarna het die kortverhaal my genre gebly tot baie dekades later, toe ek hoorspele, liedtekste, essays, kabarette en toneelstukke begin skryf het.

Fryer (1987:xiii) is egter van mening dat Aucamp se vroegste volwaardige kortverhaal, getiteld "Sy gewete", op die ouderdom van 17 jaar, in *Die Huisgenoot* van 29 Februarie 1952 verskyn het.

5.2 *Een somermiddag* (1963) // Aucamp: 29 jaar oud

Aan die begin van Hennie Aucamp se debuutkortverhaalbundel verskyn die volgende motto:

> O jeug, jeug! Alles laat jou koud, asof jy al die skatte van die wêreld besit. Selfs treurigheid vermaak jou, selfs kommer pas jou; jy is selfbewus en astrant: jy sê: Ek leef alleen, kyk! maar jou dae gaan ook verby en verdwyn in jou soos dou voor die son, soos sneeu. En miskien lê die geheim van jou bekoring nie in die vermoë om alles te kan doen nie, maar in die vermoë om te dink dat jy alles kan doen. – Ivan Toergenjew

Grové (2013a) wys daarop dat die motto 'n integrale deel van 'n teks kan wees en dit in sy diepste aard beïnvloed. Die doel van 'n motto is om die leser te kodeer met sekere insigte wat die oorkoepelende tematiek van die werk betref. Die openingsreël van die aanhaling is duidelik 'n aanduiding dat Aucamp 'n vooropgestelde bewustheid van

ouderdom en veroudering het. Op die relatief jong ouderdom van 29 het Aucamp insig wat nie noodwendig tekenend is van dié van ouderdomseweknieë nie. Hierdie motto beskryf heelwat van Aucamp se eie poëtika, veral soos beskou vanuit ’n gerontologiese perspektief. Die aanhaling handel oor die (gewaande) onaantasbaarheid van die jeug. Toergenjew skryf hierdie voortvarendheid toe aan die verskynsel dat jongmense dink dat hulle alles en enigiets kan doen hoewel hulle nie noodwendig daartoe in staat is nie. Hierdie kognitiewe distorsie lei daartoe dat die jongmens met ’n oop gemoed haas enigiets aanpak sonder om dit noodwendig te deurdink. Namate lewenservarings die jongmens ontnugter, word hierdie drif en passie getemper.

Van Wyk (1989:13) brei in haar meestersgraadverhandeling *Ironie in die prosatekste van Hennie Aucamp* soos volg uit oor spesifiek hierdie motto:

> Aucamp se bewustheid van die verganklikheid word in dié motto vooropgestel. Die bekoring van die jeug word opgehef deur die ironiese visie dat ook die jeug verganklik is. Die onversoenbaarheid van die teengestelde "treurigheid" – "vermaak" en "selfbewus" – "astrant", saam met die gebruik van die graadwoorde "selfs" en "miskien", sinjaleer die ironiese ondertone.

In die voorwoord van die bundel skryf W. J. du P. Erlank (Eitemal) soos volg oor die bundel:

> Die grondtoon van Hennie Aucamp se agttal sketsies en verhaaltjies uit sy jeug is een van vreugde om wat mooi opkleur in die herinnering, en skrynerige weemoed om wat vir goed verby is. Dit word alles eenvoudig vertel met ’n eerbied vir die woord. Maar geen ervaring van ’n mens se kinderjare is ooit verby nie. Was dit Rainer Maria Rilke wat gesê het: "Die mens sal homself altyd weer red in die herinneringe aan sy jeug." Hoe ingewikkeld sy lewe ook al later word, hoe ingrypend sy ervaring, iets van een somerdag lank gelede sal leef in sy bevrydende woord. Dit verwag ek van hierdie skrywer: Hy sal daardie latere, dieper dinge óf glad nie sê nie, óf net so eerlik en onbevange sê as hierdie eerste indrukke van sy jeug.

Wanneer Aucamp se oeuvre dekades later in heroënskou geneem word, soos in hierdie proefskrif, blyk die woorde van Eitemal[17] profeties te wees, want dit is inderdaad so dat Aucamp deurentyd uit die inspirasies van en herinneringe aan sy jeug put met die skryf van sy kortverhale, gedigte en kabarette. Aucamp het met *Een somermiddag* ongekompliseerde en onbevange jeugherinneringe op skrif verewig waarheen hy telkens

[17] In ’n onderhoud met Herman Wasserman in 2006 vertel Aucamp (2010b:93) dat Eitemal hom, sonder sy wete, vir ’n MA ingeskryf het nadat hy Aucamp se resensie van Ernst van Heerden se *Koraal van die dood* (1956) gelees het. Aucamp (2010b:106) erken ook in ’n onderhoud met Abraham H. de Vries in 2006 dat Eitemal een van sy mentors was.

in sy lewe sou kon terugkeer. Namate hy verouder het, het hy al meer blatant geword in die oorsteek van literêre en sosiaal-gekonstrueerde grense, soos wat Eitemal voorspel het.

Een somermiddag is ’n belangrike vertrekpunt vir die ontleding en interpretasie van Aucamp se prosakorpus; nie net omdat dit sy heel eerste bundel is nie, maar ook omdat dit as merker dien van sy eie verouderingsproses. Vanaf sy jeug in hierdie bundel tot en met die laaste digbundel *Skulp* (2014) is Hennie Aucamp se literêre tekste ’n konkrete manifestasie van sy eie verouderingsproses en lewensfilosofie. Aucamp (1987d:119) bevestig self dat hy reeds in sy debuutbundel bewus was van die rol wat persoonlike ervaring en herinnering in die konstruksie van sy literêre werke gespeel het:

> My eerste bundel se naam is *Een somermiddag*. Dis ’n emosionele verslag oor my jeug op die plaas, Rust-mijn-ziel, en die plaasdorpie, Jamestown. Ek het toe al begin terugkyk na my ervarings – oorwegend met geneentheid, en selfs ’n bietjie sentimentaliteit.

Die agt kortverhale word gebou rondom jeugbelewings van die hoofkarakter, die negejarige Wimpie Willemse. Sy kameraad is die swart seun, Tatties, wat net so oud soos hy is. Al die verhale word gekenmerk deur gedetailleerde romantiese beskrywings van die landskap. Wanneer die leser die eerste verhaal, "Een somermiddag", begin lees, mag dit herinner aan ’n verhaal wat ’n Dertiger sou skryf, maar hierdie verwagting vervaag namate die leser agterkom dat die karakterisering meer kompleks is. Aucamp skryf teen die verwagting van die leser in deur aan Wimpie ’n ongewone sensitiwiteit toe te ken wat nie volgens die patriargale stelsel waarin hierdie verhale geskryf is, openbaar sou word deur ’n wit, heteroseksuele plaasseun nie. Hoewel vriendskappe tussen wit en swart plaasseuns ’n algemene verskynsel is, is die openbaarmaking daarvan in ’n verhaal ook ’n omverwerping van die verwagtings van die Afrikaanse leserspubliek van die tyd. Hoewel heelwat mense van die tyd grootgeword het met Alba Bouwer se *Stories van Rivierplaas*, was die swart-wit-verhoudings daarin anders as die verhouding tussen die twee seuns. Ander voorbeelde van skrywers wat openlik nostalgies oor hierdie soort vriendskappe geskryf het, is Toon van den Heever in sy kortverhaal "Werkstaking by die kleigat"; Lina Spies se "Paternoster vir Suid-Afrika"; André Brink se roman *Gerugte van reën* (1978) en F.A. Venter se *Kambro-kind* (1979). Spies (2004:164) skryf die volgende oor die destabiliserende inslag van hierdie narratiewe:

> Wat miskien oor die hoof gesien is, is dat sy personasies op pynlike wyse vervreem raak van die landelike omgewing waartoe hulle vroeër in ’n harmonieuse relasie gestaan het; dat hulle daarmee in konflik kom, en daarteen opval as anders en afwykend omdat hulle nie meer voldoen aan tradisionele waardes en norme nie.

Botha (1990:1) sluit hierby aan as sy daarop wys dat "die seun van die somermiddag" toe reeds "sy besondere definisie gekry deur middel van die komplekse teëspelers in sy wêreld: die swart kind, die ouma, die ander gesinslede – vader, moeder, tante". Volgens haar (1990:2) "sal die figure van vader, moeder, tante ook telkens weer terugkeer, meesal as teëspelers, soms egter as hoofkarakters […]". In retrospeksie is dit wel die geval regdeur Aucamp se oeuvre. Spies (2016:333) skryf dat Wimpie Aucamp se alter ego is en dat die titel verwys na sy gelukkige kinderjare op die plaas Rust-mijn-ziel in die Stormberge. Daar is dus ook van meet af aan ’n verband tussen Aucamp die skrywer en die verteller of karakter in sy kortverhale.

In die tweede kortverhaal, "Wind in die bome", tree ’n kenmerkende karakter van die Aucamp-oeuvre na vore, naamlik die oumafiguur. Ouma Willemse is diep in die 80 en Wimpie het gemengde gevoelens oor die feit dat hy by sy ouma moet bly wanneer sy ma hospitaal toe gaan. Aucamp (1963:24) skryf oor die intergenerasionele verhouding tussen ouma en kleinseun vanuit Wimpie se perspektief:

> Vroeër het hy veel eerder by Ouma gekuier as by die Sagies, maar in die jongste tyd is Ouma so stil en treurig. Sy vertel byna nooit meer stories nie. Dit moet ’n vreeslike siekte wees waaraan sy ly, want die grootmense noem dit nooit by die naam nie; hulle fluister net eerbiedig daarvan. Langsaam verdor sy Ouma. Haar gesig word geel, en onder haar ken swaai haar keelvel heen en weer as haar kop so bewe.

Die siekte wat nie "by die naam" genoem word nie is waarskynlik kanker.[18] Aucamp put uit sy eie grootwordjare om Wimpie se ervaring van sy ouma se veroudering te beskryf. Die negejarige seuntjie is egter nie net bewus van sy ouma se uiterlike veroudering nie, maar ook van die psigologiese veranderings wat dikwels tekenend is van veroudering. Aucamp (1963:24) vertel hoe ouma en kleinkind langs mekaar staan: "Elkeen dink sy eie dink. Hul kwellinge lê so ver uitmekaar dat praat daaroor nie gaan help nie."

[18] Die nieverwysing na kanker word byvoorbeeld deur Eben Venter (1996:143) onder woorde gebring in *Ek stamel ek sterwe*: "Net ’n klein notatjie hierby, vriende, u sal opmerk dat Konstant se ma nie hierdie woord kanker gebruik nie omdat dit te erg is vir woorde."

Die intergenerasionele gaping wat die groot ouderdomsverskil tussen ouma en kleinkind meebring, is onoorbrugbaar.

Ouma Willemse wil nie toelaat dat Wimpie buite speel nie want dit is volgens haar te koud. Wanneer hy verlangend deur die venster na buite staar, sien Ouma Willemse die verlange in sy oë en sug diep. Vir Wimpie is daar "iets verskrikliks aan die sug van ’n oumens. Dis soos ’n swaar klip aan jou been wat jou afrem in diep waters tot onder op die slymerige bodem, waar koue uit die potklei opstyg…" (Aucamp, 1963:26). Hierdie metafoor is ’n raak beskrywing van hoe die aftakeling van ouderdom nie net die persoon wat verouder beïnvloed nie, maar ook ’n negatiewe uitwerking op diegene rondom haar kan hê. Wimpie probeer sin maak van sy ouma se "siekte" deur dit soos volg te probeer uitpluis:

> Eenmaal het hy op sy hurke langs die spruit gesit, half in die modder, en met groot oë gekyk na die bors van ’n jong wilde-eend wat net-net bokant die water uitgesteek het – vuilwit vere, bruin aan die punte. Die voël het geroer, nee, nie soos deur die wind nie, maar of daar kort-kort aan gepluk word. Hy het laag gebuk en onder die modderige water die skild en knypers van ’n krap gesien. Die krap was besig om die voël te plunder. Hy het al sy oë uitgevreet, en met driftige knypers het hy die nek bygedam. Sou die pyn Ouma ook só doodmaak? (Aucamp, 1963:28).

In "Die rit na langverwag" is Wimpie opgewonde om saam met sy tant Florrie na die plaas *Lankverwag* te ry. Vir Wimpie is sy tant Florrie anders as ander vroue: "Sy laat ’n man voel dat jy ’n man is, en belangrik; en sy lol nie heeldag oor ’n honderd-en-tien kleinighede nie. En sy is mooi en baie opgeruimd." (Aucamp, 1963:56). Later in sy oeuvre resoneer die karakter van Florrie met tant Nonnie wat deur haar jonger manlike familielid bewonder word. Wimpie se bewondering vir sy tante word egter vertroebel wanneer hy tot die ontdekking kom dat sý die een is wat owerspel teenoor sy oom Benna gepleeg het terwyl hy altyd onder die indruk was dat sy oom ’n slegte man was wat sy vrou verstoot het. Terwyl Wimpie probeer om sy tante se geliefkoosde blompot vir haar uit die huis te smokkel, hoor hy egter die gesprek waarin Florrie haar man smeek om weer te probeer en haar oortreding oor die hoof te sien. Die kruik gly uit Wimpie se hander en breek. Wimpie praat nie en huil net – "Op sy hurke sit hy by die skerwe en huil met die roekelose oorgawe van hulle wat nog jonk is." (Aucamp, 1963:64). Hierdie wrede ontnugtering laat die eens naïewe jong seun besef dat die lewe dikwels meer ingewikkeld en beslis minder rooskleurig is as wat hy dit tot dusver ervaar het.

In "Maar eenmaal in die lewe" maak die leser kennis met oom Giel Struis, Wimpie-hulle se buurman. Aucamp (1963:67-68) beskryf oom Giel soos volg:

> Hy is ’n stywe paar in die vyftig, maar lyk selfs ouer, want hy is kruppel. Mistroostige gedagtes moet gedurig agter sy dik brilglase broei, want sy mondhoeke druip altyd, en sy grys, onversorgde hare, wat soos ’n mus op sy kop saamkoek, help maar min om hom gelukkiger te laat lyk. Wat hy vir ’n inkomste het, kan niemand sê nie. Dis waar dat hy soms heinings snoei, of water lei vir weduwees en oujongnooiens, maar dis ’n spesiale toegewing aan mense in die noute; diesulkes weet dit ook en behandel hom met ekstra vriendelikheid.

Wimpie gaan skool op die dorp en loseer by tant Katie en tant Hester. Hy smag na bietjie manlike geselskap en kuier dikwels by oom Giel. Die geselsies hou wedersydse voordele in aangesien dit ook oom Giel se eensaamheid effens verbreek. Op ’n dag bieg oom Giel by Wimpie dat hy ’n meisie het en dan kom die skok vir die leser: Salmien is "’n plomp, vyftienjarige meisie met vaal hare wat op naweeksaande in potsierlike kurktrekkerkrulle langs haar stoets gesig afhang. Sy is aartsdom." (Aucamp, 1963:69). Die groot ouderdomsverskil tussen Giel en Salmien is nie noodwendig die probleem nie, maar die feit dat sy minderjarig is, kompliseer hierdie romantiese intergenerasionele verhouding. Aucamp skryf later in sy oeuvre dikwels oor die intergenerasionele verhouding tussen ’n jonger en ouer man, maar hier, aan die begin van sy skrywersloopbaan is dit asof hy nog die homoseksuele weergawe daarvan vermy. Nietemin skryf hy wel die relatief taboe-onderwerp van pedofilie oop. Net Tant Hester veroordeel hierdie verhouding: "Dat ’n man van Giel se jare nou so laf kan wees." (Aucamp, 1963:70). Die dorp bejeën die situasie hoegenaamd nie met die erns wat dit verdien nie, want Giel en Salmien word smiddags op straat gesien waar hulle ingehaak loop. Salmien spog by die skool oor al die presente wat Giel aan haar gee, en hoewel die onderwysers haar streng aanspreek, ignoreer sy hulle (Aucamp, 1963:72). Toe Giel sy oorlede moeder se spieëltafel aan Salmien skenk, besef die dorpenaars dat hulle "die gekste romanse in sy geskiedenis in ’n ernstige lig moes beskou" (Aucamp, 1963:72).

Die koms van ’n jong rooikopdagloner verander egter die scenario wanneer Salmien in hom belangstel en sodoende die ouer Giel verruil vir ’n jonger man. "Hierdie terugslag het van oom Giel weer die ou man gemaak wat hy was. Hy het manker as vantevore geloop, en sy hare het weer om sy ore in sy plooinek af gerank." (Aucamp, 1963:72). Die dorp het oom Giel sy vergryp vergewe en sy situasie is deur middeljarige vroue as les aan hul mans gebruik: "Sien, dis nou wat gebeur as ’n ou bok lus kry vir ’n groen kouseltjie…"

(Aucamp, 1963:72). Dit is interessant hoe Aucamp Klipkraal as mikrokosmos van die werklike samelewing inspan wat betref die nonchalante manier waarop die dorp die romanse tussen ’n minderjarige meisie en ’n ouer man sien ontwikkel het, maar niks gedoen het om dit te keer nie.

5.3 *Die hartseerwals* (1965) // Aucamp: 31 jaar oud

Twee jaar ná sy debuutbundel verskyn Hennie Aucamp se tweede kortverhaalbundel. Garbers (1989:3) skryf dat een van die sentrale gegewens in *Die hartseerwals* die spanning tussen jeug en ouderdom is:

> In die bundel is bewustelik wegbeweeg van die jeugwêreld van *Een somermiddag* en word ’n volwasse wêreld betree waarbinne daar op deemoedige wyse onthul word dat ouderdom en veroudering die mens aftakel.

Garbers (1989:18) verskaf in een paragraaf bondige indrukke van die verhale in die bundel wat almal deur een of ander vorm van hartseer gekenmerk word:

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

Wiehahn (1965:448) voer aan dat die grondliggende gedagte wat tot die hartseer in *Die hartseerwals* aanleiding gee, is "dat die mens gebonde is aan die onontkombare en meedoënlose lewenswerklikheid". Volgens haar kry die "idee van menslike ontgogeling gestalte in hierdie verhale" op verskillende maniere (Wiehahn, 1965:448). Wiehahn (1965:448) dui aan dat Aucamp goed daarin slaag om "belangstelling in en meegevoel met die mense te wek van wie hy vertel – mense wat meestal doodgewoon of agterlik is, of om een of ander rede deur die gemeenskap afgewys."

Wiehahn (1965:448-449) gee egter ook enkele punte van kritiek teen die bundel, naamlik "die eksplisiete uitsê van dinge wat liefs alleen geïmpliseer moes gewees het" en dat

"beeldspraak te veel en met te min kundigheid gebruik is". Wat laasgenoemde betref, skryf sy oor die "onfunksionele opeenstapeling van beelde […] geforseerde beeldspraak […] die beeld wat die voorafgaande beskrywing saamvat."

Die kortverhaal "Afia se middag" (Aucamp, 1965:1) is ’n besonderse verhaal oor die intergenerasionele vriendskap tussen ’n senior kunstenares, Mary, en haar wasvrou se beeldskone 13-jarige kleinkind, Afia. Afia is die model in heelwat van die kunstenares se suksesvolste kunswerke. Die vriendskap is so heg dat Mary skuldig voel omdat sy slegs herinneringe aan Afia kan nalaat wanneer sy weens ’n skynbaar ongeneeslike siekte tot sterwe sal kom. "Vanmiddag moet vir Afia ’n suiwer herinnering bly. Miskien is dit al wat sy haar kan nalaat. Geld gaan daar nie wees nie. Nie met al die doktersrekeninge en ’n voorgenome reis na Griekeland toe nie – na nóg ’n dokter." (Aucamp, 1965:2). Vir Mary is Afia "die sleutel tot haar eie jeug. Dis hoekom sy so lief vir Afia is. Afia is vir haar meer werd as alle dokters." (Aucamp, 1965:3). Dit word in hierdie beskrywing duidelik dat die ou kunstenares plaasvervangend leef deur Afia. Sy probeer haar jeug herleef deur Afia se oë. Die bewondering is egter wedersyds want vir haar lyk Mary asof sy uit baie fyn porselein gemaak is – "té broos vir gebruik" (Aucamp, 1965:3). Afia transendeer duidelik hier haar biologiese ouderdom en toon ’n insig wat bogemiddeld is vir ’n gewone 13-jarige.

Met die verskyning van ’n man geklee in ’n donkerblou pak met ’n wit angelier in die lapel, kom die leser agter dat daar ’n verandering in die atmosfeer is. Mary takseer die man soos volg: "Sy vel het die lewelose kleur en gehalte van stopverf; trouens, dit lyk of die hele kop in klei geboetseer is. Dis bewegingloos. Die oë is van glas, die snor en hare van wit wol." (Aucamp, 1965:4). Wanneer sy met hom praat, besef die leser dat sy die man ken en dat hulle eintlik ’n verlede het: "Die tyd het in jou loop stilstaan," sê Mary waarop die man reageer deur haar eie veroudering met haar skilderye te vergelyk: "Jou skilderye raak so vergeestelik dat dit yl, abstrak en swewend raak. Dis die stem van die uiterste ekstase – van die dood. Is… is dit dan so ver met jou, Mary?" (Aucamp, 1965:4). Mary noem dat sy nog "ankers" het wat Afia, sonsopkoms oor die baai en meeue (sonder die gekrys) insluit. Mary vra aan hom: "En… hoe ver is dit met jou?" waarop hy ’n uitgebreide antwoord gee:

> Ook… só ver. Miskien steek ons nog saam die Styx oor. Dit sou digterlike genade wees. Ons het ’n lang pad saam afgelê, weet jy? Onthou jy nog met hoeveel geskal ek as jong kritikus jou eerste uitstalling geloof het? As ek nóú daardie kritiek lees, word ek ergerlik en

> skaam oor soveel jeugdige oordaad, soveel heethoofdigheid. Maar my geloof is deur en deur geregverdig. Dít is die belangrikste (Aucamp, 1965:4).

Die verhouding tussen die twee seniors is dié van ’n kunstenares met een van haar kritici. Die kritikus se herinnering aan sy jeugdige self is een van kritiek jeens dit wat hy vroeër geskryf het.

In "Die Caledonner" staan hierdie mooi aanhaling: "Want ’n ouvrou se wals is vroemorereën: dit hou nie lank aan nie." (Aucamp, 1965:17). Wanneer die Caledonner sy metgesel, Malie, wat nie kan dans nie, verneder deur met haar voor almal te dans, besluit sy om wraak te neem deur ene Jimmy te vra om hom uit te daag met ’n vingertrekkompetisie. Die Caledonner verloor en op terug huis toe in die motor kry die leser insig in Malie se motief:

> Malie voel jammer vir hom, en tog is sy nie vir een oomblik spyt oor haar politiek nie. Vroeër of later moet jy jou versoen met die onvermydelike: jou ouderdom. Dan raak die ander aanpassing ook soveel makliker (Aucamp, 1965:21).

Wanneer sy hom innooi vir koffie, stap hy haar huis binne: "Hy is skielik krom; ’n effense bles man wat in sy werk bly steek het. En veertig jaar oud. Véértig jaar." (Aucamp, 1965:21). Die verslaenheid van ’n mens wat besef dat sy ouderdom ’n rol begin speel en dat hy hom nie meer besig kan hou met die dinge van vroeër in sy lewe nie word hier deur Aucamp geskets. Die verwysing na die ouderdom van 40 jaar word regdeur Aucamp se kortverhale gevind as waterskeidingsouderdom tussen jonk en oud. Dit kan moontlik dui op ’n hiperbewustheid van tyd/tydelikheid/eindigheid en die plasing van dinge en jouself binne daardie onontkenbare werklikheid.

Die hoofkarakter in "Die uitdaging" (Aucamp, 1965:23) is ’n man van 70 jaar genaamd Martin van der Weyde. Hy staan vroeg op om saam met Paddy O'Donnovan te gaan bergklim en as wapenrusting neem hulle saam: "jig, rumatiek, verkalkte are, lekhart, ontnugtering…" (Aucamp, 1965:24). Terwyl herinneringe deur sy gedagtes flits, dink Martin: "En daar was eenmaal twee ou mans wat wou sterwe soos hulle geleef het: in aksie. Buite, in die natuur. Buite, met stewels aan. Kom hael, kom reën, kom sonskyn…" (Aucamp, 1965:24). Aucamp (1965:25) vergelyk die verloop van die dag met veroudering wanneer Martin dink: "Maar nou is die dag nog mooi. Dit is jonk; dit word nog. En jý word weer, saam met die dag."

In die volgende paragraaf word ’n strandjie beskryf waar Martin en Paddy mekaar ontmoet het. Die strandjie het die eksklusiewe karakter van ’n sogenaamde *old boys club*, "want die strandjie word hoofsaaklik besoek deur ouer mans wat dit van hul jeug af ken. Hulle veg moedig om die behoud van ouderdomloosheid. Plat op hulle rûe lê hulle en trap fiets met bene waarop die are blou en pers staan. Die koudste water durf hulle aan." (Aucamp, 1965:25). Die ruimte van ’n strand vir senior mans wil-wil die idee van homoseksualiteit by die leser laat posvat, maar daar word nog nie genoeg bewyse in die teks gegee wat hierdie vermoedens kan bevestig nie. Aucamp skryf hoedat die senior mans se gedrag soms regresseer het tot die van seuns, want "die ewige padvinder is ook ’n ewige seun" (Aucamp, 1965:26).

Deur die karakter van Martin word ’n intense belewing van veroudering deur Aucamp neergepen in die volgende gedeelte:

> Van die heel ou mans is net vel en bene; vergeelde en verplooide vel om verknokkelde bene. Spierwit hare. Ander het weer slobberig en swammerig geword: weekdiere. Dit lyk of hulle nooit weer die buitewêreld sal haal nie, want hulle handeviervoettogte oor die skuins rotsplate is wankel en moeisaam. Maar hulle kom bo uit, en môre kom hulle weer, en oormôre weer. Martin kan nooit gelate na die ander sit en kyk nie, nie na sy afgetakelde tydgenote of ’n verdwaalde jong spierreus nie. Dit prikkel sy verset teen sy liggaam wat nie meer gereed is nie, wat nie meer sy geringste wens eerbiedig nie (Aucamp, 1965:26).

Die frustrasie van veroudering blyk duidelik uit hierdie passasie. Die hoofbron van frustrasie is die biologiese aftakeling wat veroudering meebring. Deur ander se veroudering waar te neem, word Martin self pynlik bewus van sy eie veroudering en hoe hy nie meer daartoe in staat is om te doen wat hy vroeër kon doen nie. Die ruimte van die strand bied egter ’n kollektiewe stryd teen die veroudering waar senior mans saam probeer om hul veroudering teen te werk. Dit is beslis ver verwyderd van ’n tehuis vir seniors.

Martin en Paddy se aanvanklike gesprek tydens hul eerste ontmoeting bestaan uit die uitruil van herinneringe aan hul jeug en meer spesifiek oor die liggaamlike krag wat hul vroeër gehad het. Paddy is ’n pensioentrekker en ’n vrygesel wat deeglik bewus is van die rede waarom hy nou in ’n agterkamer sy laaste dae moet slyt en met ’n pensioen van R24 per maand vir onderdak, etes en klere moet betaal: "As ek as jong man gespaar het, sou ek nou anders geleef het. Maar ek was ’n verkwister." (Aucamp, 1965:27). Hoewel hy nugter praat oor die besluite wat hy as jongman geneem het, is daar tog iets wat hom pla:

"Wat my hinder […] is die dag van siekte, van ouderdom en hulpeloosheid. Nou voel ek so sterk soos enige jongman. Ek is gesond. Maar eendag…" (Aucamp, 1965:27). Aucamp hanteer in hierdie gedeelte van die kortverhaal ’n praktiese oorweging wat ouderdom betref, naamlik om voorsiening te maak vir ’n mens se oudag. Dikwels dink jonger mense nie aan hul oudag nie en leef net in die oomblik, wat ’n fatale aksie is omdat hulle nie besef dat dinge soos lewenskostes verhoog soos die jare aanstap nie. Om dieselfde leefstyl te handhaaf as in die verlede is dit van kardinale belang dat ouderdomsbeplanning ’n standaarddeel uitmaak van dit wat jy in jou jeug vir jou lewe beplan.

Martin se seun Jack het selfdood toegepas en sy vrou, Maria, het nou haar intrek by Martin geneem en so sy "laaste fort" ingeneem (Aucamp, 1965:28). Hierdie gebeure het Martin al stiller laat word en as teenvoeter vir hierdie stilte het Paddy die idee dat hulle twee moet gaan bergklim: "Hulle het al voorheen versigtig in dié rigting gepraat, veral omdat mans, nie veel jonger as hulle nie, dit dikwels onderneem. " (Aucamp, 1965:28).

Tydens die staptog neem die vriendskapsverhouding tussen die twee senior mans ’n wending wanneer Paddy bieg dat hy op Vrydae in die tuin van ’n ryk vrou in sy buurt werk. Die ongelykheid in finansiële status tree na vore en die twee mans besef (gelukkig net vir ’n oomblik) dat hulle eintlik wêrelde verwyderd van mekaar is. Dan kyk hulle mekaar in die oë: "Hulle staan kop teen kop, twee moeë, beteuterde ou mans, bewus van hul eie belaglikheid." (Aucamp, 1965:31).

"Die tweede wind" is ’n pragtige verhaal wat die verhouding tussen twee seniors, Fien en Stefaans, as sentrale tema het. Hierdie tema herinner aan "'n Man soos Johannes" in dieselfde bundel, hoewel Aucamp dit hier op ’n heel ander manier benader. Nes tant Sarie word Fien se siekte nie ernstig opgeneem deur haar man nie. Op doktersaanbeveling gaan sy alleen na Oos-Londen waar sy ’n ou skoolmaat, Hans, raakloop. "Wanneer hulle vriendskap iets ernstigers as blote kameraderie begin word het, kon Fien later nie met sekerheid sê nie." (Aucamp, 1965:100). Wanneer Stefaans, heel buite karakter, bel om te sê dat hy verlang, ruk dit Fien vir ’n wyle terug na die werklikheid, maar dit is eers wanneer sy saam met Hans gaan uiteet en agterkom dat hul wêrelde heeltemal verskil dat sy besef dat sy eintlik by Stefaans wil wees en nie by Hans nie. Vanweë sy lewenservaring en ouderdom respekteer Hans dit. Aucamp hanteer senior liefde met

diepe empatie, en dit toon weereens dat liefde die sosiaal gekonstrueerde grense van ouderdom en veroudering kan oorskry.

5.4 *Spitsuur* (1967) // Aucamp: 33 jaar oud

Seker een van Aucamp se belangrikste kortverhale wat betrekking op die gerontologie het, is "Portret van ’n ouma". Hoewel die onbepaalde lidwoord "’n" in die titel gebruik word, is die verwysings na Aucamp se eie grootwordjare só sterk dat die leser nie anders kan as om die kortverhaal te lees as ’n beskrywing van Aucamp se eie herinneringe aan sy ouma nie. Dit is bekend dat sy ouma aan vaderskant ’n groot invloed op sy lewe gehad het (vgl. Spies, 2015:66).

Die kortverhaal behels ’n reeks herinneringe aan ’n ouma wat lank reeds oorlede is. Die verteller vertel hoe hy weens ’n onverwagte reënbui tydens ’n wandeling gedwing word om by sy ouma se huis, wat nou vervalle is, in te gaan. Hierdie ruimte rakel heelwat herinneringe aan sy ouma op, en die manier waarop die herinneringe herkonstrueer word, gee die leser ook insig in die verteller se eie psige en belewenisse. Veral later in die kortverhaal kry die leser die idee dat die verteller dalk homoseksueel kan wees wanneer die volgende subtiele verhullings gegee word: "[…] dit kon Ouma se verwyt aan my gewees het –: vrugbaar, maar vrugteloos, en daarom sal jy jou plek nie meer ken nie" (Aucamp, 1967:12) en later in die kortverhaal "Skielik praat sy met ’n skor stem: 'Waar is die vrou, die kinders wat jy moet hê? Die plaas wag. Dis goeie grond. En jou naam is Christoffel." (Aucamp, 1967:19). Die direkte verwysing na een van Aucamp se doopname dwing die leser om ’n outobiografiese verband tussen die skrywer en die verteller te lê.

Die verteller is ook indirek op ’n seksuele manier verbind aan sy ouma: "… en ek kyk op, reg in my ouma se geheimenisse. Bokant die wit, lelike knieë die niemandsland van swambleek bene, verder aan, in verdigtende skemer, deur onderklere gesuggereer en nie verdoesel nie, die ongekende onnoemlike […]" (Aucamp, 1967:14).

Wat die oumafiguur in Aucamp se prosakorpus betref, postuleer Botha (1990:1) die volgende:

> Ouma is tradisionele gesagsfiguur, matriarg; ook soms kameraad, meer nog: samesweerder, soos in hul roekelose klein "waak" voor die begrafnis in 'Want kyk, die bruidegom is hier'. Sy is prooi van Stoffeltjie se lis in 'Hoe ry die boere sit-sit so'; sy is ’n beeld van die verwikkeldheid van goed en kwaad in die mens. Maar Ouma groei in 'Portret

> van ’n ouma' tot ’n instrument waardeur die grootgeworde Stoffel homsélf ontdek; ’n Alsiende Oog wat in hom inkyk.

Aucamp (2013:104) skryf in ’n brief aan Mardelene Grobbelaar gedateer 24 Junie 1994 die volgende oor hierdie kortverhaal:

> Die ongetroude, en by name die gay en die lesbiër, het op die koop toe ’n intense skuldgevoel. Hulle voel dikwels asof hulle *moedswilliglik* ’n orde versteur het. In my eie werk slaan dié skuldgevoel waarskynlik op sy sterkste uit in "Portret van ’n ouma" in *Spitsuur*.

In "Tennis om drie" ontmoet Aucamp-aanhangers vir die eerste keer die befaamde Nonnie. Kosie beskryf haar soos volg: "Nonnie is sinnelik, want sy het net sulke tolle, en sy wys hulle, hoor!" (Aucamp, 1967:21). Volgens hom ruik Nonnie na rose en hy is oorbewus van haar bewegings wanneer haar onthou: "Sy draai oor die vloer met die stadsklerk tot die sweet in donker kolle onder haar arms uitslaan. Kort-kort trek sy haar rok nog laer oor haar borste. Dis ’n groen rok met blinkers van bo tot onder." (Aucamp, 1967:23). Hoewel Kosie se beheptheid met Nonnie se borste toegeskryf kan word aan adolessensie, is die beskrywing tog seksueel gelaai. Aucamp se verkenning van ’n taboe-onderwerp sluit aan by die eksperimentering van die ander Sestigers, hoewel steeds op ’n verhulde manier. Net so is die subtiele verwysing na masturbasie en pornografie in die teks redelik gewaagd vir die historiese konteks waarin dit geskryf is. Kosie is baie beskermend jeens Nonnie wanneer hy dink: "Almal streef na Nonnie, maar niemand mag haar hê nie – die stadsklerk allermins, al lê hy die 100 tree in 9.9 af." (Aucamp, 1967:24).

In "Sop vir die sieke" word vertel van ’n wonderlike verstandhouding tussen Tant Rensie en haar bruin huishulp vanuit die perspektief van ’n 12-jarige verteller genaamd Stevie. Die begrip tussen die twee seniors het die jong seun gefassineer en een middag stap hy die huis met ’n soptoerien vol patryssop vir Tant Rensie binne en kom op die volgende toneel af: "Sofietjie het langs tant Rensie op die bed gesit, haar bruin hande koesterend om tant Rensie s’n gevou: twee oumense, albei grys, die een wit en sereen, die ander bruin.
Hulle het vertroulik gefluister, maar toe hulle my gewaar, het hulle opgehou met praat en rustig, onbetrap, na my gekyk." (Aucamp, 1967:63). Hierdie ervaring word later deur die seun soos volg onthou:

> Daardie middag het nou nog vir my iets tydeloos, soos oomblikke van openbaring altyd iets tydeloos het. Deur die groen gordyn in tant Rensie se kamer het die lig koel, soos in ’n akwarium, geval. Onverwags het jy rose geruik – in die vertrek, of buite in die tuin? Dit moes

> ín die vertrek gewees het: ’n swaar reuk, swoel, en amper soos verval. En skielik het ek geweet dat tussen dié twee mense ’n geneentheid bestaan wat buite my begrip lê; ek was draadstyf gespan, want ek wou met my intuïsie verder dring as wat my jare toegelaat het (Aucamp, 1967:64).

Die manier waarop ’n jong seun op die drumpel van adolessensie die verouderingsproses ervaar, word hier verduidelik. Hy besef dat volle begrip van veroudering en die bande tussen mense bo sy begrip van die lewe is omdat hyself nog jonk is, maar selfs net hierdie gewaarwording is kenmerkend van iemand wat sy jare vooruit is. Die kompleksiteit van veroudering en die manier waarop mense dit ervaar word baie treffend uitgebeeld in die groot intergenerasionele gaping tussen Stevie en die ouer vroue. Aucamp skryf hier ook oor die sosiopolitieke stand van sake waar só ’n intieme vriendskap tussen mense van verskillende rasse nie geoorloof is deur die samelewing nie. Vir ander was hierdie soort verhouding tussen mense ondenkbaar, maar veroudering en ouderdom is ’n groot gelykmaker.

5.5 *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970) // Aucamp: 36 jaar oud

Garbers (1989:153-155) som die struktuur van die bundel soos volg op:

> Die bundel word in drie afdelings verdeel wat verskil betreffende die inhoudelike, maar by mekaar aansluit om sekere oorkoepelende betekenisse oor te dra. […] Die verhale in die eerste afdeling word gekenmerk deur voorstellings van lewe en dood in jukstaposisie. […] Die verhale in die tweede afdeling handel oor die ervarings van die liefde. […] Die derde afdeling handel oor aanpassingsituasies.

Die ek-verteller-boer in "’n Boer sê tot siens" sê dat hy so hard gewerk het dat hy vergeet het om oud te word: "Tot onlangs toe – ’n maand of vier gelde – het die mense my vir sestig aangesien, nou lyk ek my ouderdom: een-en-sewentig. En ouer, as ek baie moeg is soos vandag." (Aucamp, 1970:11). Aucamp gee die leser insig in die denke van ’n ouerwordende man aangesien mans stereotipies nie noodwendig aan ’n buitestander ’n kykie in hul binnewêreld gee nie. Ook die diskrepansie tussen hoe iemand voel en lyk en hul chronologiese ouderdom word deur die man se belewing van veroudering beklemtoon. Siekte kan egter die verouderingsproses versnel, en daarom het hy binne ’n kwessie van ’n paar maande 11 jaar ouer geword wat sy uiterlike betref.

Die eensaamheid van veroudering en hoë ouderdom word beklemtoon in die volgende woorde van die boer: "Wanneer siekte of ouderdom ’n dier uit die trop stoot, bly hy eenkant – eensaam, maar héél. Maar al die gewerskaf om die siek mens, die attensies, dit beledig

jou; dit sê in soveel woorde: jy kom iets kort, jy's ’n halwe mens." (Aucamp, 1970:12). Hierdie bewustheid van veroudering word gevolg deur ’n beskrywing van die interpersoonlike verhoudings tussen die boer en sy gesinslede. Sy dogter se vertoon en melodrama irriteer hom; hy is jammer oor die nugterheid van sy seun wat hulle van mekaar skei; en wat sy vrou betref, is daar ’n innigheid tussen hulle. Filosofies dink die boer:

> Daar's altyd skeiding tussen mens en mens. Soms net ’n vlies. ’n Vlies is darem nie glas nie. ’n Vlies sluit nie heeltemal af nie. Baie dinge kan deur ’n vlies werk. Maar stadig. Ek en my vrou leef goed langs mekaar. En soms leef ons selfs innig. Innig – dis ’n woord wat ek dikwels by die seun hoor. Maar hý ken nie die woord nie. Nog nie. Te jonk. En dertig is nog baie jonk (Aucamp, 1970:13).

Die boer koppel hier spesifieke eienskappe aan ’n spesifieke ouderdom – in hierdie geval is die seun op 30 volgens hom nog te jonk om die verhouding tussen mense ten volle te verstaan. Dit is egter ’n misplaaste afleiding aangesien ’n mens op 30 al heelwat geleef en beleef het en daarom beskik mens wel oor ’n geldige verwysingsraamwerk van iets soos die liefde.

Teen die einde van die verhaal verval die boer in ’n droombeswyming: "Ek wens ek was ’n knaap. Ek sou my klere afgooi en gaan bokspring in die reën! Ek mag die nie meer doen nie. ’n Grootmens moet glo anders bid." (Aucamp, 1970:17). Die verskynsel waar seniors aan die einde van hul lewe helder terugflitse van of herinneringe aan hul jeug het, is redelik universeel. Dit is asof die regressie na ’n vroeër fase van hul lewens troos bring aan seniors.

'"n Bruidsbed vir tant Nonnie" is een van Aucamp se bekendste kortverhale en die hoofkarakter in die verhaal oorskry alle sosiaal gekonstrueerde grense en taboes met smaak. Dat tant Nonnie ’n belangrike karakter is vir die gerontologiese tematiek in die Aucamp-oeuvre kan nie betwyfel word nie. Dit is veral vanweë Abraham H. de Vries se opname van die verhaal in *Die Afrikaanse kortverhaalboek* dat die verhaal wyer bekend geword het. Die ek-verteller in die verhaal beskryf haar soos volg:

> Toe ek haar laas as skoolseun gesien het, was sy ’n vietse vyftig of wat, hare gehenna, potloodstrepe vir wenkbroue, presies soos die mode dit toe wou hê. En haar stem was soet en helder. […] Nou, op sewentig, die prooi van rumatiek: haar lyf, wat die liefde so goed geken het, lyk of dit in die liefsdeskramp gestol het (Aucamp, 1970:25).

Die snelle veroudering wat binne 20 jaar ŉ mens van flink na ineengekrimp kan neem, is redelik skokkend vir die ek-verteller. Hy noem ook dat Nonnie se veroudering ook ŉ sondebesef by haar laat posvat het – veral haar sogenaamde "sondes" met die mans in haar verlede. Die kontras tussen die jonger en ouer weergawe van tant Nonnie dra by tot die vestiging van veroudering en ouderdom as tema in die kortverhaal.

Die ek-verteller is gefassineerd deur tant Nonnie se losbandige lewe en probeer haar wulpse herinneringe uitlok. Op foto's van vervloë dae "is sy die middelpunt van belangstelling; die mense om haar – meestal mans – wedywer om haar geselskap, of dit nou ŉ piekniek-, ŉ tennis- of ŉ gymkhanageleentheid is; dié wat langs haar staan, lyk trots en besitlik, maar soms ook onseker, al of hul twyfel oor haar guns" (Aucamp, 1970:27). Hierdie beskrywing gee die leser die indruk dat tant Nonnie op haar dag voorwaar ŉ formidabele vrou was wat die bewondering van vele mans afgedwing het. Haar liberale aard blyk onder meer wanneer die ek-verteller vir haar die volgende vraag vra: "Tant Nonnie, sê my een ding: is dit so dat ŉ mens net een maal in jou lewe werklik liefhet, met jou hele hart en jou hele siel en jou hele verstand, ja, tot in jou niere toe?". En sy "onstuimig" antwoord: "Reine onsin, kind, onsin, onsin! Ek was dan al op twee mans gelyk verlief, en as ek by die een is, voel ek glad nie ek skeep die ander af nie! Ek sê wéér: onsin." (Aucamp, 1970:28). Hierdie antwoord, gestroop van enige pretensie, is beslis ŉ inskrywing teen die verwagte antwoord wat ŉ Afrikanervrou van die tyd sou gee. Aucamp ondermyn hier die stereotipering dat vroue altyd kuis en op hul plek moet wees. Dit is juis hierdie onkuisheid wat die verteller se moeder onrustig stem. Bloemhof (1993:107) suggereer dat die verteller se moeder dalk vermoed dat daar "iets in haar seun is wat deur kontak met dié vrou in die oopte gebring kan word". Die invloed wat die ouer vrou op haar jong familielid kan hê, is volgens die moeder nie noodwendig positief nie, maar sy is ook naïef deur te dink dat haar seun nie reeds wêreldwys is nie.

Die ek-verteller besef dat mans nie noodwendig om tant Nonnie gedraai het vanweë haar skoonheid nie, maar eerder vanweë haar lewenslus en vrouwees. Hy vra dan die belangrike vraag: "Maar as sewentig en siekte jou nie van jou vrouwees kan verlos nie, raak dood mos ŉ genade?" (Aucamp, 1970:29). In sy laaste kortverhaalbundel, 39 jaar later, onthul Aucamp (2009:30) die volgende oor sy tant Mara wat op die plaas Perdeverlies gebly het:

> Daar het sy begin brei, op groot breimasjiene wat soos apparate uit die dae van die Industriële Rewolusie gelyk het, maar in werklikheid is dit uit Duitsland ingevoer, en tant Mara is met masjiene en al Johannesburg toe, waar daar ’n groot afset vir haar breiwerk was. […] Tant Mara, beter bekend as tant Nonnie, as gevolg van ’n storie van my, is dekades ná oom Jan dood, in haar geliefde Johannesburg.

Die ek-verteller in die kortverhaal "Die terras" reminisseer oor haar jeug:

> Ons was mooi omdat ons jonk was; en dan was ons nog mooi ook. […] Daar begin die musiek in die Orient-kafee. Nou's dit klaar met óns musiek. Die jeug breek soos ’n golf oor alles. […] Maar die snaakse klere en lawwe musiek van die jongmense van nou hef nog nie die mooiheid van hul jeug op nie. Hef nog nie hul jeug op nie. Ons was albei mooi – tóé. Daarin lê die kern van ons klein tragedie (Aucamp, 1970:36).

Hierdie oorbeklemtoning van ’n verlore jeug word herhaal aan die einde van die verhaal wanneer sy vertel hoe sy aan haar minnaar gesê het: "As ek één dwase wens kon wens, dan sou dit dít wees: my lyf van 30 jaar gelede. Ek … kom so tweedehands na jou. Ons moes *jonk* gewees het vir mekaar …" (Aucamp, 1970:38). Vir hierdie ek-verteller hou veroudering ’n verskrikking in en sy fokus so daarop dat sy nie voluit in die oomblik kan leef en dit net geniet nie. Haar ouderdom word ’n mentale struikelblok en die manier waarop sy dink ander haar sien veroorsaak ’n kognitiewe distorsie van haarself wat nie noodwendig waar is nie. Haar reaksie beïnvloed die aksies van die man en sodoende verdwyn iets wat kon wees.

Nog ’n persepsie oor die jeug word deur Aucamp (1970:53) in "Ek groet jou, Bertien" gegee:

> Die mense sê so maklik: eerste liefde, en trek hul skouers op of hulle wil sê: wat ’n oppervlakkige emosie. Die jeug peuter nie so lank aan hul teleurstellings soos ouer mense nie, dis waar: hulle verwerk dié dinge met drif. Maar dit wil nie sê dat hulle minder seerkry as ouer mense nie.

Op 36-jarige ouderdom toon Aucamp ’n diepgaande kennis van beide jongmense en seniors en probeer hy ’n brug bou tussen die twee generasies. Die hele kortverhaal handel oor die liefde wat ’n 19-jarige Belgiese meisie, Bertien, het vir pater Lex (’n Rooms-Katolieke priester). Nie net oorskry hierdie intergenerasionele romantiese bewondering ouderdomsgrense nie, maar ook religieuse grense want die pater het ’n eed van selibaatheid afgelê wat beteken dat daar nooit ’n verhouding tussen hulle kan wees nie.

Aucamp skryf oor die verhouding tussen ’n 21-jarige en 38-jarige in die kortverhaal "Die brief". Die hele verhaal is ’n monoloog wat handel oor die verhouding tussen die

ek-verteller en haar geliefde gigolo genaamd Dieter. Oor die spanning wat die generasiegaping tussen die twee partye meebring, vertel die verteller soos volg:

> Blote jeug is wreed; en as die jeug met jonkheid smous, raak dit dúbbel wreed. Een-en-twintig en agt-en-dertig. Ek moes my skande voorsien het. Ek was daardie aand só verlore. Jy sou dit moes geweet het. Maar jy hét dit geweet! Een gebaar, en jy sou my hartseer, verlorenheid, honger kon ophef; en jy't dié gebaar aan my weerhou. Moet ek eers teef om my heer se guns? Wis jy dan nie: ek is ’n gedresseerde hondjie? Ek spring nie op teen my baas voor hy die teken gee nie. Wat word van ’n gigolo wat oud word? ’n Gigolo wat oud word, moet doodgaan of trou. Ek wil jóú sien as jy agt-en-dertig is, en later veertig, en eindelik vyftig. Wees wreed, my diertjie, en nóú: want ook jou jare gaan verby (Aucamp, 1970:68).

Die verwerking van die verbrokkeling van die verhouding bereik ’n hoogtepunt wanneer die verteller sê:

> En eendag sal jy moet erken: ek is ’n lafaard. Ek is ’n uitbuiter. Jy sal voor die spieël staan en skeer – jy sal sowat veertig wees, of ’n bietjie ouer – en jy sal op ’n leegte in jou afkom. So duidelik sal dit daardie môre vir jou wees waarom jy ’n "great might have been" is dat jy gaan kots daarvan – ’n nare ou nar van veertig vir wie die oomblik van waarheid gedaag het (Aucamp, 1970:72-73).

Ook in hierdie verhaal verwys Aucamp na die ouderdom van 40 jaar as oud. Die tema van ’n ouer vrou met haar jonger minnaar word herhaal in die daaropvolgende kortverhaal getiteld "Deur ’n spieël in ’n raaisel" waar die 30-jarige Anna-Maria se minnaar haar verlaat en sy ’n waarsegster besoek in ’n poging om hom terug te vind.

5.6 *Hongerblom* (1972) // Aucamp: 38 jaar oud

Die subtitel van hierdie kortverhaalbundel is *Vyf elegieë* wat ’n aanduiding gee van wat die leser van die bundel kan verwag. Voor in die kortverhaalbundel verskyn twee motto's wat die leser kodeer en in die regte stemming plaas vir die kortverhale wat volg. Die eerste is ’n Nederlandse vertaling van Jeremia 8:20 uit die Bybel (1847):

> De oogst is voorbijgegaan, de zomer is ten einde, nog zijn wij niet verlost.

En die tweede is ’n aanhaling van John Updike uit sy roman *Marry me: a romance* (1976):

> Maybe our trouble is that we live in the twilight of the old morality, and there's just enough to torment us, and not enough to hold us in.

Van der Merwe (1984:46) verduidelik die titel van die bundel soos volg:

> Die titel van die bundel, *Hongerblom,* gee […] ’n sterk aanduiding van die motiewe wat in die verhale aangetref gaan word. Die woord "hongerblom" wat ook ’n blomnaam is, impliseer tegelyk skoonheid (blom-gedeelte) en vernietiging/verganklikheid (hongergedeelte). Die hoofmotiewe wat parallel loop, is dus skoonheid en verganklikheid.

Vanuit inligting in die motto's en die titel is dit duidelik dat *Hongerblom* aan die hand van gerontologiese temas ontleed en geïnterpreteer kan word.

Die kortverhaal "Wolf, wolf hoe laat is dit?" word later deur Aucamp tot eenbedryf verwerk wat in die dramateksbundel *By Felix en Madame* verskyn. Die kortverhaal word grondig ontleed in Theunie van der Merwe se 1984-artikel "Tipering van *Wolf, wolf hoe laat is dit?* (Hennie Aucamp)" en word ingevolge die gerontologie bespreek in afdeling 4.7 van hierdie proefskrif.

"Die res is swye" begin met ’n aanhaling uit Tom Stoppard se absurde eksistensiële tragikomedie *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966): "Give us this day our daily mask." Dié motto is gepas aangesien die kortverhaal handel oor die verteller se belewing van Die Akteur, en die teater word dikwels geassosieer met maskers. Die motto herinner ook aan die Engelse Onse Vader wat lui: "Give us this day our daily bread." Hierdie verwysing laat die leser vermoed dat die dra van (metaforiese) maskers vir die skrywer/verteller broodnodig is vir oorlewing.

Die verteller het Die Akteur slegs twee keer sien optree. Die eerste keer was tydens sy hoërskooljare in Klipkraal (dieselfde dorpie wat genoem word in die versverhaal "In die mens ’n welbehae" in *Van hoogmoed tot traagheid* en in die kortverhaal "Maar eenmaal in die lewe") se primitiewe kerksaal. Die herinnering aan die toneelstuk wat die verteller gesien het, word soos volg beskryf:

> Ek weet net dat Die Akteur ’n ou man gespeel het; in die slotbedryf was hy ’n stokou man, met ’n baard en hare so wit soos wol. Hy het in ’n diep stoel gesit, ’n kombers oor sy bene, en die Statebybel op sy skoot. Soms het ek volkome in die ou man geglo, veral wanneer hy somber voorgelees het uit Die Boek. Dan was ek so diep onder die indruk van die majesteit van die ouderdom. Maar meestal het ek geweet dat die ou man ’n akteur is wat goed weggesteek is onder ’n pruik en verf; dieselfde man wat ek die middag by die saal met sportklere en ’n sigaret sien rondstaan het. […] Maar dit het my nie gehinder dat die ou man nie werklik oud is nie. Om die waarheid te sê, dit het my geboei. Want voor my oë het ek gesien hoe iets gemáák word; hoe ’n mens iets anders van hom maak as wat hy is (Aucamp, 1972:33).

Die verteller vertel voorts hoe hy gereeld aan Die Akteur gedink het. Vir hom was die vermoë om jou "óór te maak", byvoorbeeld ’n senior man, ’n hanswors, selfs ’n vrou, iets

wat ’n genade moes wees want "soms kan ’n mens so teë raak vir jou beperkte self" (Aucamp, 1972:33). Dit is duidelik dat ouderdom en veroudering (hetsy werklik of nageboots) ’n belangrike rol speel in die ervaring van die verteller. Hy beskou ouderdom as iets majestueus en bewonder die manier waarop Die Akteur naatloos kan oorgaan in die rol van ’n senior man.

Omtrent vyf jaar later reis die verteller en Die Akteur toevallig saam in ’n trein na die Noorde. Die verteller vertel hoe Die Akteur, nadat hy slaapklere aangetrek en sy tande geborsel het, ’n koffertjie oopmaak, ’n spieël op sy bors staanmaak en hom aan ’n skoonheidsritueel begin wy: "Olies, pommades, poeiers; flesse, potjies, buise." (Aucamp, 1972:34). Die Akteur betrap die verteller wat na hom lê en kyk en vra dan: "Dink jy ek is ydel?", waarop die verteller aarselend sê: "Ek weet nie; miskien so bietjie." Die Akteur antwoord dan:

> Natuurlik is ek ydel. My beroep dwing my daartoe. Weet jy, dis die hel van die akteur wat ouer word: hy mag nie sy jare lyk nie. Hy hoef nie jonk te lyk nie, maar hy mag ook nie oud lyk nie. Hy moet aan ’n beeld van tydloosheid werk. Hy moet ’n rol speel, áltyd, áltyd. Niemand wil hê toneelspelers moet hulself wees nie (Aucamp, 1972:35).

Hierdie eerlike bekentenis van Die Akteur omvat heelwat van die ervarings en emosies van enige ouerwordende mens. Dikwels probeer seniors hul veroudering besweer met skoonheidsroetines omdat hulle pynlik bewus is van die uiterlike veranderinge wat soms geleidelik en soms dramaties intree. Die problematiek van subjektiwiteit wat veroudering en ouderdom betref, word hier geïllustreer wanneer Die Akteur bieg dat sy grootste dilemma is om nie té jonk of té oud te lyk nie. Weens die publieke aard van sy bestaan word hy op konstante basis deur mense beoordeel op grond van sy uiterlike, en daarom wy hy soveel aandag aan sy voorkoms. Hy moet dus aan ’n sosiaal gekonstrueerde standaard probeer voldoen. ’n Mens sou hier kon praat van die *performance of ageing* want die skripte wat deur die verouderingsraam bepaal word, moet suksesvol uitgevoer word ten einde deur sy aanhangers aanvaar te word. Die feit dat hy ’n akteur van beroep is, bring ’n dubbele uitvoering mee – eerstens as akteur op die verhoog en tweedens as mens wat ook sekere handelings moet uitvoer wanneer hy uit die publieke oog is, maar wat deur die publiek bepaal word.

Wanneer die verteller ’n doodsberig van Die Akteur in die koerant lees, ontstel dit hom vreeslik en dink hy terug aan die tweede en laaste opvoering van die Akteur wat hy

bygewoon het: ’n opvoering van Shakespeare se *King Lear*. Ná die opvoering gesels die verteller en Die Akteur en hou mekaar ook fyn dop. "Jy't niks ouer geword nie," sê die verteller impulsief en Die Akteur antwoord: "Maar jy't ouer geword […] ’n Grootmens. Jy's gewillig om jouself te wees." (Aucamp, 1972:36). Hier word volwassenheid gekoppel aan die verouderingsproses en op ’n subtiele manier word hierdie volwassenheid ook gedefinieer as wanneer mense gewillig is om hulself te wees – met ander woorde selfaanvaarding is sinoniem met volwassenheid.

Die titel van die vyfde en laaste elegiese kortverhaal in die bundel, "Die nag van die ooms", verwys reeds na ’n familiale intergenerasionele verhouding of verhoudings. In hierdie verhaal skets Aucamp via die ek-verteller ’n hele paar ooms wat ’n indruk op hom gelaat het, naamlik oom Sefanja, oom Rosie, oom Tien, oom Kas en ten slotte sy pa, oom Petrus. ’n Klein skets word van elk van die senior mans gegee wat ook iets sê van die verteller en die manier waarop hy waarneem. Die verteller beskryf die ooms soos volg:

> En nou's die poort gesluit: die laaste oom van Die Poort is weg. Ooms met baarde en wysheid en koppigheid, heer van hul hoewe, baas op hul plaas. Verby en soos ’n nagwaak, en hul plase en plasies ken hulle nie meer nie. Patriarge: oom Sefanja en oom Nols. Kleinboere, bywoners: oom Terpie en oom Rosie en oom Jan. En sommer net ooms, Pa en oom Teuns en oom Kas en oom Tien. Verby soos die trots mooi diere van ’n vroeër tyd: die kwagga en die Kaapse leeu (Aucamp, 1972:51).

Die verteller vertel dat sy pa, Oom Petrus, ook ’n oom was. Maar vir die verteller "was Pa nooit volledig nie. My suster had ’n sleutel tot hom, ek nie." (Aucamp, 1972:57). In die aanlyn-weergawe van die Universiteit van Stellenbosch se Hennie Aucamp-versameling (Hennie Aucamp Collection, 2019) is daar ’n geskandeerde manuskrip van "Nag van die ooms" wat ’n nota van Aucamp bevat wat in 1997 bygevoeg is. Die nota handel oor ’n paragraaf wat in die gepubliseerde weergawe van die kortverhaal weggelaat is:

> En tog wou hy by my uitkom, tot die laaste toe. Toe die einde kom, had hy die moed om vóór my weerloos te wees. Hy't nie weggesteek dat hy bang is nie. En ek het my geskaam om sy angs.

Aucamp skryf in die nota: "Ek het op aandrang van vriende, die passasie op p. 8 weggelaat. Hulle – en ek – het besluit: Too much of a good thing."

Viljoen (2004:137) postuleer die volgende oor die verteller se verhouding met die pa-figuur in "Nag van die ooms":

> Ná dae wat hy ’n “knaende behoefte” het om te huil, word hy in die nag wakker omdat hy huil ná ’n droom waarin sy pa met hom praat. Dan onthou hy dat sy pa dood is: "My pa, die vreemdeling" (51). Hierdie uitspraak is die sleutel tot die verhaal wat volg. Alhoewel dit lyk asof die herinnering aan sy pa die oorsaak van die verhaal is, kan die ek-verteller nie oor sy pa self skryf nie. Omdat sy pa vir hom ’n vreemdeling is, kan hy hom slegs oproep deur ’n verhaal te skryf oor sy ooms en die ooms van die Poort.

5.7 *’n Baksel in die môre* (1973) // Aucamp: 39 jaar oud

Hierdie bundel kortverhale van Hennie Aucamp en Margaret Bakkes (sy niggie) handel oor die Stormberge waar beide grootgeword het. Behalwe die kontrei wat hulle gemeen het, stel die stofomslag dat beide Bakkes en Aucamp ’n "belangstelling [het] in die kind en die oumas, en die verhouding tussen kinders en oumense; ’n neerslag, so neem ’n mens aan, van ’n tipiese plattelandse opvoeding, want op die platteland, anders as in die stad, is die omgang tussen oumense en kinders nog vanselfsprekend en spontaan, tot voordeel van oud én jonk". Dit is dus duidelik dat die aard van intergenerasionele verhoudings tussen kinders en hul grootouers bepaal word deur die omgewing waarin hulle hul bevind. Die subtitel, naamlik "Boerestories uit die Stormberge", toon dat identiteit nou verweef is met landskap. Die landskap vorm die mense en omgekeerd. Dit is ’n deurlopende tema in Aucamp se skryfwerk en hy keer telkens in memoriam terug na die plaas waar hy grootgeword het: Rust-mijn-ziel.

In "Van die plaas af (’n fragment uit ’n vakansiebrief)" sê die ek-verteller dat die seniors van die buurt, "streng in hul vriendelike swye", rekenskap van hom eis: "Wát is jy besig om te word? En wat moet eendag van die plaas word?" (Aucamp, 1973:1). Hierdie vrae word dikwels deur seniors aan jongmense gevra. Dit plaas druk op laasgenoemde om aan sekere verwagtings te voldoen ten einde die ouer garde te behaag. Wanneer daar nie aan hierdie verwagtings voldoen word nie, volg onvermydelik die verwyte en aanmanings wat konflik tussen die generasies skep. Veral wanneer dit ’n seun is wat nie wil boer nie.

Die ek-verteller is wel krities oor die aard van hierdie intergenerasionele verhouding:

> Daar word gesê dat ek sentimenteel is oor ons óú Boeremense. Dalk is dit so. Maar ek is nie kritiekloos nie. Uiterstes van beperktheid, by wie ook al, is bedrukkend. In ’n plaashuis waar ek dikwels kom, hang aan weerskante van die kaggel ’n portret: die eerste egpaar van die plaas, geslagte gelede, ingeperk deur vergulde rame, bevries agter glas; "waardig", is jou eerste reaksie, tot jy agterkom dat dié waardigheid beperk is tot die ornate portretrame, die baard van die oom, die formele haarstyl en die beffie van die vrou; want in werklikheid

> is daar ’n gebrek aan visie by altwee gesigte: peasant-gesigte; klei-op-pad-om-gees-te word (Aucamp, 1973:2).

Hierdie herinnering beskryf die komplekse ambivalensie wat die ek-verteller in verhoudings met seniors ervaar. Aan die een kant is daar die sentimentele vertedering jeens die seniors, en aan die ander kant ’n nugtere besef dat seniors soms ’n gebrek aan visie het wat beteken dat hulle hulself inperk deur net op hul eie klein wêreld te fokus.

In "Want kyk, die bruidegom is hier" word die intergenerasionele verhouding tussen ’n kleinseun en sy ouma treffend uitgebeeld. Die kleinseun in die verhaal is egter nie enige kleinseun nie – die leser kan bo alle redelike twyfel aanneem dat die Stoffeltjie waarna in die teks verwys word, Hennie Aucamp self is (Hennie se tweede naam is Christoffel). Die verhaal begin waar die verteller, Stoffeltjie, se gesin die tyding kry dat sy Tant Suzie oorlede is. Stoffeltjie word, tot sy vreugde, met die taak belas om die nuus aan sy ouma oor te dra. Hy is in sy noppies, want "Ouma skrik so mooi van slegte tyding." (Aucamp, 1973:24). Hoewel hierdie beskrywing moontlik kan dui op ’n makabere afwyking van ’n kind om hom te verheug in die smart van sy ouma, is dit egter weens biografiese voorkennis moontlik om dit te lees as dat Aucamp vroeg reeds geleer het om die emosionele belewing van gebeure waar te neem en te bewaar. Hier word verwys na die dramatiese manier waarop sy ouma sodanige nuus ontvang, en dit is hierdie dramatiese handeling wat aan die jong Stoffeltjie suiwer genot verskaf. Hy word ook nie teleurgestel nie:

> Ek wil lag, so goed word dié nuus ontvang. Ouma laat ’n skêr val. ’n Oomblik lyk dit of Ouma iemand of iets agter my sien: ’n skrikaanjaende verskynsel, want haar mond hang oop, daar is angs, kale angs in haar oë. Dan, met ’n stadige beweging, stoot haar óú hande op na haar gesig, maak haar gesig toe, sodat jy hande sien, geen gesig nie. Ek voel ongemaklik. Ouma moet nie té bang of té treurig wees nie. Uiteindelik neem Ouma haar hande voor haar gesig weg. Die skrik is weg, net ’n droefheid het gebly (Aucamp, 1973:25).

Hierna word Stoffeltjie se Ouma weer prakties en selfs opgeruimd wanneer sy dink aan die blomkranse wat vir die begrafnis gemaak moet word. Hierdie soort veerkragtigheid is iets wat met die jare kom, en die ek-verteller bewonder sy ouma hiervoor. Aucamp illustreer hier hoe senior mense dikwels rou, naamlik deur werk te vind vir hul hande want deur jou dade bewys jy jou waardering vir die afgestorwene. Natuurlik is hierdie soort reaksie nie noodwendig die beste manier om te rou nie, maar aan die ander kant is die

ouma heel waarskynlik gedesensitiseer weens die verlies wat haar moontlik vroeër in haar lewe weens die Anglo-Boereoorlog kon omring het.

Die sensitiwiteit van die kleinseun teenoor sy ouma se emosies kom na vore wanneer hy op die dag van die begrafnis dink:

> Dis ’n stil, helder herfsmore, van die soort wat oumense hartseer maak, en laat sê: "Ja, ja, so gaan alles verby…" Ek wil nie hê Ouma moet hartseer word nie, die dag is so mooi. Sy moet nie opkyk van die tafel waar sy met die kransie werk nie, en ás sy opkyk, moet sy nie oor die tuin kyk na die rantjie waar die kerkhof in sy kampie lê nie (Aucamp, 1973:26).

Terwyl hulle besig is met die blomkransies kyk Ouma egter skielik na die kerkhof en sê: "Ek wonder hoe lyk hy… die mens wat hulle Die Dood noem." (Aucamp, 1973:26). En dan: "En nou't ou Soes hom vóór my gesien." (Aucamp, 1973:26). Hierdie versugting is ’n aanduiding van ’n emosie wat seniors dikwels ervaar wanneer hul vriende en familie sterf en hulle alleen agterbly. Stoffeltjie merk dat dit vir hom klink of sy ouma jaloers is op die feit dat Tant Suzie gesterf het. Haar antwoord is veelbetekend: "Miskien is ek ook." (Aucamp, 1973:26). Daar word dan herinneringe opgediep oor haar en Suzie en wie die mooiste van die twee was.

Stoffeltjie se ouma ontdek ’n bottel wyn in die spens en sy besluit om alle sosiale konvensies te oorskry want "Wyn is net vir verjaarsdae, nie vir begrafnisse nie. En wyn drink jy nie vóór middagete nie. En wyn is nie vir ’n snuiter nie." (Aucamp, 1973:28). Die feit dat sy ouma besig is om "reëls" te verbreek maak Stoffeltjie so opgewonde dat hy begin sweet. Oor ’n glas wyn vra Ouma weer: "Hoe dink jý lyk hy? Ek bedoel nou: Die Dood" waarop Stoffeltjie antwoord: "Seker maar soos op die prentjies, Ouma, ’n geraamte met ’n sekel of ’n sens, of wat hulle die ding ook mag noem." Maar Ouma verskil: "Ek dink nie so nie. As jy my vra, is dit ’n mens, ’n doodgewone mens. Een wat ons vooruitgegaan het, ’n geliefde." (Aucamp, 1973:28).

Stoffeltjie gaan haal die album sodat hy en sy ouma kan besluit "in watter gedaante die dood vir Ouma sal kom haal" (Aucamp, 1973:28). Hierdie redelik ongewone opwinding oor die dood wat ouma en kleinseun deel, is ’n inskryf teen die leser se verwagting in. Veral vir die tyd waarin die kortverhaal geskryf is, is dit ’n vreemde verskynsel omdat veral seniors nie graag die dood ligtelik benader het nie. Nog minder sou ’n grootouer die onderwerp met ’n kleinseun bespreek op die manier waarop Ouma dit doen.

Dit word duidelik uit die teks dat Ouma graag na begrafnisse gaan: '"n Begrafnis is vir haar 'n soort aanmoediging. Ieder keer na 'n kerkhofhek weer toegemaak is, begin sy leef of die lewe vir haar opnuut begin." (Aucamp, 1973:29). Dit is asof hierdie konfrontasie met sterflikheid haar opnuut laat besef dat dit nog nie haar tyd is nie en dat sy netsowel voluit kan lewe. Desnieteenstaande is sy nie lus om op hierdie dag na die begrafnis te gaan nie omdat sy bang is die Dood kom haar haal en dan is sy nie daar nie.

Aan die einde van die verhaal word die hegte band tussen ouma en kleinseun soos volg deur die skrywer bevestig:

> Op pad Sterkstroom toe het ek en Ouma niks gesê nie, nie 'n dooie woord nie, net af en toe na mekaar geloer, soos stout kinders, maar op die begrafnis het ons so hard gehuil dat almal na ons gekyk het. Ons het gehuil omdat ons kwaad was. Omdat die dood nooit weer vir ons 'n jongman sou wees nie, 'n oupa op sy fleur (Aucamp, 1973:29).

5.8 *Dooierus* (1976) // Aucamp: 42 jaar oud

Op die stofomslag verskyn die volgende indrukke van Berta Smit oor *Dooierus*:

> Tematies sluit Hennie Aucamp se jongste bundel kortkuns nou aan by sy hele oeuvre tot op datum. Saam vorm dit eintlik met die elegiese *Hongerblom* van 1972 en die staccato-agtige *Wolwedans* van 1973 'n drieluik waarvan *Dooierus* dan die sluitstuk is. Eintlik reik dit ook nog verder terug, na die Boerepsalms van *Die hartseerwals* en die neurotiese monoloë van *Spitsuur* en *Bruidsbed vir tant Nonnie*. Ook in *Dooierus* gaan dit om die verkenning van die gekwelde mens – die psigopaat, die selfmoordenaar, die homofiel, die kind wat 'n "stryd" het, die ou mens, die dranksugtige – maar hier word dit verder gevoer as in sy vorige bundels, met die piëteit wat sy werk vóór *Wolwedans* gekenmerk het.

Veral die homoseksuele man en die "ou mens" is van belang vir hierdie studie. Voor in die bundel word pertinent geskryf dat die karakters in *Dooierus* denkbeeldig is; ook die ek-vertellers. Dit is interessant dat hierdie die eerste keer is dat Aucamp sodanige "vrywaring" voorin 'n literêre werk skryf. Die rede hiervoor kan dalk wees omdat hy in die verlede dikwels só geskryf het dat mense hom in van sy tekste kon herken.

Smit brei verder uit (vgl. die stofomslag):

> Met die gekweldes wat hy uitbeeld, gaan dit nie vir hom om 'n kliniese of morbiede belangstelling in 'n siek lewe nie, maar veel eer om deernisvolle verbeelding, om transformasie. So word die gekweldheid by sy karakters 'n uitreik – deur die liefde vir 'n ander mens, deur die godsdiens en die kuns – na 'n werklikheid buite hulleself, op so 'n manier dat enigeen iets vir homself in hulle kan terugvind.

Hierteenoor is Barend J. Toerien (1978:167) redelik snedig:

> That granted, one cannot help being irritated by a sameness in the characters and situations: lonely, "artistic" spinsters, male as well as female (even Aucamp's children seem middle-aged), who are afraid of life, outsiders by default, depicted in their moments of truth.

Hoewel Toerien moontlik ŉ punt beet het wat betref die herhalende aard van Aucamp se karakters en die situasies waarin hulle beland, word sy argument nie grondig genoeg gesubstansieer nie. Dit is duidelik dat Aucamp se skryfwerk ŉ uitvloeisel is van sy diepgaande bewustheid van die menslike toestand en ervaring. Hy fokus in hierdie kortverhaalbundel op die randfigure in die samelewing en probeer hierdie stories aan ŉ breër publiek bekendstel. Dit is natuurlik ook moontlik dat hierdie oopskryf van sekere sogenaamde taboe-onderwerpe vir hom ook helend kan wees, want hoewel Aucamp gewild was onder vriende en familie, het hy hom ook inherent eksistensieel alleen in hierdie wêreld gevoel.

Die twee temas wat soos ŉ goue draad deur *Dooierus* loop, is ouderdom en homoseksualiteit. Hoewel hierdie temas in verskillende vorme aangebied word, is daar tog sekere ooreenkomste tussen die kortverhale. Heelwat van die verhale in hierdie bundel het pertinente verwysings na die ouderdom van 40 jaar.

Wat die titel betref, skryf Van Wyk (1989:12) die volgende:

> In *Dooierus* is daar ŉ dubbelsinnige rustigheid wat reeds sterk deur die titel gesuggereer word. *Dooierus* wek verwagtings van rus en van die rus na die dood. By nadere ondersoek blyk die bundel primêr ŉ bundel van die lewe te wees. Die ironie lê hierdie teenstrydigheid bloot. Die woord 'dooierus' beteken ook 'korrelvat'/'om presies aan te lê op die kol'.

Die eerste verhaal, "Hoe ry die Boere sit-sit so", bevat die nou reeds bekende uitbeelding van ŉ intergenerasionele verhouding tussen ŉ ouma en haar kleinseun wat ook weer die ek-verteller is (ook genaamd Stoffeltjie soos in "Want kyk, die bruidegom is hier" in *Spitsuur*). Stoffeltjie vertel van ŉ dansparty wat hy en sy ouma bygewoon het ná die Boeresportdag op Almanspoort waar hy ŉ beker gekry het vir aartappel-in-die-emmer. Oom Daantjie, Ouma se neef, vra haar die volgende terwyl hy ŉ Engelse konsertina na haar uithou: "Nig Toek, jou kleinkind was jou vandag tot eer: speel dan ŉ stukkie vir hom, of hoe?" (Aucamp, 1976:1). Hy is die enigste mens in die hele geselskap wat Ouma in haar jong dae hoor konsertina speel het. Ouma het egter opgehou om te speel as belofte nadat sy en haar broers een nag ná ŉ dans in die sneeu verdwaal het. Die stilte wat

hierdie versoek egter meebring, word onderbreek deur die opgewonde stem van ’n seun, haar kleinseun, Stoffeltjie: "Ag, toe, Ouma asseblief tog. Die Togryerwals? Net die één keer, asseblief?" (Aucamp, 1976:2).

Die vertelling draai op hierdie tydstip eers na die rede waarom die Ouma op die dansparty was – iets wat ietwat onvanpas vir haar was, want "Ouma was ’n regop vrou wat die Smalle Weg bewandel het, en sy was Skrifgeleerd, soos Dominee soms tot sy verleentheid moet uitvind." (Aucamp, 1976:2). Die leser kry dadelik die idee van die tipiese Calvinistiese Afrikanerweduwee-matriarg wat veral in die Afrikaanse plaasroman van die 1930's gevind kan word. Soos ’n mens egter van Aucamp kan verwag, ontmitologiseer hy hierdie argetipe deur aan haar ’n besondere eienskap te gee, naamlik liberaliteit.

Die gebeure wat hierdie dansparty voorafgaan, speel ’n maand tevore af waar Stoffeltjie op ’n perd, Ghoen, verby Ouma se huis jaag. Sy ouma is glad nie gediend met die manier waarop hy perdry nie: "Sies, Stoffeltjie, soos jý in die saal sit! ’n Sak vrotwolletjies. ’n Bondel wasgoed. ’n Slopie vere. Foei! Ek dank die Here jou oupa is dit bespaar." (Aucamp, 1976:3). Dit is duidelik dat Stoffeltjie onderhewig is aan hoë verwagtings – waarskynlik omdat hy ’n seun is en ook die erfgenaam van die plaas waarvan Ouma die baas is. Ouma besluit om vir Stoffeltjie perdrylesse op Sondae te gee wat sy soos volg regverdig:

> Verstaan my nou mooi, Here, dis nie dat ek die Sabbat wíl ontheilig nie, maar dit is nou so dat sy ouers kerk toe is en ons alleen is op die plaas; en ek moet hom voorgaan met my voorbeeld. En, Here, terwyl ek daarvan praat, ek het my jare, en was lank laas in die saal: U moet na my omsien asseblief (Aucamp, 1976:3).

Stoffeltjie se ouma is hier besig om die fisieke beperkinge wat veroudering en ’n hoë ouderdom meebring sielkundig en spiritueel te probeer teenwerk. Wanneer ouma self wil demonstreer, blyk dit gou dat haar jare haar werklik begin inhaal: "Die opklim openbaar iets van ’n ou vaardigheid, maar Ouma is soveel jare nie meer jonk of skraal nie dat sy kortasem is wanneer sy van die houtkas op die stoel gehelp is, en van die stoel op die perd." (Aucamp, 1976:4).

Die dag met die Boeresport konfronteer Ouma weereens met haar veroudering wanneer sy nie aan die items kan deelneem nie: "As ek net jonger was." (Aucamp, 1976:6). Hierdie gekla is egter vergete wanneer dit tyd word vir die dansparty ná die tyd:

> Tant Joey het ’n gerieflike stoel vir Ouma laat aandra, en almal het om haar gemaal, soos om ’n koningin-by, want dit was ’n groot ding om so ’n gerekende oumens op die dans te hê. Ouma het haar die dinge laat welgeval, want sy was trots op haar handewerk, maar onderlangs was sy tog selfbewus: wat as Dominee moes weet? (Aucamp, 1976:7).

Die senior in Aucamp se kortverhale is dikwels ’n ambivalente karakter wat aan die een kant sekere grense oorsteek, maar telkens (weens geloof) weer terugtrek in hul gewone konserwatiewe bestaan. Ouma is deurentyd bewus van haar status as formidabele en gerespekteerde vrou, maar in haar binneste hunker sy ook na die spontaneïteit van haar jeug. Hierdie hunkering skemer kort-kort deur in die manier waarop sy optree. Dit laat die leser besef dat chronologiese ouderdom nie dieselfde as mentale ouderdom is nie. Net omdat sy oud is, beteken dit nie dat sy hulpeloos is of heeltyd klagtes het nie.

Wanneer Ouma swig voor die druk van al die mense by die dans, veral Stoffeltjie se gesoebat: "Ag, toe, Ouma, net een keer, asseblief?" (Aucamp, 1976:9), is dit duidelik dat veroudering haar nie van alles ontneem het nie:

> Binne ’n paar oomblikke val die jare weg tussen ’n ou vrou en ’n meisie van sewentien, agtien; alles kom terug, die slag en die drif van ’n vroeër tyd. En sy speel ’n keurspel en ’n loflied: Die Togryerwals en die Optelpolka; die Dagbreeksetties en Antjie-my-kind (Aucamp, 1976:9).

Hierdie beskrywing herinner ook aan die volgende uit die kortverhaal "Vaslav in die sneeu: ’n collage" in *Volmink* (1981):

> Gees skroei deur alles heen. Agter al die fasades van ouderdom en vet – kyk maar mooi – is daar nog die jong meisie, die jong man; die mooi jong meisie, die mooi jong man; die eertydse kragman, die vroeëre god of godin (Aucamp, 1981:39).

Stoffeltjie se ouma mag dalk oud wees, maar die jong meisie van 17/18 is steeds binne haar – gereed om na vore te kom indien sy haarself net toelaat om daardie jong meisie weer ’n kans te gee om te verskyn.

Wanneer sy klaar gespeel het en aanstaltes maak om te vertrek, gebeur daar iets tussen Ouma en haar kleinseun: "[…] en ondertussen kyk sy dringend na my, met iets soos liefde en iets soos haat" (Aucamp, 1976:9). Die verhaal eindig op hierdie onsekere punt. Ouma se reaksie is heel waarskynlik te wyte aan haar ambivalensie wat betref reg en verkeerd. Sy voel dalk haat omdat sy gedwing is om haar belofte te verbreek, maar aan die ander kant het dit haar verheug om weer die konsertina te bespeel. Aucamp beeld

die kompleksiteit van veroudering en generasiegapings met begrip en deernis in hierdie kortverhaal uit.

Die volgende verhaal in die bundel, "Lizzie", gee ’n effens teenoorgestelde blik op die verhouding tussen ’n ouma en haar kleindogter. Wanneer die 13-jarige Lizzie se ma deur ’n motor getref word en sterf, moet haar ouma en pa na haar omsien. Dit is egter nie ’n maklike taak nie, soos die leser reeds in die eerste sinne van die kortverhaal agterkom:

> Die ouma doen haar bes, wat ongelukkig nie genoeg is nie, want die ouma is sewentig, met kwale wat haar daagliks kwel: sinus en artritis, en are wat verkalk. Om die waarheid te sê het haar dogter haar soos ’n invalide behandel, soos ’n tweede kind in die huis (Aucamp, 1976:10).

Lizzie se ouma "sien hoe Lizzie ryper en onwennig word" want by Lizzie "het die moeilike jare vroeg begin" (Aucamp, 1976:10). In stede daarvan om met Lizzie oor haar puberteit te praat, weier die ouma dat sy mag uitgaan. Boonop is die ouma ’n Calvinis wat weier dat Lizzie saam met haar vriendin, Sally, na ’n charismatiese kerk toe gaan: "Daar's een geloof: die N.G. Kerk." (Aucamp, 1976:11). Hierdie beperkings en onbegrip van beide haar ouma en pa het onvermydelik ’n invloed op Lizzie en sy is vasbeslote om eendag ’n ander lewe vir haarself uit te kerf: "Nooit, nooit gaan sy eendag vir háár gesin kouekos voorsit nie; in elk geval nie op ’n Sondagaand nie. En nooit as te nimmer beetslaai nie." (Aucamp, 1976:11). Die manier waarop mense van ’n ouer generasie mense van ’n jonger generasie kan beïnvloed, word hier treffend uitgebeeld. Aucamp toon weereens empatie met die leefwêreld van ’n ander wanneer hy hom in die wêreld van ’n tiener indink en sodoende ook empatie en begrip by die leser wek. Dit word dus onmoontlik om hierdie tiener te verwyt oor haar optrede juis omdat die ander kant van die situasie so eerlik deur die skrywer geskets word.

Wanneer Lizzie ’n aanmerking oor die kouekos maak, breek sy haar ouma se laaste weerstand af. "Sy huil met baie trane en ’n hoesbui; sy huil om begrip, om simpatie, maar hou later op, want die sielige hartseer van ’n ou mens ontroer niemand nie." (Aucamp, 1976:12). Lizzie weet nie hoe om te reageer op haar ouma se emosies nie. Die verouderingsproses affekteer hier nie net die ouerwordende nie, maar ook diegene wat na aan hom/haar/sig leef. Wanneer die ouma skimp dat niemand weet hoe lank sy nog gaan leef nie, verskoon Lizzie haarself om te gaan regmaak vir kerk.

> Sy gaan sit op haar bed, skuldig oor haar optrede teenoor haar ouma. Sy sien haar ouma, grys en skeef, met 'n knophandjie wat bewe wanneer sy haar vurk mond toe bring; en skielik klink die ouma se voorspooksels nie meer na 'n geneul nie, maar na doemwoorde (Aucamp, 1976:13).

Lizzie se belewenis van die kerk word in die volgende paar bladsye van die kortverhaal breedvoerig beskryf. Dit wissel van ekstase tot die wrede ontnugtering wanneer die pastoor seksuele suggesties maak en haar probeer oorreed om alleen saam met hom in die sogenaamde "bidkamer" te wees. Ná hierdie aaklige ervaring haas Lizzie haar huis toe waar haar ouma haar inwag:

> Grys haartoutjies hang los om haar ou gesig en langs haar ingevalle mond verby, want haar valstande is reeds in 'n glas op die bedkassie. Die gehekelde kniekombers oor haar voete het eenkant toe gegly; een punt daarvan raak die vloer. Ingedagte trek Lizzie die kniekombers reg (Aucamp, 1976:19).

In hierdie toneel is dit duidelik dat daar 'n verandering is wat Lizzie se houding jeens haar ouma betref. Wanneer haar ouma vra of daar iets verkeerd is, sê Lizzie herhalend dat dit 'n aaklige ervaring was, maar brei nie uit oor die besonderhede nie. Sy wil dan by haar ouma weet of haar ma regtig verongeluk het en of dit selfdood was. Wanneer haar ouma bevestig dat haar ma se dood net 'n ongeluk was, speel die volgende toneel af:

> Lizzie kyk na die klein hopie mens onder die komberse en begin huil. Sy druk haar kop so heftig teen die ouma se knie dat die ouma met moeite 'n kreun bedwing, want haar knieë is altyd vol pyn. "Ouma, Ouma moet nie doodgaan nie, asseblief!" Sy wil die ouma soen, maar die ou vrou is selfbewus, en hou haar hand voor haar mond. Lizzie trek dié hand versigtig weg, en soen haar ouma op haar hol mond; met deernis, en met angs om alles wat sy nie begryp nie (Aucamp, 1976:19-20).

"Die goue vlies"[19] is myns insiens een van Aucamp se eerste prosatekste waarin homoseksualiteit hanteer word. Die kortverhaal handel oor 'n matriekseun, Stoffel, wat tydens die vakansie tuisgaan op sy grootwordplaas.

Sedert Stoffel se stem gebreek het, het hy 'n renons in telefone omdat heelwat mense sy foonstem met dié van sy ma verwar het. Ironies genoeg is dit juis 'n telefoonoproep van ene Doon Rossouw, die wolklasseerder, wat spreek tot sy homoseksualiteit. Die leser word gelei om te glo dat Doon ook homoseksueel is wanneer hy sê: "Ek het baie van jou

[19] Die titel van die kortverhaal verwys na 'Jason en die goue vlies' in die Griekse mitologie. Jason was die leier van die Argonoute wat op soek was na die Goue Vlies. Hierdie vlies, wat 'n simbool van outoriteit en koningskap was, is die vag van die gevleuelde goudharige ram wat gehou is in Colchis. Die verwysing na die Goue Vlies resoneer met die skaapskeertyd op die plaas waartydens Stoffel die plaas besoek.

gehoor […] en sien uit daarna om jou te ontmoet." (Aucamp, 1976:22). Daar is beslis ’n ouderdomsverskil tussen die matriekseun en die wolklasseerder wat ook die heel eerste keer is wat Aucamp oor ’n homoseksuele intergenerasionele verhouding skryf.

Stoffel is duidelik nuuskierig oor Doon Rossouw en probeer "so terloops moontlik" oor hom uitvra (Aucamp, 1976:22). Dat sy ouers baie vaste idees het oor geslagsrolle word duidelik wanneer Stoffel se pa sê dat Doon se ma hom bystaan "soos ’n man" waarop sy ma reageer: "En tog nie ’n mannetjiesvrou nie." (Aucamp, 1976:22). Dit is dus duidelik dat iets soos ’n "mannetjiesvrou" nie sy ouers se goedkeuring wegdra nie. Hierdie scenario is alte bekend aan homoseksuele mans regoor die wêreld en meer spesifiek in die Afrikanertradisie weens die sterk, alomteenwoordige Calvinistiese invloede.

Die konflik tussen pa en seun manifesteer wanneer sy pa, Roelf, Stoffel daaraan herinner dat hy moet help tydens die skaapskeerdery – iets waarvan hy wel hou, maar omdat hy sy pa wil uitlok as vergelding vir al sy skimpe en beledigings, erken hy dit nie en hou akademie voor as rede vir sy afwesigheid. Sy pa se reaksie hierop is baie tipies van stoere Afrikanerboere se reaksies: "Boeke, boeke, boeke," sê sy pa boos. "Van kleins af ingeprent deur jou ma dat jou handjies te skoon is vir harde werk. Maar mý ou pote moet die geld verdien vir jou geleerdheid." (Aucamp, 1976:23). Dit is duidelik dat Stoffel geen planne het om ooit eendag te boer nie:

> Stoffel kyk met ’n geniepsige glimlaggie na sy ouers. Hulle geniet dié relletjies. Veral sy ma. Sy huil haar pad oop na sukses. Hy gaan haar nie teen nie, want haar trane moet vir hom ’n universiteitsopleiding verkry; ’n lewe ver anderkant dié rantjies weg; weg van Calvinisme en plattelandse melancholie (Aucamp, 1976:23).

Hy gee egter toe dat hy graag sal inloer omdat hy ’n skets of twee van die skeerders wil maak as oefening vir Kunsprakties. Dit dien egter as ’n verskoning want die ware rede, kom die leser gou agter, is dat hy ’n portretstudie van Doon Rossouw wil maak. Aucamp (1976:23) gee die ontmoeting tussen die twee mans op ’n uiters treffende manier weer:

> Met die eerste oogopslag neem Stoffel Doon in sy geheue op, vir tyd en ewigheid: ’n alte regaf neus, of hy hom teen ’n muur vasgeloop het; ’n aarselende mond; hare en snor gebleik deur die son. Daar is iets smeulends omtrent Doon; maar wát dit is wat smeul, weet Stoffel nie: hartseer of woede, of dalk albei. Maar sy handdruk is vas, en wanneer hy met ’n breë glimlag "Bly te kenne" sê, is daar niks onsekers omtrent sy mond nie. En wanneer Doon die volgende dag met net ’n frokkie aan by die sorteertafel staan, wens Stoffel dat hy ’n beeld van hom mag maak. Lankal soek hy ’n model vir sy eie vertolking van *Prometheus in boeie*. Sy vriende is te jonk; hul liggame te onskuldig. Hy soek ’n ervare liggaam; sterk, gevormde spiere.

Hierdie uitgebreide beskrywing plaas die leser binne die gedagtewêreld van ’n seun in matriek wat heimlik smag na ’n verbintenis met ’n ander man. Wanneer Stoffel op ’n wolbaal sit en skets, is hy deurgaans bewus van Doon en dit wek by hom ’n hiperseksualiteit waar hy iets seksueels in alles om hom sien. Wanneer hy aan die sak waarop hy sit raak dink hy: "rough, like a male kiss" (Aucamp, 1976:24). Hy let ook op dat sy arm bleker as Doon se blink arm is wanneer hy skaam sy sketse verduidelik. Doon luister belangstellend na die verduidelikings en sê dan: "Ons kan mos kuier by mekaar. Sál jy by my kom kuier as die skeertyd verby is? Daar is mooi plekke op my plaas: ’n waterval en Boesmantekeninge; en by die huis ’n perdemeul" waarop Stoffel sê dat hy graag sal gaan kuier (Aucamp, 1976:25).

Doon skep (vir beide Stoffel en die leser) die indruk dat hy meer as net platonies geneë is teenoor Stoffel wanneer hy hom op die skouer klap en sê: "Jy is so interessant, so anders as die mense hier rond. Dis goed dat jy eendag hier weggaan" en dan somber: "Ek sou ook, maar dit was lank gelede. Baie water het intussen in die see geloop. Te baie." (Aucamp, 1976:25). Die intimiteit wat hier deur Aucamp geskep word, lei die leser om te glo dat daar ’n wederkerige romantiese belangstelling tussen die twee mans kan wees. Die gesprek en uitnodiging is natuurlik soos olie op vuur vir Stoffel:

> Nou gaan hy in alle erns werk; hy gaan Doon teken. Hy gaan hom van al sy klere stroop: van sy frokkie, sy ferweelbroek, en die geruite onderbroekie wat by sy broek uitsteek; van sy stewels, en van sy kouse wat teen dié tyd benoud moet ruik. Hy gaan hom klee in naaktheid; in sy geboortereg: volmaaktheid (Aucamp, 1976:26).

Wanneer Doon ’n vag oor die skeertafel sprei, dink Stoffel dat hy soos die mitologiese Jason lyk. Hierdie gedagte laat hom koorsig voortteken.

Ná aandete gaan luister Stoffel en Doon na musiek in sy kamer. Wanneer sy pa sê dat Doon seker moeg is aangesien hy hard gewerk het, besef Stoffel dat daar ’n steek na sy kant toe is, maar Doon reageer hartlik terwyl hy vir Stoffel oogknip: "Nee, nee, dis doodreg, oom: ek gaan slaap nie so vroeg nie." (Aucamp, 1976:27). Stoffel sweet wanneer hy en Doon na sy kamer gaan: "Hy weet nie wat dit is wat hom so laat sweet nie: angs of blydskap; of ángs om die blydskap. Want blydskap duur nie." (Aucamp, 1976:27). Wanneer Stoffel onseker is of Doon van die musiek sal hou, stel Doon hom gerus: "Jou plate sal mooi wees, ek weet dit sommer." (Aucamp, 1976:27). Ná die

musieksessie vra Doon aan Stoffel of hy maar op die bed mag lê en "so, op hul sye, hul gesigte na mekaar gekeer, lê hulle op enkelbeddens en gesels" (Aucamp, 1976:28).

Wanneer Doon sê: "En ek bewonder jou. Jy moet vir my ál jou tekeninge wys, hoor?" sê Stoffel saggies dat hy ook gedigte skryf (Aucamp, 1976:28). Die gesprek is beslis besig om Stoffel seksueel op te wek: "Stoffel dink aan sy Prometheus-tekening: spiere en senings en ŉ regop geslag." (Aucamp, 1976:28).

Doon kry ŉ nagtoneel met gepaardgaande versie onder oë, en wil dit dadelik koop, maar Stoffel gee dit vir hom. In reaksie druk hy Stoffel se hand te hard (waarskynlik om sy manlikheid te bevestig) en dan kom die woorde: "Ek is so bly, my ou maat; dis net die geskenk vir haar." (Aucamp, 1976:29). Hierdie sin werp die leser se verwagtingshorison omver. Dit is die wending in die kortverhaal want tot op hierdie punt sou die leser nog kon dink, kon hoop, dat daar iets meer eroties of romanties tussen die twee mans sou kon ontstaan, maar helaas gaan dit nie gebeur nie. Doon maak sy hart oop oor die meisie wat niemand wil aanvaar nie en wanneer Stoffel nie reageer soos hy gedink het hy sou nie, vra hy: "Jy sê dan niks nie? Ek het gedink …?" waarop Stoffel reageer: "Dat ek ánders is, nè? Ek ís." (Aucamp, 1976:30). Die gravitas van hierdie bekentenis wat basies ŉ uit-die-kas-klim is, veroorsaak dat Doon gespanne wag op Stoffel se goedkeuring wat laasgenoemde geforseerd aan hom gee: "Mag sy jou gelukkig maak; en ek bedóél dit, hoor? Want as sy jou seermaak, sou ek haar kon haat." (Aucamp, 1976:30).

Stoffel gee die volgende raad aan Doon: "Moet jou nie aan die mense steur nie; ook nie aan jou ma nie. Allermins aan jou ma." (Aucamp, 1976:30). Hierdie wysheid toon dat Stoffel sy jare ver vooruit is, wat as bewys dien vir die diskrepansie tussen biologiese en mentale ouderdom. Wanneer Doon loop, word Stoffel soos volg beskryf: "Sy wange is nat van woede en van skaamte. Maar bowenal van woede, omdat hy ŉ gebreklike meisie met groot oë wil haat, en nie kán nie. Sy hand kruip teen sy lyf af; aarsel op sy lies voor hy troos soek by homself." (Aucamp, 1976:30).

Die kortverhaal "Vir my vriende is ek Fons" sit die homoseksuele toon wat gestel is deur "Die goue vlies" voort, ofskoon in ŉ heel ander vorm en trant. In die kortverhaal maak die leser kennis met ŉ ek-verteller en ŉ meneer Coetzee. Reeds vanuit die openings-paragraaf kan die leser aflei dat daar iets vreemds aan meneer Coetzee se jaarlikse ritueel is. Die ek-verteller moet jaarliks ŉ eksamenpuntelys deur meneer Coetzee laat

teken, en elke jaar nooi meneer Coetzee die verteller na sy blyplek. Die verteller noem dat hierdie ondertekening van die puntelys vir meneer Coetzee seker ’n intieme saak was, want dié bepaalde puntelys kon ’n hulpmiddel word "om hom by sy eie, lank verloënde aard uit te bring" (Aucamp, 1976:31). Hierdie frase suggereer meneer Coetzee se homoseksualiteit waarmee hyself nog nie vrede gemaak het nie. Die verteller dink só oor die saak: "Hy moet my roekeloos vertrou, het ek gedink, om hom telkens so bloot te stel aan my – maar hoekom juis ek? Omdat ek jonk genoeg is om jeug te suggereer; oud genoeg om te begryp?" (Aucamp, 1976:31). Uit hierdie denke van die verteller kan die leser aflei dat daar ook hier ’n ouderdomsverskil tussen die ek-verteller en meneer Coetzee is.

Meneer Coetzee verpes dit dat die ek-verteller hom "meneer Coetzee" of "u" noem want "Vir my vriende is ek Fons" (Aucamp, 1976:31). Die ek-verteller kry terugflitse van die vorige jaar se besoek en dit is veral meneer Coetzee se aanraking wat hom ongemaklik maak: "Ieder keer dat meneer Coetzee aan my raak, verstyf ek. Ek sou wou wegruk of opspring; maar sit stil: ’n gedresseerde sosiale dier." (Aucamp, 1976:32). Die leser kom tydens die ek-verteller se besoek aan meneer Coetzee agter dat hy ’n student van hom was en daarom hou hy respek as rede voor vir sy afstandelikheid. Wanneer meneer Coetzee aan die einde van die verhaal ’n storie vertel ervaar die ek-verteller dit soos volg:

> Meneer Coetzee kon nie nader aan my gewees het nie, al was hy ook langs my, sy hand op my dy, die soet ruik van sy haarolie in my neusgate. Maar meneer Coetzee sit in sy stoel; kalm en ver, ’n man wat uiteindelik gesê het wat hy jare reeds wou sê.

Die hele kortverhaal bevat slegs suggesties van homoseksualiteit, maar dit is onteenseglik teenwoordig in die handelinge en ongesegde woorde tussen die twee mans. Aucamp skryf hier oor homoseksualiteit sonder om daaroor te skryf. Hy verhul dinge soos wat homoseksuele mense hul geheim van homoseksualiteit jare lank moes verhul.

Oor hierdie verhulling van die homoseksuele tema skryf Aucamp breedvoerig aan Johann de Lange in ’n brief gedateer 4 Oktober 1989:

> Dis maklik om terugskouend wys te wees. Jy beskuldig my indirek van "ondapperheid". Weet jy hoeveel verhale van my in die 60-erjare teruggestuur is deur tydskrifte vanweë die "ongure" tema? Weet jy dat ’n direksie in opstand gekom het oor *Wolwedans* en dié bundel aanvaar is eers ná J.D. Pretorius en Berta Smit gedreig het om te bedank? Weet jy dat ek die groot voorspraak vir *Jonkmanskas* was? Die vryheid wat jy en ander vandag het, is voorberei, onder andere deur my. Of laat ek dan sê "deels", want jou geslag het die voordeel van gay lib, trouens, van die hele seksrewolusie, gehad: Ek het nie die voordeel van ’n

> relatief oopgemeenskap gehad nie; ek moes self oopheid probeer skep vir my soort verhaal. En vir dié poging moes ek keer op keer boet (Metelerkamp, 2013:79).

"Met pers en groen geteken" is ’n homoseksuele intergenerasionele kortverhaal waarin die verhouding tussen die ek-verteller en sy skoolprinsipaal op uitsonderlike manier uitgebeeld word. Die verhaal begin waar iemand, heel waarskynlik ’n sielkundige, die ek-verteller versoek om iets op papier te skryf en daarby te teken. Die ek-verteller wonder: "En wat as ek te veel groen gebruik? *Homoseksuele tendensies.* Of berserk raak met die pers? *Geneig tot gewelddadigheid*." (Aucamp, 1976:38). Die leser word vroeg in die teks reeds meegesleur deur die ek-verteller se gefiltreerde bewussynstroom oor homself:

> Want ek was vroeg al verrassend volwasse in my uitkyk; ja, ja, iewers staan dit so: ín die handskrif van my prinsipaal. In my *uit*kyk. Want ek het tóé al geweet dat introspeksie ’n monster is wat tyd en energie verteer. Kyk na ander; kry beheer oor húlle emosies. En gebruik hulle. Wat nie moeilik is as jy mooi is nie, en soepel en atleties, en jonk. En slim genoeg om jou sjarme reg te benut; dit na gevoeligheid, en selfs na talent, te laat lyk. […] Die skoonheid het sy eie matesis, wat min met karakter uit te waai het. Karakter is ’n neerslag van die ouderdom, talkerig en brak (Aucamp, 1976:38).

Dit is duidelik dat die ek-verteller selfgesentreerd is en neersien op seniors terwyl hy in die fleur van sy jeug is. Hy is selfs wreed in hierdie veragting van ouderdom – veral wanneer hy aan Jeanette dink: "Patetiese ou tuitmondjie; pateties, want óúd." (Aucamp, 1976:39). Hoewel die ek-verteller natuurlik nie alles onthul nie, is daar tog eerlikheid wanneer hy praat oor sy uitbuiting van seniors:

> Want eintlik weet ek dit van my kindertyd af, toe ek ure by ou mense op dorpstoepe sit en gesels het. Ek het na hul klagtes geluister, of voorbeeldig briewe aan hul kinders geskryf wanneer hulle ou rumatiekhande nie ’n pen kon vashou nie. En uiteindelik gekry wat ek wou hê. ’n Suikerpotjie van geslypte glas. ’n Helmskulp. ’n Kierie van sambiet- of ysterhout. En gou moeg geword daarvan, om dit flets geword het by my; sielloos (Aucamp, 1976:39).

Die ek-verteller vertel hoe sy ontmoeting met die prinsipaal in die kloof buite die dorp plaasgevind het. Die verteller het tydens ’n studietyd daarheen weggeloop want dit was stil en hy kon die poel vir homself hê.

> Ek het kaal op ’n rotsplaat gelê, op my rug, en moet aan die slaap geraak het, want skielik was hy daar. Of sou hy my agter ’n rotsblok ingewag het, soos ’n spinnekop sy prooi? Maar my beeld is vals; dit was nie die soort seduksie waarvan die Sondagkoerante vol is en wat onderwysers hul baantjies kos nie: dit was hoegenaamd nie vulgêre seduksie nie. Ek het dit daardie middag geweet, en ek weet dit nou: dis die jeug wat die ouderdom verlei, en nie andersom nie (Aucamp, 1976:40).

Die ek-verteller vertel verder hoe hy die prinsipaal met klein suggesties verlei het, maar "daar was geen verkragting nie; nie toe nie en nie later nie. Altans, nie lyflik nie." (Aucamp, 1976:40). Toe die prinsipaal die verteller skielik omhels, maak die skolier hom los uit sy prinsipaal se greep en spreek die volgende woorde: "Moet die nie weer doen nie, asseblief! […] Natuurlik, as jy daarop aandring, maar dit sal die laaste keer wees, en die einde van ons vriendskap. […] En jou vriendskap is vir my baie werd. Dis die kosbaarste ding in my lewe." (Aucamp, 1976:40). Met hierdie woorde het die verteller ’n emosionele houvas op die prinsipaal verkry.

Die leser kry verder insig in die manier waarop die ek-verteller sy wêreld navigeer in die volgende gedeelte:

> Laat ek nie in besonderhede verseil raak nie, want dit gaan nie om die herskepping van ’n jeugromanse nie, al mag dit op die oomblik so lyk. Dit gaan om één ding: die dodelike mag van onthouding. Uitlokking; en dan onthouding. Mense sal alles waag om die ding wat hul ontsê word. Want dit raak hul selfvertroue en -respek. As jou slagoffer later op sy knieë is, smeek hy nie net om seks nie. Hy vra sy *siel* van jou terug. En jy kan dit so maklik aan hom teruggee. Soveel makliker as die duurste professionele terapie ter wêreld. Deur já te sê. Jou lyf beskikbaar te stel. Ag, Here, ja, wat ís die seksdaad nou ook op sigself? ’n Stukkie biologie. Maar daardeur erken jy die ander as méns. En dis wat hy weer wil hê: sy heelheid as mens, bietjie soos dit was, vóór ’n somermiddag in ’n kloof. Maar jy heul nie met menslikheid nie. Jy wil behoeftes manipuleer; jou afstand behou en magtig bly. Want dis jou grootste talent: verslawing deur onthouding (Aucamp, 1976:41).

Presies hoe manipulerend die ek-verteller is, word in die geopenbaar wanneer hy die prinsipaal smeek om nie weg te gaan nie:

> Ek weet dat ek jou liefhet […] maar ek is nog so verward. Ek is nog nie geréed vir jou nie. Laat ek net my voete vind aan die universiteit. Tussen ons is daar iets aan die gebeur wat *heilig* is. Ons moet dit nie *besoedel* nie (Aucamp, 1976:42).

Die enigste rede waarom die ek-verteller hierdie woorde uiter is omdat die prinsipaal ook sy Wiskunde-onderwyser is en hom moet help om Wiskunde te slaag. Die prinsipaal trek ná hierdie woorde sy bedanking terug. Hierdie weerloosheid kan nie noodwendig aan sy ouderdom toegeskryf word nie, maar ouderdom speel wel ’n rol in sy besluitneming omdat hy smag na die ek-verteller se jeug. Die geheime aard van hul ontmoetings dra natuurlik by tot die opwinding en so word al die handelinge ’n voorspel.

Die ek-verteller bedien enige voornemende emosionele afperser van die volgende brokkie raad:

> Hamer op jou prooi se waardigheid. Dié beroep misluk selde. Almal wil so graag volwasse lyk. Veral die oueres, wat slinger tussen status en behoefte. En met hul verstand weet dat status meer is as behoefte. Of ten minste bestendiger (Aucamp, 1976:42).

Dit is duidelik dat die ek-verteller absoluut misbruik maak van mense se swakhede – veral seniors. In die karakter van die ek-verteller word ouderdom ’n gevaarlike emosionele wapen waarmee hy die weerloosheid van seniors uitbuit tot sy eie voordeel.

Hierdie patroon word deur die ek-verteller voortgesit op universiteit, maar met ’n vrou. Dit lyk of sy optrede niks te doen het met seksualiteit nie, maar eerder met die aandag wat hy kry en die manier waarop hy hierdie aandag manipuleer sodat hy voordeel daaruit kan trek. Sy ervaring met haar was egter effens anders want: "Vrouens ís sterker as mans; hulle is ontwerp vir lyding. Ek moes my af en toe géé." (Aucamp, 1976:44).

Wanneer die ek-verteller aan die einde van kortverhaal reminisseer oor sy lewe, besef die leser dat die hele verhaal eintlik as ’n queergerontologiese kortverhaal beskou kan word omdat dit die lewensverloop van die ek-verteller se jeug tot sy middeljare vertel. Die leser maak die verouderingsproses van die verteller mee en sien hoe sy insigte verander namate hy verouder:

> Ek het ’n onbewoë lewe gehad, moes ek erken, middelmatig; een wat nooit die verwoesting van die liefde geken het nie. Op ’n dag, dié besef: ek is veertig, en buite in die koue. ’n "Has been" sonder dat ek ooit wás. ’n Dosent wat voorspelbaar geword het in eie terme. Onvervuld; en méér as my slagoffers, want hulle het ten minste gegee. En jy reik uit na iemand vir wie jy lief kan wees. En lyf. En ontmoet dié mens; jonk en skaam, soos jong mense soms nog is. Jy glo dit nie mooi nie, só jonk en tog lief vir jou. Met ’n onseker mond, waarteen die seewind haar hare vaswaai (Aucamp, 1976:46).

In die kortverhaal "Smilin' through" is die hoofkarakter ’n dosent wat jaloers is op die jeug van die vroulike studente in haar klasse.

> Die soet ruik van hul jeug wou haar verstik; ’n blommeruik, ja, maar blomme in ’n tóé vertrek. […] Maar meer dinge het haar begin irriteer: die hoë, stywe borsies van jong meisies; jong borsies soos mosbolletjies onder kaasdoek en katoen, en winters parmantig onder truitjies; en mans met dun somerhemde aan, waaronder sy hul tepels kon sien, leerbruin en skurf. En hul oë: jonk en blink, selfs agter brilglase. En sterk, wit tande waarmee hulle medelydend glimlag (Aucamp, 1976:48).

Die dosent voel beide geïntimideerd en geïrriteerd deur haar studente se jonger liggame. Haar vergelyking met die jonger vroue dui op ’n laer selfbeeld en oorbewustheid van haar eie liggaamlike veroudering.

Die leser sien ook die effek wat uittrede uit ’n jarelange beroep op die persoon wat uittree het:

> Ná haar uittrede het ontspanning totale verslapping geword. Wanneer sy op straat verskyn, met sambreeltjie en handskoene en glimlag, kon jy haar nog deur ’n ring trek; en ouer mense het nostalgiese geraak en gesug: "Dáár is nou ’n dame." Maar haar openbare verskynings het al skaarser geword, want sy moes ál langer voorberei aan haar voorkoms. Sy het later en later begin opstaan. Soms het sy teen middagete nog in haar japon geloop, ’n doekie om haar krulpenne. Sy het gesien hoe haar blomme oud word in hul vase, en niks daaromtrent gedoen nie. In werklikheid wóú sy nie, want sy het van die reuk van óú blomme en stink water begin hou, soos in haar kindertyd toe sy saam met haar ouma kerkhof toe is (Aucamp, 1976:49).

Uit die verhaalgegewens blyk dit dat wanneer mense aftree, hulle nie weet wat om met hulle tyd te doen nie. Hierdie doel- en roetineloosheid lei dan tot uiterlike verval en ’n houding van nie omgee nie. Die stereotipiese prentjie van ’n vrou in haar japon met krullers in haar hare is ’n universele beeld wat Aucamp aanwend om te toon hoe weinig mense bestand is teen die effek van uittrede. Hierdie ledigheid lei ook dikwels tot die oproep van herinneringe en in hierdie geval dink Sylvia baie aan haar oorlede ouma. Maar ook "ander dinge kom na haar terug, en vermoei haar; want herinnering verniel" (Aucamp, 1976:49).

Terwyl Sylvia op die balkon sit en dink aan ’n jeugromanse uit haar verlede, begin sy meer oplet na die tuinier en later leun sy oor die balkon: "Haar borste is talkwit in die son; haar lippe vorm ’n versoek." (Aucamp, 1976:50). Die tuinier gee egter nie gehoor aan die versoek nie en skud sy kop. Sylvia loop terug in die woonstel en "in die badkamer skend sy haar, soos hý nie wou nie; en liefdevol, soos hy nie kán nie" (Aucamp, 1976:50). Masturbasie is steeds ’n taboe-onderwerp vir heelwat mense, maar hier skryf Hennie Aucamp die onderwerp op smaakvolle manier oop. Dit gaan hier nie net oor masturbasie nie, maar eerder masturbasie deur ’n vrou en boonop ’n ouer vrou. Die leser word in hierdie kortverhaal weereens waarnemer van die verouderingsproses waardeur ’n vrou gaan en hoe dit haar denke, emosies en gedrag beïnvloed.

Daan Bester in "As die wind net gaan lê" kan beskou word as Sylvia van die vorige verhaal se animus. Wanneer hy tydens ’n film in die badkamer gaan rook, kyk hy vir homself in die spieël: "Wat Daan in die spieël sien, verskrik hom. Dis nie sy gesig nie; dis nie meer hy nie. Iewers langs die pad – hoeveel ervarings gelede? – het hy sy gesig begin verbeur.

Wie nou na hom kyk, is nie hy nie, maar ’n siniese waarnemer van homself." (Aucamp, 1976:53).

"Met die uitstap, sien Daan homself in ’n spieël. Maar sy gesig bly dié van ’n waarnemer. Sy trane is filmtrane wat oor ’n mombakkies spoel." (Aucamp, 1976:53). Dit is asof Daan nie kan wegskram van spieëls nie omdat hy spesifieke dinge daarin sien. Dikwels kyk mense (juis) nie in spieëls nie, maar dit is asof die spieëls jou veroudering onteenseglik onder jou neus druk. Aucamp benut hier ’n tegniek waarmee die fokaliseerder sy eie voorkoms waarneem en sodoende aan die leser inligting oor sy uiterlike meedeel.

Ná die film gaan stap Daan en herken ’n seun genaamd Jimmy wat '"n straatkontak van ’n vriend" is. Daan nooi Jimmy vir ’n bier en die leser begin agterkom dat Daan bes moontlik homoseksueel is, want: "Hulle stap na ’n gaykroeg ’n paar blokke verder." (Aucamp, 1976:55). Ná aandete skei sy en Jimmy se paaie en kies hy koers strand toe. Hy vind ’n gerieflike plek teen ’n rots en maak dan vuur. Hy haal ’n bottel wyn uit sy sak en drink "wellustig" daaraan. Dan gee hy die leser insig in ’n brief wat hy geskryf het:

> Ek wil nuttig en opgeruimd wees; gló. Want ek is tot die dood toe bang vir selfsug, sinisme, verharding. As ek nie meer my teleurstelling in ander, die lewe en myself te bowe kan kom nie, nie meer blymoedig en onvoorwaardelik kan gee nie, moet ek padgee uit hierdie lewe, want dan het ek ’n besoedeling binne die samelewing geword (Aucamp, 1976:58).

Aucamp hanteer op ’n baie sensitiewe manier die denke van iemand wat moontlik selfdood oorweeg. Die innerlike stryd tussen wat die persoon wil wees en die kognitiewe distorsie van hoe hy homself sien en eerder daardie weergawe glo, word duidelik in hierdie paragraaf uitgestip.

Daan haal ’n botteltjie uit en begin die pille in ’n sakdoek uittel. Die pille word in twee hopies verdeel en hy laat ’n hopie pille in die vuur val met die volgende denke:

> Dis wat ek by jou gesoek én gekry het: optimisme. Want op vier-en-twintig het ’n mens baie geloof en hoop; op veertig het jy net die liefde. En dié liefde is nie suiwer nie. Dis aangetas deur wanhoop (Aucamp, 1976:59).

In hierdie gedeelte is daar weereens die vergelyking tussen iemand wat in hul 20's is en ’n 40-jarige. Laasgenoemde ly aan ontnugtering en wanhoop. Die vergelyking tussen mense van verskillende ouderdomme is deurlopende aanwesig in Aucamp se oeuvre – ’n spanningsdraad wat selde indien ooit werklik verslap. Dit is teenwoordig in bykans al

sy literêre werke wat miskien ’n refleksie van Aucamp se eie siening en ervaring van die lewe is.

Dit lyk of Aucamp aanvanklik nie net op selfdood in die gewone sin van die woord kommentaar lewer nie, maar meer spesifiek op selfdood as laaste toevlug vir homoseksuele mans omdat dit vir hulle moeilik is om ’n lewe te navigeer waarin hulle voortdurend deur ander veroordeel word. Maar as positiewe teenvoeter skryf hy ook oor die ondersteuning wat lede van die gaygemeenskap mekaar bied. Die ouer Daan ontferm hom oor die jonger Jimmy en probeer om daar te wees vir hom, maar besef op die ou einde dat die mens (ongeag seksualiteit) in essensie alleen is en self sy/haar/sig probleme moet hanteer. Dit besef die leser wanneer Daan se stryd met selfdood aan die lig kom. Selfdood word die beëindiging van ’n lewe ongeag hoe daardie lewe deur die samelewing geëtiketteer is.

Die moeder-seun-verhouding wat in "’n Deuntjie vir die donker" uitgebeeld word, toon die kompleksiteit van ’n verhouding tussen ’n alkoholis en sy ou, hulpelose moeder. Die verhaal begin waar die moeder by die stasie aankom ná ’n treinreis na haar seun. Sy het egter haar bedenkinge en die leser kry insig in die verhouding tussen ma en seun:

> […] en terwyl sy soek, haar reukwater en pepermente dringend ná aan haar, weet sy: dit was ’n dwase reis. Ek is te oud om hom te troos. Ek sal ’n oorlas wees. Hy wil my lank nie meer hê nie. Party kinders bly getrou aan hul ouers, uit gewoonte of liefde of erflus, maar Christo het reguit gesê: hiér skei ons; en in die buiteland gaan woon en met ’n vreemdeling getrou. […] En toe kom dit op ’n dag by haar uit: dat sy vrou van hom af weg is. Dat hy drink, en baie skuld het, en verplig is om verlof te neem, want hy gee aanstoot by die werk (Aucamp, 1976:60).

Hierdie verhaal demonstreer hoe seniors wat deur hul kinders vergeet word steeds daar is vir hulle wanneer probleme opduik, want hulle voel dit is hul ouerlike plig. Selfs al vra die kind wat sukkel nie om hulp nie, dring die ma in die verhaal daarop aan om te help omdat dit moontlik aan haar bestaansrede en betekenis aan haar lewe gee. Hierdie doelgerigtheid, gemotiveer deur die swaarkry van ’n kind, is ook te bespeur in die ma: "Sy raas dikwels met haarself, en dikwels hardop, soos ’n grootmens met ’n kind, wat haar getroos laat voel: sy is nóg in beheer. Sy kan haar kindsheid bedwing. En haar onsekerheid." (Aucamp, 1976:61). Hierdie beskrywing toon raakpunte met wat in die sielkunde bekendstaan as kognitiewe gedragsterapie waar die denke van ’n persoon verander word ten einde emosies en eindelik gedrag te wysig. Sy gebruik haar kognitiewe

vermoëns om haar emosies te reguleer, wat haar steeds in beheer laat voel en sodoende lei tot meer selfversekerde gedrag.

Die vrou lys heelwat dinge wat seniors ervaar of oor bekommerd is:

> Die moegheid het haar oorrompel. Eers die lang treinreis; toe die angs op die vreemde stasie. Die angs dat sy mag val en sy ellendes vererger; die angs dat sy besteel mag word. Sy kry nie haar hande tot bedaring nie. Hulle lê op haar handsak en bewe. Onfatsoenlike hande; klonterig. En sy kyk misnoeg na bruin vlekke en dik are, na ’n vinger wat skeef staan van die rumatiek (Aucamp, 1976:61).

Omdat mense se persoonlikhede verskil, hanteer hulle veroudering en ouderdom ook verskillend. In hierdie geval is die vrou oorbewus van haar ouderdom en die uiterlike en innerlike tekens van veroudering en ironies genoeg kan dit daartoe lei dat sy haar ouer dink as wat sy in werklikheid is.

Ook in hierdie kortverhaal word die spieël as metafoor gebruik, maar effens anders as in die voorafgaande verhaal. In haar seun, Christo, se huis sien die vrou ’n naakte Dawid-figuur wat haar nie noodwendig skok nie want hy was blykbaar van jongs af behep met die naakte liggaam:

> Verniet dat sy vir hom gesê het: die liggaam is ’n heilige tempel; jy maak nie ’n spieël daarvan nie. Die liggaam ís ’n spieël, het hy geantwoord, dit weerkaats die siel, maar dan moet dit skoon wees, nie toegesmeer met seep nie (Aucamp, 1976:62).

Dit is interessant om te sien hoe Christo probeer om sy ma terug te dwing na haar rol as moeder wat hy as kind onthou. Sy handel egter elke keer teen sy verwagting in. Hy is byvoorbeeld verbaas dat sy instem om brandewyn saam met hom te drink. Wanneer hy haar vra om vir hom kos te maak is haar antwoord: "Ek het nie meer die selfvertroue nie. En my ou hand wil nie meer vat nie." (Aucamp, 1976:63). Sy verstaan wanneer sy die deurmekaar kamer sien en die bed wat na mens, sweet, drank en braaksel ruik. En sy sing hom aan die slaap wanneer hy dit van haar vra.

Hierdie verhaal toon dat ’n moeder se liefde vir haar kinders nooit weggaan nie. Sy, ’n senior wat self sukkel om aan die gang te bly, moet nou na haar volwasse seun omsien asof hy weer ’n kind is. Hoewel dit aanvanklik vir haar moeilik en ’n uitdaging is, doen sy dit nietemin, want hy bly haar seun. Sy oorskry die fisieke en mentale perke wat haar ouderdom meebring om haar seun, wat duidelik regresseer tot ’n vroeëre fase van ontwikkeling, te help in sy donkerste uur.

5.9 *Enkelvlug* (1978) // Aucamp: 44 jaar oud

Hoewel ook voor in hierdie bundel genoem word dat al die karakters in die kortverhale denkbeeldig is, is daar ŉ sterk essayistiese aanslag. Aucamp se essays toon dikwels kenmerke van ŉ verhaal wat verweef is in ŉ outobiografiese ervaring van ŉ bepaalde onderwerp. Die aanvulling van Aucamp se literêre fiksie deur sy literêre niefiksie vind neerslag in die essay. Die narratiewe gerontologie ondersteun dus die literêre gerontologie hier in die vorm van die essay. Botha (1990:10) beaam dat daar by Aucamp ŉ vervlegtheid tussen die essay en die verhaalkuns is:

> Die simbiose van essayisme en verhaalkuns, so kenmerkend vir Aucamp se werk, sal die leser van die tagtigerjare heel waarskynlik herken as ŉ vormgewing verwant aan die post-modernisme. Aucamp, ŉ woordkunstenaar van ŉ twintigste-eeuse, Afrikaanse fin de siècle, bring nuwe verfyning in die eietydse estetiese avontuur.

Die essay, wat vir die eerste keer deur die Fransman Michel de Montaigne in sy boek *Essais* (1580) beskryf is, word soos volg deur Haffter (2018) beskryf:

> Die essay, wat sy eie diskoers in ware of gespeelde beskeidenheid as ŉ "probeerslag" bestempel, kan dus gedefinieer word as ŉ kritiese maar persoonlike bespreking in prosa van enige onderwerp, sonder om die betrokke onderwerp uit te put. Sy vernaamste doelstelling is nie die wetenskaplike betoog nie, maar die besinning en lewenswysheid wat daar uit die lewensverskynsels gehaal kan word.

Elize Botha brei uit oor die verskil tussen die essay en ander genres in die voorwoord van *Afrikaanse essayiste* (1975). Sy skryf dat hoewel ŉ mens in alle vorme van letterkunde ŉ oorheersende *lewenshouding* kan ontdek, die skrywer dikwels skuilgaan agter die verbeeldingswêreld wat hy/sy skep en die leser mag nie sonder meer aanneem dat dié lewenshouding wat daarin oorheers, die besondere "eienaardigheid" van die skrywer self is nie (Botha, 1975:7). Bakhtin (1984:253) sluit hierby aan wanneer hy skryf:

> […] there is a sharp and categorical boundary line between the actual world as source of representation and the world represented in the work. We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and as is still often done – the represented world with the world outside the text (naive realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism); nor confuse the listener or reader of multiple and varied periods, recreating and renewing the text, with the passive listener or reader of one's own time (which leads to dogmatism in interpretation and evaluation). All such confusions are methodologically impermissible.

Die essay-skrywer staan voor die leser sonder vermomming, "dikwels in die volle gloed van sy opinies", en die essay word die middel waardeur die skrywer sy/haar/sig ervaring

van sake, persoonlike waarneming van die uiterlike besonderhede van die lewe en van dié besonderhede wat onder die uiterlike skuilgaan aan die leser voorhou (Botha, 1975:7). Dit is hierdie aspek wat die essay so menslik boeiend maak, maar ook ŉ haglike onderneming vir die skrywer word, want "die beoordeling van sy essay as literêre produk kan óók word: ŉ beoordeling van die mens wat hom op dié wyse uitdruk" (Botha, 1975:7). Dit is egter belangrik om te verstaan dat die essay nie ŉ "bieg-sonder-meer" is nie omdat alle literatuur vormgewing is (Botha, 1975:8). Die skrywer van ŉ essay (hoewel hy ŉ persoonlike standpunt stel) vind altyd ŉ bepaalde *vorm* vir sy/haar/sig betoog en daarom is daar vir elke essay sekere "spelreëls" wat die vorm min of meer bepaal.

Botha (1975:166) skryf dat daar in die essay "bespiegel en besin word, dat ŉ sekere lewenshouding dikwels daarin beredeneer word, dat daar dikwels betoog word met die opset om te leer, te onderrig, tot ŉ sekere instemming of insig aan te spoor". Sy noem dat die waarde van wat Van Wyk Louw die "mode-essay" noem, afhang van die meerdere of mindere interessantheid van die persoonlikheid wat daarin met soveel nadruk voorgehou word (Botha, 1975:167).

Reeds in 1968 verskyn van Aucamp die bundel *Karnaatjie* met die subtitel *Reissketse en essays* wat handel oor Aucamp se reise na Ierland, Spanje, Oostenryk, Vlaandere en Italië. In die bundel *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* (1992) verander ŉ verhaal of ŉ vertelling dikwels in ŉ outobiografie, reisbeskrywing of besinning oor die literatuur en die lewe. *Beeltenis verbode* (1998) is ŉ bundel essays wat handel oor egodokumente en biografieë. Die essays in *Bly te kenne: ŉ bundel portrette* (2001) is huldeblyke aan persone wat sy lewe beïnvloed het. Ook die bundel *In die vroegte: herinneringe en refleksies* (2003) bevat besinnings oor sy skryfkuns en herinneringe in die vorm van essays. *Lendetaal: Homoërotiek in die kunste en in die letterkunde* verskyn in 2011 en bevat 25 essays in vier afdelings, naamlik "Kuns"; "Skrywers en individuele werke"; "Bloemlesings"; en "Egodokumente". Een van Aucamp se belangrikste essaybundels is beslis *Koffer in Berlyn* (2013) waarvan die kabaret die hoofonderwerp is. Hierdie bundel word in hoofstuk 3 gebruik om Aucamp se kabarettekste te help ontsluit. Ook as samesteller word Aucamp se liefde vir die essay duidelik in bundels soos *Verhale en essays [van Elise Muller*] (1989), *Sewe sondes, nee meer: verhale en essays oor dood- en ander sondes* (1995) en *Borde borde boordevol: verhale en essays oor kos* (1998).

In ’n onderhoud met J.P. Smuts in 1971 verduidelik Aucamp (2010b:29) self waarom die essay as genre hom boei:

> In die essay kan jy met jou gedagtes of fantasieë speel. Jy kan met die táál speel. Of die leser in jou (gevoels)argumente geïnteresseerd gaan wees – ja daar lê die knoop.

Aucamp (1994a:226) tref voorts ’n onderskeid tussen ’n *essayistiese kortverhaal* en ’n *narratiewe essay*:

> Die verskil tussen ’n essayistiese kortverhaal en ’n narratiewe essay lê oënskynlik voor die hand. In ’n essayistiese verhaal sal die hoofkomponent wel *verhaal* wees; in ’n narratiewe essay is die hoofkomponent *essay*. Toegepas op voorbeelde, raak dié onderskeid egter spoedig vloeibaar.

Aucamp se eie kortverhale en essays is baie goeie voorbeelde van die manier waarop hierdie twee soorte van mekaar verskil. Dikwels lyk ’n kortverhaal soos ’n essay, maar is in wese ’n verhaal en omgekeerd.

Toerien (1980:162) skryf die volgende in ’n resensie oor *Enkelvlug*:

> In spite of the promise of the broader and richer narrative approach as shown in the story about his grandmother in his collection *Dooierus* […], Aucamp is once more on his groove of aging and lonely predatory homosexuals, depicted in carefully constructed and rather self-conscious short pieces (which he calls *kortkuns*, or "brief art"). The stimulus for the volume was a trip overseas on a "single flight" ticket, to paraphrase the title. […] Aucamp dwells on the loneliness of the loner, but the loneliness that is in everyman seems to escape him.

As verweer teen Toerien kan die volgende besinning van Aucamp (1987b:84) oor die "nut" van die outsider-karakter ook vir die meer "gewone" soort mens (leser) aangebied word:

> En juis die "outsider", die afsonderingsmens, is vir die kortverhaalskrywer só aantreklik. Die "outsider" skep sy eie poëtiese ruimte; en binne dié aura kry hy skerp "definisie", wat hom des te meer onderskei van "gewone" mense. Die ironie is dat die "outsider" ons, die gewone soort mens, uiteindelik met ons eie menslikheid konfronteer: met ons onvermoede moontlikhede en behoeftes. En ná hierdie "inisiasie" is ons nie meer "gewoon nie".

Van Wyk (1989:13) som die titel van die bundel soos volg op:

> Meerduidigheid is ook ’n kenmerk van die titel *Enkelvlug*. Rondom dié titel kan verskeie assosiasies opgeroep word. 'Enkelvlug' beteken ’n eenrigtingreis sonder terugkeer (maar in die tekste self is daar sprake van sowel ’n heen- as ’n weervlug, ’n reis terug). 'Enkelvlug' is ook ’n eensame vlug.

Die kortverhaal "Vloek gerus" is ’n monoloog deur ’n Amsterdamse prostituut en bevat ’n paar insigte oor ouderdom en veroudering:

> My kliënte dan: meesal ouer en middeljarige mans. Soms ook jongeres: die lelikes en die vettes. En die besmettes. Ek noem hul die besmettes, want eensaamheid is waaragtiglik ’n siekte. […] Moet ek nog sê: eensaamheid ontsien niemand nie. Ook nie die jonges en die mooies nie. Maar hulle is in die minderheid (Aucamp, 1978b:12).

Die prostituut beskryf ook die verskil tussen haar ouer en jonger kliënte:

> Die ander kant van die saak is ook waar: deesdae wil niemand ’n óú lyf hê nie, behalwe die freaks. Colette – ja, wat dié vrou nie alles van die liefde geweet het nie – sê in een van haar stories: "Die wêreld is net lief vir wat jonk is." (Aucamp, 1978b:12).

Aucamp se begrip van en empatie met randfigure kom duidelik na vore wanneer hy insig in die leefwêreld van die prostituut aan die leser gee:

> Kans vir ’n liefdesverhouding met wie ook al, vrou of man, is daar nie in my beroep nie; want dis ’n voltydse werk, so ’n liefde. Dit vra energie en tyd en geld. My energie en tyd moet ek spaar vir my beroep; en geld het ek soms, maar meestal nie (Aucamp, 1978b:13).

Die prostituut noem aan die einde van haar monoloog risiko's verbonde aan haar beroep, soos geen vaste inkomste en veneriese siektes, maar dan die grootste risiko:

> Die ergste risiko is dít: dat jy vervreem raak van jou eie lyf. Jy kyk daarna in die spieël, nie met veragting, meneer, met angs. Want jy kyk na die dood. Jou eie dood. Jou karkas vir die slagter. Oudword, meneer, in mý beroep, is so goed soos fataal. Ek kyk nooit in ’n spieël nie (Aucamp, 1978b:13).

Die prostituut word die verpersoonliking van eensaamheid en veroudering. Hierdie twee aspekte is ’n gelykmaker van mense en deur ’n randfiguur te gebruik om hierop kommentaar te lewer, toon Aucamp dat dit universele aspekte is waaraan geen mens kan ontkom nie. Die prostituut se onwilligheid om in ’n spieël te kyk en om deur dié weiering die uiterlike tekens van veroudering te vermy, is ’n terugkerende tema in Aucamp se oeuvre.

Die queergerontologiese kortverhaal "Tussen bedrywe" begin met die frustrasies wat ’n man met sy vrou het:

> Maar hy het hom misgis in Madeleine soos hy al so dikwels in ’n lang getroude lewe gedoen het. Vyftien jaar reeds; en nou is hy veertig en nie meer jonk nie. En nóg nie genees van die ou romantiek nie; nog altyd die hoop dat hy iemand gaan ontmoet met wie hy ’n perfekte verhouding kan hê. Méér as kommunikasie: ook kommunie. Dié iemand sal jonger wees as

> hy, heelwat, sê vyftien jaar; en hy sal mooi en talentvol wees, met begrip vir die emosionele probleme van ’n gevoelige ouer man (Aucamp, 1978b:14).

Aucamp beskou weereens die ouderdom van 40 jaar as waterskeidend aangesien enigeen ná 40 jaar vir hom as "oud" gereken kan word. In hierdie aanhaling begin die versugting van ’n ouer man om ’n jonger man in sy lewe te hê baie meer oop en direk na vore kom. Waar dit miskien effens meer verhul was in vorige kortverhale, word nou openlik geskryf oor die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen die ouer man en jonger man. Die leser se verwagtings word ook vroeg reeds omvergewerp wanneer die man deel dat hy smag na ’n ander man selfs al is hy met ’n vrou getroud. Die moontlikheid bestaan dat die man biseksueel is, maar dit kan ook wees dat hy nog altyd homoseksueel was en dat sy huwelik met ’n vrou slegs ’n rookskerm is wat hom beskerm teen die oordeel van die heteronormatiewe samelewing.

Dit blyk egter dat sy vrou weet van sy alternatiewe seksualiteit wanneer hy sê dat hy hotel toe gaan tydens die pouse van ’n opera wat hulle in die Met bygewoon het:

> Want hy gaan nou na ’n gay kroeg of een van daardie verdomde hoerkaste, Eros of Ramrod, waar prente met ’n all male cast vertoon word, of na ’n stoombad; of miskien gaan hy cruise in ’n buurt wat een van die gay Guides aangee. En laatnag sal hy terugkom hotel toe, skuldig of skaamkwaad; en sy sal ander mans aan sy lyf ruik: hul sweet, hul saad, hul stink parfuum (Aucamp, 1978b:16).

Hierdie alternatiewe verhouding tussen man en vrou moes kontroversieel wees gedurende die tyd waarin *Enkelvlug* die lig gesien het. Nie noodwendig die bestaan van sodanige verhoudings waar die vrou weet die man lei ’n ander seksuele lewe nie, maar eerder die oopskryf van sodanige verhoudings. Die man se veroudering bring ’n dringendheid mee waar hy voel dat hy moet streef na die soort verhouding waarna hy smag vóór hy té oud is. Veroudering speel dus hier ’n rol in die uitleef van sy homoseksualiteit.

"’n Storie oor ’n storie" kan gelees word as gerontologiese verhaal omdat ’n skrywer (heel waarskynlik Aucamp self desnieteenstaande die verklaring voorin die kortverhaalbundel) een van sy vroeëre skryfsels herontdek en dan krities jeens dit staan. Die bewustheid van ouderdom en veroudering is duidelik in die teks teenwoordig:

> TaMiem [verwysend na die skrywer M.E.R.] is reg: ouderdom is basies die probleem van die jonges. Ek was bang toe ek 'Die kluisenaarkrap' geskryf het; ontstel oor patrone wat ek by my ouer vrygeselvriende gewaar het. By almal was daar ’n soort onttrekking aan iets wat

> vir my onmisbaar is in die lewe, en hopelik sal bly: die warm, lewende kontak met medemense, veral één, mét al die pyn wat dit behels. Een van my ouer vriende het hom afgesonder met sy katte en sy komposisies; die ander het opgegaan in sy verse en sy wit tuin; ’n chirurg was verslaaf aan sy beroep en ’n skilder weer aan jong, naamlose lywe, nag na nag. Oënskynlik het hulle goed met mense oor die weg gekom: hulle was vriendelik. Maar dit was ’n vriendelikheid wat uitsluit, nie in nie. Hul glimlag was dié van ’n gasheer wat jou sy tuin wys, maar nooit oor sy drumpel gaan nooi nie. Vandag verstaan ek hul versigtigheid, maar ek weet ook dat versigtigheid emosionele dood beteken, en daarom bid ek, dikwels met woede, dat my dwaasheid mag duur. Láát ek dan in ’n gestig eindig, of met ’n leë botteltjie langs my bed: ek sal geleef het solank bewussyn duur (Aucamp, 1978b:24-25).

Die verteller in die verhaal vertel van die kluisenaarkrap:

> Ek het 'Die kluisenaarkrap' in 1962 geskryf toe ek 28 was; dit het in *Contrast* se someruitgawe van '63–'64 verskyn. Tussen paperasse uit dié jare kom ek op twee 'dokumente' rondom 'Die kluisenaarkrap' af: ’n eie, bra naïewe 'ontleding', en ’n poskaart van Uys Krige. Twee dinge blyk uit die ontleding: my gepreokkupeerdheid met middeljarigheid, en alles wat dit aan ’n impasse mag inhou (Aucamp, 1978b:25).

Die ek-verteller se ontleding van die teks dien as belangrike sleutel tot die gerontologiese en intergenerasionele temas in Aucamp se oeuvre:

> 'Die kluisenaarkrap'
>
> 1. Titel probeer tema saamvat.
> 2. Verhaal wil geestelike impotensie uitbeeld. ’n Digter wat nie verder kan nie omdat hy onvolwasse is; ’n vertraagde adolessent. (Adolessente trekke: beheptheid met homself, sy eet- en drinkgewoontes.) Tragiek van *enigeen* wat ’n impasse bereik het?
> 3. Poging van digter om homself volkome te hernieu deur die jeug van ’n ander (Kluisenaarkrap!). Hy dink nie aan Gert de Beer as ’n mens nie, hy wil net G. de B. se belangrikste 'deug', sy jeug, uit hom trek. As G. met ’n *meisie* vervang sou word, sou die spanningslyn verslap; die voorval sou belaglik kon word: nóg ’n ou bok wat lus is vir ’n jong blaartjie (Aucamp, 1978b:25).

Die ek-verteller wonder dan oor hierdie ontleding: "Dalk ’n oefenlopie, ingeval ek iewers tot rekenskap gedaag sou word? Want in 1962 was die gayverhaal nog nie ’n gevestigde tradisie in Afrikaans nie." (Aucamp, 1978b:25).

Die volgende aanhaling dien as konkrete bewys dat die ek-verteller en Hennie Aucamp een en dieselfde persoon is, ten spyte van die ontkenning voorin die kortverhaalbundel: "Tog het ek 'Die kluisenaarkrap' ter elfder ure aan *Spitsuur* onttrek, nie omdat dit te gedurf was nie, maar omdat dit vir my na ’n halwe waarheid begin klink het." (Aucamp, 1978b:25-26).

Die hele verhaal word dan gegee binne die kortverhaal. Dit word duidelik dat die kortverhaal wel ouderdom as sentrale tema het wanneer die besoeker homself die volgende afvra:

> "Hoe oud is ek?" So dikwels deklameer hy dat ouderdom betreklik is, dat hy nou self twyfel oor sy jare. Februarie sal hy vyf-, nee, ses-en-dertig wees. Nie oud nie, nee beslis nie óúd nie; ook nie meer jonk nie. Ouderdomloos, om die digteres aan te haal. Maar skielik ontstem dié beskrywing hom. Ouderdomloos? 'n Mens sou ook kon sê: steriel? Verspot. 'n Kunstenaar durf hom nie juis te veel aan één ouderdom bind nie. Enige toneelspeler moet èn Romeo èn Lear kan speel. Jy is so oud as wat jy wíl wees. Hy sou sewentien kon wees, as hy wou. Of veertien. Nee, nie veertien nie. Veertien is nie 'n ouderdom nie, dis 'n wonderwerk. Hemel en aarde ontmoet in veertien. Jy staan voor Botticelli; Pan se fluit klink in die bos (Aucamp, 1978b:26).

Dit is duidelik dat Aucamp reeds op die ouderdom van 28 diep insig in veroudering en ouderdom gehad het. Sy fokus op die middeljare word deurgaans in sy oeuvre bevestig – dit verklaar ook moontlik die herhalende gebruik van 40 jaar as aanduiding van veroudering. Ook sy gemoeidheid met homoseksuele intergenerasionele romantiese verhoudings kom aan bod in die raamverhaal van "Die kluisenaarkrap" wanneer die spreker in die verhaal bewus word van 'n 14-jarige seun wat na hom kyk en dan met hom begin praat:

> Die man sit roerloos. Hy is ontwapen. En hy dink: God, om weer só jonk te wees. Miskien het ek die jeug nodiger as son en stilte: deur die jeug kan ek myself verjong, én my poësie (Aucamp, 1978b:30).

Die man se fassinasie met die seun word sterker: "Ek moet hom hier hou, dink die man; met gesels moet ek hom hier hou. Hy is die jongeling van sovele Griekse vase. Hy is veertien; hy is ongeskonde; hy is onaantasbaar. Hy is my redding." (Aucamp, 1978b:30).

Die man rook 'n sigaret saam met die seun en hulle spreek af om te gaan tennis speel. "In sy gedagtes proe hy die jonkheid van die seun met sy oë." (Aucamp, 1978b:31). Wanneer hulle later die seun se ouers per toeval ontmoet, teen die seun se wil, begaan die man 'n taktiese fout: "Hy moes homself nie as die *ouer man* geopenbaar het nie. Nou is die skyn van gelykheid daarmee heen …" (Aucamp, 1978b:32). Tog bly die man obsessief oor die seun: "Dit was belaglik van my om my met 'n snuiter in te laat; 'n dwase vriendskap waaruit ek niks kan haal nie. Niks? Tog nie: sy jeug brand soos 'n vlam in hom, heilig hom …" (Aucamp, 1978b:32). Wanneer die seun begin praat van 'n meisie genaamd Cynthia wat langs hulle vakansiehuis bly, verander die man se bui. Die volgende dag

ontmoet hy Cynthia, maar die situasie is ongemaklik en die seun verskoon hulself: "en al loop hulle nie styf langs mekaar nie, kon hulle nie nader aan mekaar gewees het nie, al was hulle arms om mekaar. Die ou, ou verbintenis." (Aucamp, 1978b:33).

Aucamp keer terug na sy denke oor die kortverhaal: "Maar vandag is ek baie jare ouer, met ’n verskeidenheid ervarings; ek kan bekostig om genadig te wees, ook teenoor myself." (Aucamp, 1978b:34).

Beide verhale, die oorspronklike kortverhaal ("’n Storie oor ’n storie") en die ingebedde kortverhaal ("Die kluisenaarkrap"), word gebruik as verweer teen die ouderdom. Die seun in "Die kluisenaarkrap" word ’n manier vir die ouer digter om hom uit te leef, terwyl die herinnering aan die jong skrywer van hierdie verhaal ’n manier word vir Aucamp om weer iets van sy jeug te beleef.

Die eensaamheid van die ek-verteller kan ook gelees word as Aucamp se eksistensiële eensaamheid. Oor sy enkellopende status skryf hy in ’n brief aan Marius Bakkes gedateer 25 Desember 1986:

> Ek het nie vryheid bó ’n liefdesverhouding verkies nie. Die lafhartigheid van die ander party, om Camus aan te haal, het tot my eenlingskap gelei: tot drie keer toe. En dan probeer jy nie weer nie, want jou lewe (= 'sanity') is in die spel (Metelerkamp, 2013:67).

Hy sluit by hierdie tema aan in nóg ’n brief aan Bakkes gedateer 28 April 1992:

> Onthou jy Eybers se bundel *Die helder halfjaar*? Ek had heelwat "helder halfjare" in my lewe; miskien meer as wat behoorlik is vir een leeftyd. Tot ±30 toe was my lewe een helder halfjaar. En toe slaan die liefde my, en verknoei my lewe vir die volgende twintig jaar. Die energie wat verkwis is in dié proses! Gek, as ek terugdink aan al my hopelose en dikwels patetiese verliefdhede: Dis net die verliesfaktor wat belangrik was. Uit verlies het ek my energie en stories gehaal, nie uit liefde nie. En hiermee som ek op my manier die Romantic Agony op (Metelerkamp, 2013:91-92).

Die verteller in "Altweibersommer" gaan tuis in ’n hotel in Durban wat volgens een van sy jong kollegas ’n "ouetehuis" is (Aucamp, 1978b:40).

> En dié omskrywing was klaaglik juis. Tydens my driedaagse verblyf het ek nooit ’n jong mens gesien nie, en selde ’n man; vrouens, ja, tientalle van hulle. En of hul hare pienk of blou of pers getint was, óúd was hulle tóg, almal van die "zeer sterk" generasie waarvan die Bybel praat (Aucamp, 1978b:40).

Die stem van ’n ouma weerklink tydig en ontydig deur Aucamp se oeuvre:

> Toe ek, handdoekjurk om die lyf, by ’n klomp ou dames op die terras verbystap, het hulle stil geword, en ek skaam, want ek kon Ouma hoor preek: Jy maak nie ’n spieël van jou liggaam nie. Maar ek het die donkerbrille en stilte verkeerd verstaan, want met my volgende verskyning het die Britse gereserveerdheid verdwyn. Een ou dame het haar bril afgehaal en vriendelik gevra: Hoe was die water? En ’n ander een: Jy lyk gesond. En nog een: Maar jy is fris gebou. Ek het die ou dames bejammer, en die ouderdom gehaat: dat dit jou dwing tot die verlaging van standaarde. Hier moet hulle nou ’n mens prys wat oor sy fleur is, en al sy sondes en vergrype lyk (Aucamp, 1978b:40).

Ryk ou dames se roetine fassineer die verteller:

> So gaandeweg het ek die ritme van die ou dames se bestaan begin agterkom. Ontbyt was vir die meeste die hoogtepunt van hul dag. Hulle het die eetkamer triomfantlik binnegekom, sy dit met kieries, want hulle het die nag met sy angs en pyn oorleef. Hulle het almal ingelig oor hul pyne, en ongeduldig na mekaar se drome geluister, maar tussendeur geëet […] Die Groot Ontbyt byvoorbeeld het haas ál hul oggendenergie verbruik (Aucamp, 1978b:40-41).

Ná die ontbyt het hulle "die sitkamer met sy leerstoele en jagtonele gehaal en neergesak" (Aucamp, 1978b:41) waar hulle tyd verwyl het tot en met tee op die terras bedien word. Die res van ’n dag in hul lewens lyk soos volg:

> Na ’n uitgerekte sessie gaan hulle kamers toe waar hulle hul uitrus en opknap voor ete. Ná middagete slaap hulle lánk voor hulle, geoliekolonie en skeef gepoeier, die "high tea" op die terras kom gebruik. En dan, so haastig as wat hul ouderdom hul toelaat, en selfs onnutsig, soos by ’n verbode vooruitsig, terug kamer toe: die klaarmaak vir aandete (Aucamp, 1978b:441-2).

Hierdie geroetineerdheid is kennelik van ’n lewe ná aftrede – veral wanneer ’n mens se pensioen dit kan akkommodeer.

Op die laaste aand van die verteller se verblyf ontmoet hy Miss Thatcher by wie hy dadelik aanklank vind. Hulle kuier verder in haar kamer en wanneer hy moet vertrek vra sy dat hy haar moet groet. Wanneer hy sy hand uitsteek vra sy verwytend: "Kom nou, is dit só ’n straf om ’n oumens te soen?", waarop hy haar liggies op die een wang en dan die ander soen, maar "Skielik gryp sy my vas, met meer krag as wat haar maer arms laat vermoed; ’n nat oopmondsoen; ’n tong wat stoot teen my tande (Aucamp, 1978b:43). Die verteller vlug, maar die volgende dag laat lewer hy ’n bos papawers vir haar af met die boodskap: "Vergewe my, ek was selfsugtig." (Aucamp, 1978b:43). Hierdie gebaar toon hoe empaties die verteller is jeens die veroudering van die vroue en veral Miss Thatcher wat beslis anders verouder as die ander vroue in die hotel.

"'n Skryn langs die pad" is 'n herinneringskortverhaal, en weereens kan Aucamp duidelik in die teks gelees word met die direkte verwysing na sy grootwordplaas, Rust-mijn-ziel:

> In die Ouhuis het ek presies geweet om wie dit gaan, en elke karakter het sy eie plek gehad: Ouma in die spens of die voorhuis, of op een van die stoepe; Pa in die buitekamer waar hy en oom Jan as jonkmans geslaap het, en hy 'n paar jaar met sy gesin gewoon het; tant Nonnie in die vrykamer met sy blou-en-bloeisel-muurpapier. Ek het hulle gefiksionaliseer; teruggewerk na die onbekende tye voor ek hulle geken het. Want daardie jare wat jy nié ken nie, is geroofde jare. Ek kyk na 'n foto van ma op sewentien: 'n vasberade ken en gekrenkte oë wat iets van die toekoms sê, maar nie alles nie. Hoe oud was Ma toe ek haar ontmoet het? Vier-en-dertig? En Pa: agt-en-dertig? Party lewens is al verbý op veertig. En dan glo ons nog: ons ken en verstaan ons ouers (Aucamp, 1978b:45).

Die ouderdom van 40 is weereens aanwesig in die manier waarop Aucamp oor veroudering skryf. Dit is bes moontlik 'n direkte uitvloeisel van sy eie ervarings aangesien hy ten tyde van die publikasie van hierdie bundel kortverhale 44 jaar oud is.

Aucamp reminisseer dan verder oor ouers en kinders:

> Ouers het 'n voorsprong bo hulle kinders, baie jare lank. Hulle verwek ons, en ken ons vreeslik intiem. Totdat ons, uit selfbehoud, ons ervarings buite die huislike sfeer en goedkeuring van ons ouers begin soek, en die sonde as leerskool verken. Want in die klein vergrype, van diefstal tot masturbasie, vind ons iets van ons uniekheid; en daarmee begin onthegting.
>
> "Wat sou die kind nou weer dink?" het ek Ma soms onrustig hoor vra wanneer ek eenkant sit en lees of teken. "Ek weet nie, " het Pa meesal verveeld geantwoord; maar 'n keer, 'n enkele keer, 'n enkele, triomfantelike keer, het ook hý verward geklink. Nee, julle weet nie, het ek dan boosaardig gedink, en julle sal ook nooit weet nie. Julle het vier- en agt-en-dertig jaar waaroor ek geen beheer het nie, maar oor dertig, veertig jaar is ons kiets; elkeen met 'n halwe *eie* leeftyd. En toe dié dertig, veertig jaar verby is, was ons tóg nie gelyk nie: Pa, in luiers, 'n óú baba, het verby sy eie vernedering en ongemak gekyk tot in 'n dimensie wat ek nog nie kon ken nie. En ook nie wóú ken nie, want aftakeling is duur onderwys (Aucamp, 1978b:45).

Hierdie wyshede oor die ouderdom verskaf insig in die manier waarop Aucamp oor die intergenerasionele verhouding tussen ouers en kinders dink. Die impak wat veroudering en ouderdom op die verhouding tussen ouers en kinders het, word ook hier redelik breedvoerig vanuit sy eie subjektiewe perspektief weergegee.

Die laaste deel van die kortverhaal bevat heelwat herinnerings aan tant Nonnie wat 'n sleutelrol in die Aucamp-oeuvre speel en as metafoor vir sy eie denke oor en ervarings van ouderdom en veroudering dien. Die laaste twee sinne van die kortverhaal verduidelik die komplekse verhouding tussen ruimte en herinnering:

> Ek het op ’n lusernbaal in die stal gesit en na die wind in die bos en die boord geluister; en ek het van die blokklippe, van die krip, van die winde in die verdorde boord gebedel: gee my aan myself terug. Maar my plek het van my vergeet (Aucamp, 1978b:47-48).

5.10 *Volmink* (1981) // Aucamp: 47 jaar oud

Van Wyk (1989:13) verduidelik die titel van die kortverhaalbundel soos volg:

> Die sintetiese *Volmink* ("volmaak" en "vermink") gee self ’n aanduiding van ironie. Hierdie direkte aanduiding deur die abstrakte outeur sinjaleer dat daar ’n volgehoue spanning tussen volkomenheid en onvolkomenheid, tussen wat jy begeer en wil wees en wat jy het en is in die kortprosatekste in dié bundel is.

Van Eeden en Steenberg (1991:3) brei verder uit op hierdie verduideliking:

> Dit spreek ook deur die dele van die woorde wat weggelaat is, naamlik ver- en -maak, vermaak. Met hierdie samevoeging wil Aucamp die leser waarskynlik instel/gereedmaak vir die blootstelling aan ’n tussentoestand, ’n soort 'grys' gebied of wêreld waarin die karakters in dié bundel hulle gaan uitleef. Verskuil in die titel lê ook die woord flamink waarvan die pienk kleur, simbolies gesproke, die kleur van homoseksualiste is.

Toerien (1982:564) skryf die volgende in sy "resensie" oor *Volmink*:

> There is probably no finer stylist writing in Afrikaans than Aucamp. In the present very slim volume of stories and sketches he remains a miniaturist, as in his previous eleven books. His interest is in the outsider, often the middle-aged male homosexual, but transvestite queens and nymphomaniacs are also featured, often in an American or European setting. One misses new insights, as his treatment seems dated, somewhat like the early Tennessee Williams of 'One Arm'.

Toerien (1982:564) is ook van mening dat Aucamp eerder karakters moet ontwikkel soos in "Vir vier stemme" en gee die volgende advies: "let those sad urban gays rest awhile". Dit is moontlik dat Toerien uit hoofde van sy eie outsiderskap en onverbondenheid met Suid-Afrika tred verloor het met hoe konserwatief die Suid-Afrikaanse gemeenskap steeds was en hoe nodig dit vir Aucamp was om steeds die stemme van die "sad urban gays" te laat opklink. Die vele literêre pryse wat Aucamp vir werke in verskillende genres ontvang het behoort egter hierdie negatiewe kommentaar te negeer.

Teenoor Toerien se resensie skryf Visagie (2004:185) dat *Volmink* een van die eerste tekste in Afrikaans is "wat in gesprek tree met die gay beweging se energieke konstruksie en toe-eiening van ’n geëmansipeerde gay identiteit sedert die jare sestig".

Visagie (2004:187) lees *Volmink* vanuit die perspektief van manlike subjektiwiteit:

> Hennie Aucamp se *Volmink* (1981) is ’n verkenning van die grense van manlike subjektiwiteit wat uitgedaag word deur die naasliggendheid, vervloeiing en oorvleueling van uiteenlopende geslagtelike identiteite. Die grense van manlike subjektiwiteit word getoets deur die nabyheid van vroulike identiteite en gay identiteite met die gevolg dat sowel manlike subjektiwiteit as die identiteite waarvoor dit te staan kom, aan ’n sekere uitwisselbaarheid onderwerp word.

Vanuit my eie ontleding en interpretasie van die kortverhale aan die hand van (queer-)gerontologie, stem ek saam dat daar ’n vloeibaarheid is wat die identiteite van karakters in die kortverhale betref. Die verhale moet egter nie net beskou word as queerverhale nie, want die breër sosiale konteks speel ook ’n rol. Visagie (2004:188) bevestig hierdie stelling:

> Die gay verhale in *Volmink* word dan ook selde gewy aan ’n uitsluitlike beskouing van gay subjektiwiteit as ’n verskyningsvorm van manlike subjektiwiteit. Die invloed van die breër sosiale konteks en die wisselwerking tussen gay seksualiteit en ander uitdrukkingsvorme van seksualiteit word ook in berekening gebring. By voorkeur word die unieke en komplekse seksuele identiteit van die individu belig sonder die onmiddellike beletsel van enige benoemingsdrang op grond van seksuele identiteitskategorieë.

Die eerste kortverhaal in die bundel is getiteld "Susanna en die ouderlinge: ’n vervolg (nog altyd apokrief)" en kan beskou word as ’n ekfrastiese kortverhaal wat gebaseer is op die skilder Rembrandt se skildery van Susanna en die ouderlinge[20] wat hang in die Gemäldegalerie in Berlyn, Duitsland.

Aucamp se gebruik van hierdie apokriewe verhaal binne sy eie kortverhaal het weereens die spanning tussen ouderdom en jeug as sentrale tema. Susanna is die jong, aantreklike vrou wat deur twee ouer mans begeer word en wanneer hulle nie hul sin kry nie, wil hulle hul wreek op haar. Aucamp gebruik hierdie verhaal as metafoor om kritiek te lewer op die manier waarop skilders literêre tekste interpreteer en uitbeeld. Na aanleiding hiervan spreek hy die wens uit dat Paul Wunderlich die tema wil opneem:

> Wunderlich sal, vanuit die perspektief van nou, twyfel aan die onskuld van Susanna. Daardie jong man, versin deur die Oueres, is maar net ’n beeld van hul eie verlange na jeug; maar wie sê daar wás nie so ’n jong man nie. ’n Vrou wat soveel sorg aan haar liggaam

[20] Die verhaal waarop die skildery gebaseer is, kom uit die apokriewe hoofstuk 13 van die Bybelboek Daniël en handel oor Susanna wat afgeloer word deur twee ouderlinge terwyl sy in haar tuin bad. Wanneer sy klaar is en terugkeer huis toe, konfronteer hulle haar en dreig dat, indien sy nie met hulle seks het nie, hulle sal getuig dat sy ’n jong man in die tuin ontmoet het. Sy weier om afgepers te word en word gearresteer om tereg gestel te word vir promiskuïteit, maar Daniël skree dan dat die ouderlinge ondervra moet word om die dood van ’n onskuldige mens te verhoed. Die twee ouderlinge word afsonderlik ondervra en wanneer hulle verskil oor die boom waaronder Susanna gebad het, word hul leuen duidelik. Susanna word vrygespreek en die ouderlinge word ter dood veroordeel.

> bestee het as Susanna, kon, al was dit net in haar gedagtes, met iemand jonger, baie jonger as háár liggaam, die "soete minne" bedryf het (Aucamp, 1981:4).

Aucamp gee dan ’n fiktiewe verloop van gebeure ná die teregstelling van die ouderlinge. Hiervolgens is die verhouding tussen Susanna en haar man, Jojakim, nie meer wat dit was nie en dryf hulle al verder uitmekaar. Selfs toe sy swanger word, help dit nie die situasie nie en wil hy nie meer met haar seks hê nie:

> Hul óú oë het haar besoedel; haar halfpad kaal gesien, of heeltemal, en die kruietuintjie in die koelte wat vir sý oë bedoel is, en alleen sý oë, met hul begeertes verskroei en onteer. En daar kon ander oë gewees het wat haar uit die lower dopgehou het, want sy tuin, weet hy nou, is tóg toeganklik. Ander oë … jong oë … God, nee, dan liewer die Ouderlinge … In ’n sin is Susanna skuldig. Want sy was nie versigtig nie (Aucamp, 1981:6).

Dit is interessant hoe dit vir Jojakim in Aucamp se fiktiewe uitbreiding van die verhaal tog saak maak wat die ouderdom van Susanna se voyeurs is. Hy verkies die ouderlinge bo ’n jong man omdat hyself dalk bedreig voel deur ’n jonger man. Daar is ook gender-diskriminasie teenwoordig wanneer Jojakim Susanna blameer omdat sy nie "versigtig" was nie.

Die mistieke verhaal '"n Heilige met huisbesoek" (Aucamp, 1981:40-49) gee ’n gefiksionaliseerde weergawe van St. Franciskus van Assisi wat woon in San Francisco, wat een van gayhoofstede in die wêreld is. In die verhaal reis Franciskus deur die stad en kom allerhande karakters en situasies teë, maar ’n belangrike ontmoeting is met Jürgen, ’n jong manlike prostituut oor wie hy hom in naïwiteit ontferm. Later gaan die heilige saam met die jong man na ’n beroerde hotel waar hulle in dieselfde bed slaap en bes moontlik bevredig Jürgen die heilige teen betaling. Hierdie oopskryf van ’n romantiese ontmoeting tussen ’n jong manlike prostituut en ’n ouer manlike monnik, oorskry heelwat van die samelewing se taboes. Dit sluit egter aan by die vele gevalle waar dit aan die lig gekom het dat Rooms-Katolieke priesters minderjarige seuns molesteer. Getrou aan die metanarratief word die monnik die volgende oggend wakker sonder ’n sent op sy naam, want die seun het daarmee verdwyn.

"Op moedverloor se pleine" is ’n vertelling van twee senior mans: die een ’n anonieme senior man in Athene en die ander die ek-verteller se oom Freddie.

Aucamp (1981:81) beskryf die senior man in Athene soos volg:

> Die ou man op die Sintagmaplein het na Diaghilev gelyk. Of na Somerset Maugham. Of na André Gide. Want hy het iets van elkeen gehad: die gesig van ’n hedonis, maar ook van ’n priester; ’n gesig wat gou finaal word, om met Rilke saam te praat. Want genieting verbruik al jou gesigte, tot net dié een oorbly: ’n soort masker. (Ook heiliges het finale gesigte: was en hout laat min nuanse toe.)

Die verwysing na die "maskers" wat deur middel van genietinge verbruik word, is moontlik ’n verwysing na die verskillende rolle wat ’n mens tydens die lewensverloop speel. Dit kan natuurlik ook dui op die verskillende minnaars wat die ouer man gehad het. Hierdie veelvuldige genietinge met verskillende minnaars eis wel ’n tol en op die ou einde bly die individu eensaam en alleen.

Volgens wat die kelners aan die ek-verteller meegedeel het, bring die senior man baie jare reeds sy somers in Athene deur:

> Hy sit op die plein van ná ontbyt af, dwarsdeur die dag, met kort onderbrekings vir etes en die middagslapie. En saans sit hy tot twee-uur, wanneer bediening ophou. As hy te dronk is, help een van die kelners hom huis toe: hulle het ’n reëling met die hotel. Soms lyk die ou man na ’n verloopte heilige. Dis die dae wanneer hy sy roomkleurige pak van Assamsy en sy vlinderdassie aanhet, en Robert Musil en Nietzsche lees. As dit ekstra warm is, het hy ’n opgeruime Griekse hempie oor ’n halfmasbroek aan, en sit hy en slobber oor porno. Dan sien jy hoe maer sy arms en bene is, soos dié van ’n ondervoede kind. Aan uitgesoekte kelners wys hy van die foto's en hulle kyk met opregte belangstelling, want die Griek skyn ’n oerbeheptheid met die fallus te hê: by elke stalletjie kan jy ’n poskaart koop van ’n spuls ou sater met ’n hout (Aucamp, 1981:82).

Die senior man se belangstelling in jonger mans sluit aan by die nou reeds gevestigde tradisie van intergenerasionele homoseksualiteit in Aucamp se literêre tekste: "Maar die belangstelling van die mooi jong parasiete wek hy al hoe minder. Die gigolo's loop draaie om hom, en selfs die skoenpoetsertjies." (Aucamp, 1981:83).

Die ek-verteller beskryf die veroudering van die homoseksuele senior verder:

> Hy is baie oud. Die gesig is doods, behalwe die rustelose oë wat nóú bedel, dan weer wantrou of verag. Soms is daar ’n moeë glimlag teenoor ’n kelner; of wanneer hy ’n mooi man gewaar, ’n gryns wat die oranjerooi vleis van sy kunsgebit laat sien. Die ou man se knieë is eeltagtig, met rimpels rondom om, soos dié van ’n bok. "Jy moet jou knieë bokknieë bid," het die oumense gesê; maar dié ou man, sal nooit bid nie, behalwe om ’n ereksie; kniel wel, voor ’n eennagsgodjie. […] Die ou man se hande raak bleker by die dag, ten spyte van die somer. En meer beaard en bering.

Die senior man herinner Aucamp (1981:85) dan aan sy oom Freddie en die volgende gedeelte in die teks handel oor hierdie oom:

> Ek kry die ou man op ’n abstrakte manier jammer, miskien omdat hy my aan my oom Freddie herinner. Ook oom Freddie is later deur die lewe weggesmyt, maar toe ons kinders was, het sy besoeke die plaas soos ’n mallemeule getref, en was ons saans te opgewonde om te slaap. My oom Freddie was ’n hedonis. Ek het dit ontdek toe ek twaalf jaar oud was; en die omstandighede waaronder dit gebeur het, bly my helder by, want dit was of ’n bron in my oopgegaan het, en ek nooit weer dieselfde kon wees daarna nie. My ma was besig om skottelgoed af te dra na ontbyt, en oom Freddie het oor ’n potjie heuning gestaan, kop omlaag, of hy gestoom word vir verkoue. Met vervoering en trillende neusgate het hy opgekyk: "As ek langer ruik," het hy gesê, "kry ek ’n horing."

Hierdie oom van die ek-verteller, wat ook Aucamp kan wees, klink uiters flambojant wat moontlik ’n verwysing na homoseksualiteit kan wees. Oom Freddie het so ’n geweldige impak op die 12-jarige ek-verteller dat die seksuele verwysing hom altyd bybly. Die familiale intergenerasionele verhouding tussen hierdie twee karakters kry ’n ekstra laag met die seksuele verwysing met die skep van ’n verbintenis tussen plesier, genot, vreugde en seks. Dit is belangrik omdat dit impliseer dat die ouerwordende mens die vreugdes van die lewe nie noodwendig minder volledig beleef nie.

Die ouderdom van 40 speel weer ’n belangrike rol omdat dit oom Freddie se veroudering vir die ek-verteller markeer:

> Ná veertig het oom Freddie se emosies begin verkalk, en vóór vyftig ook sy are. Sy besoeke het beproewings geword; ’n penitensie, in my ouma se woorde. Jy het vír hom begin lag, nie meer saam met hom nie; hom gehaat omdat hy jou romantiek verloën het. (Die romantiek wat jy by hom afgekyk het.) Hy het ’n lawwe eiesinnige ou pop geword; ’n openbare voëlverskrikker. Teen die bitter einde het hy doof geword. "Daar is ’n waterval in my kop," het hy aanhoudend gekla. In ’n helder oomblik het hy ’n rewolwer teen sy slape gedruk en die waterval gedoof (Aucamp, 1981:85).

Vir die ek-verteller word die tydperk tussen 40 en 50 gekenmerk deur beide biologiese en psigologiese agteruitgang. Hierdie agteruitgang van sy oom het ook ’n blywende indruk op die ek-verteller gehad. Aucamp beskryf die selfdood van die oom byna nonchalant wat die effek het dat die leser dit as genadig eerder as wreedaardig ervaar.

Aucamp (1981:86) gee, by monde van die ek-verteller in die verhaal, die volgende insigte rakende ouderdom en veroudering:

> Ons is onbillik teenoor ou mans en ou vrouens. Wat op vyftig, selfs op sestig as lewenskragtig beskou word, en in die geval van die man as ’n prestasie geloof word, is op tagtig skielik "vuil". "Dirty," sê die Engelse, "a dirty old man." (Soos ’n vroeëre koningin, Victoria, laat hulle die vrou skotvry gaan.) Dalk is ons bang om te erken dat die lus nie vergaan nie, wat die Prediker ook mag sê, en dring ons, om ons eie waardigheid te red, ’n onnatuurlike ordentlikheid aan ’n oumens op?" (Aucamp, 1981:86).

Hierdie algemene siening dat die samelewing skuldig is aan ouderdomsdiskriminasie, is uiters geldig want dit word vandag steeds aktief bedryf. Aucamp koppel ook seks aan veroudering en ouderdom en lewer kommentaar op die feit dat seniors hulself dikwels ordentlik moet hou weens die ongeskrewe "reëls" van die samelewing wat ŉ seksdrang op ŉ hoë ouderdom as onnatuurlik beskou. Die senior word dus voorgeskryf hoe om te leef volgens riglyne neergelê deur meestal jonger mense, maar ook deur iets soos Calvinisme en selfs Victoriaanse moraliteit.

Hierna keer die kortverhaal terug na die Griekse senior man:

> Die ou man sal in elk geval soveel meer weet van die skoonheid as ek; van sy simmetrie en arrogansie, en van sy versluierde oë soos ryp olywe. Of leer jy nie meer ná veertig nie? Kan dit wees dat wie te geil lewe die lewe nie liefhet nie, maar dit misbruik, en op ŉ manier selfs verag, en op die ou end gestraf word? […] Die ou man het al hoe meer begin drink. Hy het Nietzsche by die hotel laat bly, maar ook die pornografie, wat hy gewoonlik in ŉ geweefde Griekse sakkie met swart klosse gedra het. Dikwels het hy aan die slaap geraak, selfs voor die middagete, met sy kop snaaks skeef gedraai, soos ŉ voël wat skuiling soek onder sy eie vlerk. En een nag het hy nie wakker geword nie. […] Hy [Anastatos] was eerste by die ou man, vroeg in die môre, toe hy die tafeltjies begin regkry het vir die dag. In ŉ verskuilde hoek op die plein, onder een van die sambreeldakke, en agter ŉ potplant, waar selfs die nagpolisie hom nie gesien het nie, het Anastatos hom gekry. Sy gulp was oop. In ŉ sin het die ou man sy hand aan eie lewe geslaan: sy hele houding was daarna. Anastatos het vinnig rondgekyk voordat hy die laaste eer bewys het. Hy het die gulp versigtig toegerits, asof die ou man vasgevang kan word, nog seer kan kry (Aucamp, 1981:86).

Die sensitiewe manier waarop Aucamp die dood van ŉ onbekende senior man benader, is tekenend van die empatie wat hy met sy medemens het. Die pragtige beskrywing van ŉ senior se dood bring ŉ mate van bevrediging vir die leser. Die senior man het ŉ vol lewe gelei en om so skouspelagtig ontdek te word wanneer ŉ mens dood is, is uiters gepas in ag genome die kleurvolle lewe wat hy gelei het.

5.11 *Wat bly oor van soene?* (1986) // Aucamp: 52 jaar oud

Voor in *Wat bly oor van soene?* verskyn die volgende "vrywaring": "Niemand kan belet word om homself in hierdie verhale in te lees nie: die lewe boots soms fiksie na." Die eerste deel van die bundel kan gelees word as outobiografiese herinneringe wat in die vorm van kortverhale gegee word, terwyl die tweede deel gewone kortverhale bevat. Die gerontologiese temas wat in die eerste deel voorkom, kan dus gelees word vanuit ŉ narratief-gerontologiese perspektief, terwyl die tweede stel verhale vanuit ŉ literêr-gerontologiese perspektief gelees kan word.

Van Zyl (1987:80) wys daarop dat hierdie bundel van Aucamp die uitbou van vorige temas en tegnieke uit sy oeuvre behels: "daar is weer die vermenging van die vertelling en die kortverhaal, die nou aansluiting by die outobiografiese, die klem op buitestaanderfigure [sic] en menslike eensaamheid, die erotiek – hier met ŉ al sterker toespitsing op die homoërotiek." Die bundel word ook gekenmerk deur intertekstualiteit met ŉ "gesprek tussen die werklike lewe en die letterkunde en tussen die tekste in hierdie bundel en die 'reeds gevormde literatuur', die 'gevormde' musiek en die skilderkuns" (Van Zyl, 1987:80). Van Zyl (1987:83) lewer egter ook kritiek teen hierdie soort ooraanbod van intertekstualiteit:

> Die gevaar van hierdie soort virtuositeit is dat dit kan uitloop op ŉ onvrugbare literêre masturbasie wat kan blyk selfvernietigend te wees – ŉ virtuositeit wat vir die navorser tot interessante "vondste" kan lei, maar wat met die "blote leser" weinig te maak het.

Die markies in die markies-verhale is as die *dirty old man* volgens Van Zyl (1987:82) die "ironiese toonbeeld" van tant Nonnie.

Dit is interessant hoe Aucamp hier probeer veronderstel dat die leser homself in die teks inlees en dat dit geregverdig is. Hy probeer dus hier ŉ defleksietegniek om die leser se aandag af te trek van die feit dat die leser moontlik vir hom, Aucamp, in die verhale sou kon inlees. Dit verskil van die manier waarop hy dit in vorige bundels gedoen het, naamlik om te sê dat die ek-vertellers in die verhale nie na homself verwys nie, hoewel dit heel dikwels duidelik na hom verwys.

Daar word ook twee motto's voorin die bundel gegee: "Wat bly oor van soene? Wonde, daarenteen, laat letsels" van Bertolt Brecht in *Die trofeë van Lucullus* (1940) en "What if friendship and love are extras tagged onto sexuality to give it a margin of safety …?" van Robert Glück in *Elements of a coffee service* (1982).

Van Wyk (1989:15) skryf dat dit, volgens die motto, lyk asof "soene (die erotiese/liefde) geen nadelige gevolge inhou nie omdat 'wonde' in teenstelling daarmee (vergelyk die woord 'daarenteen') wel nadelige/blywende gevolge het, naamlik 'letsels'".

"Ma se storie (en myne)" begin met ŉ beskouing van die lewe en veroudering:

> Dit was tydens my voorlaaste besoek aan Ma in die ouetehuis. Sy was opstandig, en ek het haar woede geseën deur oor en oor te dink: "Do not go gentle into that good night."

> "Die lewe, my kind," het sy met ongewone heftigheid gesê, "die lewe weet nie wanneer om op te hou nie." (Aucamp, 1986b:26).

Die verteller beskou sy ma se hande, en vir hom word dit 'n simbool van haar totale veroudering:

> Ma se hande het onnatuurlik bleek vertoon teen die blou van haar kniekombersie. Dít is dan wat van haar pragtige hande geword het: verknot deur artritis, vol oumensvlekke en byna ontvlees; net vel en been en dik, groen are (Aucamp, 1986b:26).

Die verteller diep dan 'n herinnering aan hom en sy ma op waar hulle na die plaas Erfrecht gereis het:

> Namate die wêreld bekender begin raak het, het daar 'n vreemde verandering in Ma gekom; sy het jonger geword, van binne af uit. Sy was nie meer my ma nie. Sy was Miss Coetzee, van lank gelede, wat teen £12.10 die maand boekgehou het vir die winkel en die kaasfabriek, en tog baie gelukkig was, omdat sy jonk was, en vriende had, en genoeg vermaak (Aucamp, 1986b:27).

Aucamp se herinneringe aan sy kinderdae op Rust-mijn-ziel word pragtig verwoord in die kortverhaal "Ek en Ma". Hierdie kortverhaal verskaf heelwat insig wat betref die invloede wat die skrywer reeds as kind gehad het.

> Kan dit wees dat jou verbeelding en lewensvisie reeds op vyfjarige leeftyd beslis kan word deur stories? Dit lyk my nie onwaarskynlik nie. Terugskouend besef ek dat ek van jongs af onvervuldheid as lewenswet aanvaar het, maar strydig hiermee na vervulling bly soek het, en nog altyd soek. Eudora Welty het reg: daar is maar een tema in die letterkunde, en ek wil byvoeg, in die lewe: die soektog (Aucamp, 1986b:33).

In hierdie gedeelte gee Aucamp die sentrale tema van sy literêre tekste weer, naamlik die soeke na vervulling. Hy beklemtoon hierdie onvervuldheid in 'n brief aan Mardelene Grobbelaar gedateer 24 Junie 1994:

> Onvervuldheid is deel van die menslike kondisie, maar dit wil lyk of (a) die kreatiewe mens (b) die kinderlose mens (c) die gay (en die lesbiër) hulle uitsonderlik bewus is van eie "onvoltooidheid". […] Miskien kan daar 'n verband gelê word tussen my bewustheid van (eie) verganklikheid en my bewustheid van my eie onvervuldheid (Metelerkamp, 2013:104).

Sy ma se siening van veroudering het bes moontlik ook die manier waarop Aucamp oor veroudering dink, beïnvloed: "Nee my kind," het sy 'n keer oor die telefoon gesê, "dan moet ek glo maar eensaam wees, maar ek gaan nie op my oudag oor koeitjies en kalfies en hardlywigheid gesels nie." (Aucamp, 1986b:34). En ook die volgende: "Ek wil so graag weer gesond wees, of vir altyd rus." (Aucamp, 1986b:36).

In die derde afdeling van *Wat bly oor van soene?* is daar Aucamp se Markies-verhale wat byna almal gerontologies van aard is. Viljoen (2004:143) benader die verhale vanuit ’n onkonvensionele perspektief in haar ontleding en interpretasie daarvan:

> Die subtiele raakpunte (wat berus op sowel verwantskappe as verskille) tussen die Markies-verhale en die verhale oor die verhouding tussen ’n seun en sy biologiese vader, maak die leser bewus van die feit dat die Markies ’n soort vaderfiguur is wat vir die ek-verteller waardevolle lewenslesse bied. Net soos die biologiese vader in die verhale in *Een somermiddag* vir sy seun Wimpie die eerste indirekte “lesse” in manlike seksualiteit gee deur aan hom die geweer te oorhandig, leer die Markies vir die ek-verteller belangrike lesse in manlike seksualiteit deur sy verhale oor die komplikasies van bepaalde homoseksuele verhoudings. Waar die biologiese vader-seun-verhouding meestal geplaas word binne ’n Stormbergse plaasomgewing, word die verhouding tussen die Markies en die ek-verteller geplaas in ’n stedelike en verestetiseerde milieu met dekadentistiese bowetone. Alhoewel daar nêrens sprake is van ’n seksuele verhouding tussen die Markies en die ek-verteller nie, suggereer die herhaalde fokus op verhoudings tussen ouer en jonger mans in die Markies se verhale dat sowel die vader-seun-verhouding as die mentor-leerling-verhouding erotiese tinte kan hê.

In die kortverhaal "In memoriam: Guy de Maupassant" gesels die Markies met die verteller wat hy sy "liewe jong vriend" noem (Aucamp, 1986b:69). Hierdie aanspreekvorm impliseer dat die Markies ouer as die verteller is. Die verhaal wat die Markies aan die verteller vertel handel oor sy ervaring met ’n relatief jong, manlike, Slawiese prostituut. Die Markies beskryf die man se liggaam soos volg:

> Voor my het ’n model gestaan – ’n Donatello, sou ek sê, eerder as ’n Michelangelo. Hy was volkome tuis in sy naaktheid; bereikbaar, gretig om besit en gekoester te word; en tog ver, soos ’n simbool, want kuis en sereen, van sy edel nek af oor die kaal bors, die marmerwit geslag, die dye met hul goudblonde dons tot aan die sterk, wit voete wat die hele gewig van ’n skulptuur moet dra (Aucamp, 1986b:71).

Ná hul liefdespel raak die jong man aan die slaap en hoor die Markies hoe snik iemand in die aangrensende kamer. Dit blyk die stem van ’n senior man te wees en die jong man, deur die Markies Pierrot gedoop, gaan praat met hom. Dan sit die Markies en Pierrot hul liefdespel voort en wanneer die dag breek, speel die volgende toneel af:

> Daar was ’n beleefde kloppie aan die deur, en onmiddellik hierna het die ou man wat ek nog net as ’n stem ervaar het, die deur oopgemaak, ’n skinkbord met koffie in sy hande wat merkwaardig jonk gelyk het. Maar die gesig was oud en gekweld; die gesig van ’n man wat daagliks met verlies moet saamleef.
>
> "Was dit ’n goeie nag vir julle?" het hy met byna weersinwekkende vals bonhomie gevra.
>
> Pierrot het namens ons geantwoord: "Louter poësie." (Aucamp, 1986b:72).

Met hierdie woorde verlaat die vernederde senior man die vertrek. Die Markies vertel teen die einde van die kortverhaal dat die senior man ’n beroemde skilder was wat finansieel uitgeroei is deur die jong prostituut.

Die Markies noem die seuns in "Die *Erica*-versameling" sy Donatello's:

> [H]y verwys na Donatello 4, Donatello 11 en so meer, ’n diskresie wat haar ouwêrelds kan heet, in die openlike tye waarin ons leef. En nooit het ek hom hoor sê: "Ek het hom gehad" nie. […] Die seuns in die Markies se versameling wissel tussen vyftien en twintig jaar oud. Hulle is almal kaal, maar in watter staat van opwinding ook al, altyd ontspanne en speels, volkome in kontak met hul fotograaf. Hulle poseer nie vir hom nie: vanuit elke kleurskyfie gesels hulle as 't ware met die Markies, sodat ek oorbodig word; ek, die Peeping Tom wat indring op ’n intieme en poëtiese oomblik; ék, die dirty old man, buite hierdie unieke vertrouensfeer (Aucamp, 1986b:75-76).

Die verteller vertel voorts hoe die kleurskyfies lyk en waar hulle afgeneem is. Dit handel hier veral om die perspektief wat ’n ouer man het op die jeug van jonger mans:

> Oomblikke van spontaneïteit en vertroue is vasgevang; oomblikke van ewige jeug. As dié seuns hulself oor ’n jaar of tien, of selfs oor ’n jaar of vyf moet sien, sal hulle met verwondering en ’n bietjie droefheid dink: ék? Want in die ruwe wêreld waarin die meeste van die Markies se modelle beweeg, is jeug kortstondig – "verby en soos ’n nagwaak", soos die Prediker sê. Die daeraad word dag; die pruim en druif verloor hul blos, deur aanraking besoedel (Aucamp, 1986b:76).

Hierdie "ruwe wêreld" waarna verwys word, is die homoseksuele wêreld waar mans se jeug dikwels kortstondiger is as hul heteroseksuele eweknieë. Bennett en Thompson (1991:66) skryf soos volg oor hierdie kulturele fenomeen:

> Because of the gay community's emphasis on youth, homosexual men are considered middle aged and elderly by other homosexual men at an earlier age than heterosexual men in the general community. Because these age-status norms occur earlier in the gay subculture, the homosexual man thinks of himself as middle aged and old before his heterosexual counterpart does.

Die Markies dig goeie eienskappe aan die jeug toe wanneer hy sê: "[…] ons allervriendin Colette had tóg reg: 'The world only loves what is young.' Weet die wêreld hoeveel hy aan jeug verskuldig is? Oor die optimisme wat jeug met hul blote daar-wees in sirkulasie hou?" (Aucamp, 1986b:76). Aucamp gebruik dieselfde aanhaling deur Colette in "Vloek gerus" in *Enkelvlug* wat beteken dat dit moontlik vir hom besondere betekenis inhou.

Hierna deel hy ’n herinnering aan ’n sekere Llellewyn:

> My maande met Llellewyn was ’n ekstatiese ballingskap; ek is verban tot die oomblik van vóórbereiking. Bereiking self, wat is dit nou ook? Die opheffing van spanning. En dit is wat ek so gekoester het: die elektriese spanning tussen my en Llellewyn. Begryp jy my? Jy móét tog begryp, as kunstenaar? Ons teer op spanning, versperring, frustrasie. Bereiking kan ons lamlê; ons ondapper stem. Dis so ’n onderneming om opnuut spanning in jou lewe te skep. Dit vra energie; en energie, soos jy weet, raak geleidelik minder met die jare. Jy moet nuwe maniere bedink om energie te genereer, en wat só aan energie versamel word, moet dan met jaloesie bewaar word; met sluheid en gemeenheid. O, Llellewyn het my besiel met sy ontwyking! (Aucamp, 1986b:79).

Hierdie herinnering gee aan die leser insig in die manier waarop ’n ouer gay man moontlik sy veroudering kan hanteer en probeer verwerk. In hierdie verhaal filosofeer die Markies oor veroudering aan die hand van ’n lewenswerklike homoërotiese ervaring met iemand wat onbereikbaar was.

In die laaste Markies-verhaal is die Markies in die hospitaal en die ouderdom duidelik besig om sy tol te eis: "[…] ’n senior se trane is blote toeval. Dit gebeur sommer. ’n Refleks. Dis of jy geen beheer oor het oor jou kanale nie." (Aucamp, 1986b:87). Die Markies vertel weereens ’n storie waarin hy oor die lewe, en meer spesifiek ’n mens se eerste seksuele ervaring, filosofeer:

> Dit mag nie op die oomblik só vir jou lyk nie, maar jou inisieerder word, soos jy ouer word, ’n sleutelpersoon in jou lewe; en jou verdriet is dat jy hulle dikwels nooit weer in jou lewe sien nie; nooit, nooit behoorlik dankie kan sê nie… Dalk is dit die enigste tragiese ding in hierdie lewe: al die ongesêde dankies wat saam met jou begrawe word. My inisieerder was vyf-en-twintig; ek was amper veertien jaar oud. Ek het haar nig Melanie genoem, omdat my pa dit so wou hê, maar in werklikheid was sy iets vaers, skaars nog ’n verwant (Aucamp, 1986b:88-89).

Aucamp het die vermoë om selfs waar ’n sogenaamde taboe-onderwerp ter sake is ’n oomblik te skep waarin die leser empatie en begrip het vir die karakters. In hierdie geval was die Markies duidelik minderjarig toe hy sy eerste seksuele ervaring met ’n verlangse vroulike familielid gehad het. Die terloopsheid van hierdie beskrywing help om die harde werklikheid van wat eintlik in die oë van die samelewing gebeur het, te versag tot iets meer onskuldigs.

Die laaste paragraaf van die kortverhaal kan beskou word as ’n mooi gerontologiese samevatting:

> Stories, soos seks, is speelgoed en troosgoed. Wanneer ons klein is, en nog bang vir die donker, vertel ons stories aan onsself om ons aan die slaap te sus; later, as ons erotiese verbeelding ontwaak het, skep ons praatjies *teen* die vaak. Selfs toe hy al in ’n koma was, het die Markies se lippe geroer; het hy vertel, aanhou vertel. Wou hy hom aan dié lewe

> anker? Of was hy reeds besig met die volgende aflewering van sy lewensverhaal, getiteld: "Die oortog"? (Aucamp, 1986b:94).

5.12 *Dalk gaan niks verlore nie* (1992) // Aucamp: 58 jaar oud

Danie Botha, Aucamp se jarelange vriend, skryf onder meer die volgende oor die bundel op die stofomslag:

> Boeiende spanninge ontstaan ook tussen die tekste binne die bundel, waar dieselfde gegewe essayisties-dokumentêr opgeteken word en elders in die bundel as "verdigsel" aangebied word: as kortverhaal, monoloog, as essay wat oorgaan in verhaal.
>
> […]
>
> In *Dalk gaan niks verlore nie* is al die soorte woordkuns wat Hennie Aucamp al beoefen het, verteenwoordig. Dit is dus in ŉ sekere sin ŉ voortsetting. Maar dit is ook "anders": Nog nooit het hy intertekstualiteit so ontgin, of die verhouding [tussen] essay en verhaal so ondersoek nie. Dit is ook sy sterkste outobiografiese werk tot op hede: ŉ sonderlinge insae in die leefwêreld van een van ons belangrikste skrywers.

Uit hierdie beskrywing kan die bundel beskou word as ŉ samekoms van beide die literêre en narratiewe gerontologie. By uitstek is dit so dat Aucamp se literêre tekste gekenmerk word deur outobiografiese elemente en omgekeerd. Dit is ook waarom sy oeuvre so gepas is om vanuit ŉ gerontologiese benadering te analiseer – beide die literêre en narratiewe gerontologie vind neerslag in sy oeuvre. Krantz (1993:661) beaam hierdie stelling in sy resensie van die bundel:

> There are travel journals, stories, sketches, essays on literature and art, and some pieces that slide easily from essay to story and back again.

Die titel van die bundel slaan terug op Van Wyk Louw se versdrama *Germanicus* (1956) en Botha (2004:17) verduidelik die verband soos volg:

> Die woorde van die teks- en bundeltitel word uitgespreek nadat Germanicus ŉ kosbare kunsvoorwerp, ŉ skarabee van blou glasuur, "en vyftien honderd jare oud" – waarin die tyd dan inderdaad gestol het – in sy hand gehou het. "Ek sterf aan hierdie tyd," sê Germanicus – maar hef dié eindigheidsbesef op met die woorde "En dalk gaan niks verlore nie."

Hierdie stolling van tyd speel ŉ belangrike rol regdeur die bundel en skep ŉ fyn spanning tussen die lewe en dood met tussenin die veroudering en die ouderdom as resultaat van hierdie veroudering.

Aucamp (1995:38) is self van mening dat die hersirkulering van temas in hierdie bundel moontlik deur die leser as negatief ervaar kan word:

> Die sonde waaraan *Dalk gaan niks verlore nie* ly, is dat dit soms alte opsigtelik besig is met die hersirkuleringsgedagte. Ek hersirkuleer temas uit my eie werk, maar ook temas uit groter bronne, soos byvoorbeeld *Die Bybel*. En weer kan die leser hom na enkele verhale ingeloop voel: hy wou stories lees, en nou sit hy met variasies op temas.

In "Oor lewe en dood; veral dood" vertel Aucamp die verhaal van ’n jong man "wat ’n diep band met sy moeder het, maar nie rus kan vind in sy vaderland nie" en trek na ’n ver land, "waar hy sy ware aard kan uitleef. Hy het ’n minnaar, vergeet van almal tuis, sy moeder ingeslote." (Aucamp, 1992:10). Sy moeder het swaar gely onder haar seun se swye want hy was ’n laatlammetjie. Eendag kry sy ’n brief van haar seun waarin hy wil groet want hy is besig om te sterf. "En die moeder, wat haar seun se grootmoeder kon gewees het, en reeds in die tagtig is, wend haar tot gesagsfigure." (Aucamp, 1992:10). Die moeder versorg die jong man onvoorwaardelik tot wanneer hy sterf en die prentjie van moeder en sterwende seun herinner aan ’n piëta. Die verhaal herinner baie aan '"n Deuntjie vir die donker" in *Dooierus* waar die senior moeder haar alkoholisseun versorg.

Aucamp (1992:128) besin heelwat oor veroudering en ouderdom in die slotverhaal/-essay van die bundel met dieselfde titel, "Dalk gaan niks verlore nie":

> Al hoe meer kom ek tot die besef dat natuur en lewe en die kunste nie oplossings bied nie, maar ons bewus hou van raaisels; die mens laat sien, nie net as toestand nie, maar as proses; ’n matematiese afwikkeling, of dalk ontwikkeling, na ’n nulpunt toe. Hierdie waarneem, sonder sensasie of sentimentaliteit, van (eie) verval, is een van die kunste se bestendige temas. Ek ken ’n kunstenaar wat geboei word deur blomme en vrugte in ontbinding: hy verletterlik die begrip *nature morte*.

En:

> Wat my so ontroer omtrent die Europese mens – of sal ek sê ouwêreldse Europese mens? – is dat hy hom bewus is van die problematiek van elke leeftydsgroep. Hy erken die tragiek van verandering. Paul van Vliet sing ’n nostalgiese liedjie oor meisies van dertien; Liesbeth List weer het dit oor "meisjes van dertig", en word aangevul deur haar Duitse kollega, Margot Hielscher: "Versuch's doch mal mit einer Frau von 30." Maar as dertig besondere voordele het – ’n rypheid wat nog nie begin ruik nie – is daar op sewentig en tagtig min oor van die mens as blom en vrug, en moet Leo Slezak die Genoveva van sy jeug met eindelose weemoed verwyt dat sy hom nie die leed van haar ouerword bespaar het nie. Dís wat tydgenote ná vyftig vir mekaar word: wrede, eerlike spieëls wat skyn verwring tot werklikheid. Harry Mulisch ontleed die sielkunde van ’n vyftigjarige in sy novelle *Oude lucht*. Die verteller in dié verhaal sê: iewers steek ons die grens oor van ewigheid na eindigheid; en grens móét daar wees – ’n punt waar ’n proses begin (Aucamp, 1992:128-129).

Hierdie aanhalings bevestig weereens die immerteenwoordige aard van ouderdom en veroudering by Aucamp. Nie net manifesteer dit in sy gedigte, kabarette, dramas en kortverhale nie, maar ook in essays soos hierdie waar die leser meer te wete kom oor sy

eie lewensfilosofie. Nes die "ouwêreldse Europese mens" is Aucamp self bewus van "die problematiek van elke leeftydsgroep" – ’n mens sien dit gereeld wanneer hy spesifieke ouderdomme aan sekere karakters toedig omdat daardie ouderdomme volgens hom spesifieke karaktertrekke het.

Ten slotte filosofeer Aucamp oor die verband tussen tyd en skoonheid:

> Dit kan geen blomstudie jou bybring nie, hoe geur, as verweer, tot die einde toe duur. Wat wel grafies oorgesein word, is dikwels sprekend genoeg, soos in Van Gogh se stillewe met sonneblomme: elke blom in daardie kruik is reeds dood, al het twee of drie nog enkele verflenste blare; bruin, verdor en vertoiing staan hulle daar, maar trots; en elke kop nog altyd blom.
>
> Altyd dié spanning in die kunste: ’n waarneem en opteken van tyd, en terselfdertyd ’n verset teen tyd. En wat is skoonheid anders as ’n verset teen tyd? ’n Stolling van ’n oomblik, ’n uur, ’n lewe? (Aucamp, 1992:129).

Die laaste paragraaf in die aanhaling kan as ’n goeie verklaring vir die terugkerende tema vir die intergenerasionele verhoudings in Aucamp se oeuvre gelees word. Skoonheid as ’n verset teen tyd manifesteer in die ouer persoon wat opnuut geïnspireer word of ’n "tweede kans" op die lewe verkry deur die jonger persoon. Wanneer Aucamp hierdie tema gebruik in sy literêre tekste, is dit asof tyd gestol word deur dit in die bladsye van ’n digbundel, kabaretteks, drama of digbundel vas te vang. Die skrywer word daardeur ook onsterflik gemaak en so gaan niks werklik verlore nie.

5.13 *Gewis is alles net ’n grap* (1994) // Aucamp: 60 jaar oud

Voor in die bundel gebruik Aucamp drie motto's waarvan die derde een van die filmakteur, Jack Nicholson, spesifiek na ouderdom en veroudering verwys:

> I think my feeling about life as I get older and happier is that life is simultaneously darker and lighter. I no longer can tell the difference between comedy and drama.

Hierdie aanhaling sluit aan by Aucamp se skryftegniek om komedie en drama met mekaar te vermeng in enige genre waarin hy skryf.

In die kortverhaal "Speeltyd" maak die leser kennis met ’n professor wat sy "regulars" of homself tuis bedien of laat bedien. "Die regulars was sosiaal aanvaarbaar, en deur die bank getroud, sodat die kans op ’n openbare skandaal baie gering was." (Aucamp, 1994d:14). Dit is duidelik dat die professor hou van BDSM-aktiwiteite met (heteroseksuele) mans en dat hy veral daarvan hou om te domineer. Die professor se

gewildste regular is ’n rooikop-ier, genaamd Terry, wat "verdold op die rol van slaaf" (Aucamp, 1994d:14) is. Die professor is ouer as Terry en die spel tussen die ouer en jonger man is redelik intens:

> Spasmas van ekstase ruk Terry se lyf; hy speel nie meer toneel nie, hy is een stuk vibrerende opwinding. Die Professor klamp Terry se hande behendig aan die traliewerk van ’n Victoriaanse bed vas (Aucamp, 1994d:15).

Aucamp ontmitologiseer hier die tradisionele beeld van ’n professor wat gewoonlik deur die samelewing as ’n gerespekteerde geleerde beskou word wat jonger mense moet begelei in hul soeke na waarheid, en hulle nie, soos hier, inlyf in die "kuns" van BDSM nie. Dit is natuurlik ook moontlik dat hierdie professor die versinnebeelding van Aucamp se eie versugtinge is – hy kan bes moontlik sy fantasieë deur sy skryfwerk uitleef in ’n vermenging van literêre en narratiewe gerontologie.

Wanneer die boeie waarmee die twee mans gespeel het nie wil oopsluit nie, moet die professor noodgedwonge ’n Sersant De Beer skakel. Voor sy koms waarsku die professor vir Terry: "Now, Terry, behave like the responsible adult you are. You are a husband and father, and don't you forget it." (Aucamp, 1994d:16).

Aucamp skryf hier oor ’n redelik algemene verskynsel, naamlik mans wat seks het met mans, hoewel hulle nie as gay of biseksueel identifiseer nie. Hierdie mans is ook dikwels getroud met vroue en het gesinne, maar vind hul plesier (meestal in die geheim) by ander mans.

"Die laaste huisgerief" is ’n herinneringsverhaal waarin die 96-jarige verteller terugkeer na sy grootwordwêreld, maar "daar was g'n stuk mens oor wat jy jou tydgenoot kan noem nie. Kinders van sewentig en tagtig jaar, ja, en ook maar yl gesaai." (Aucamp, 1994d:23). Die verteller gee dan ’n ervaring van sy eie veroudering: "Dis nog die swaarste deel van baie oud word: daar is niemand oor wat jy tot getuie kan inroep nie." (Aucamp, 1994d:23).

Die huisgerief word dan soos volg beskryf:

> Sy was ’n weduwee, want watter getroude man …? Gewoonlik oor die dertig, verkieslik veertig se stryk. As sy ’n soort doktersvrou was, nog beter – nee, nee, ek bedoel nie getroud met ’n dokter nie; nog ’n woord, lyk dit my, wat uit die mode is: ’n "doktersvrou". ’n Vrou met kennis van veldmedisyne, ’n vroedvrou – een wat bôjaantjies in die berge gaan vang. […] Sy moes ’n gerespekteerde vrou van die gemeenskap gewees het. ’n Vryhotel en ’n los vrou sou nie gedeug het nie. Sy is wel betaal vir haar moeite, maar dis te verstane. Drie nagte uit, en dan nog die wysheid wat sy so mildelik uitgedeel het. […] dit was die gebruik dat ’n

> vader ’n huisgerief gaan haal vir ’n seun wat begin jeuk. Ag man, nie so nie. Ek bedoel ’n seun wat trouplanne het (Aucamp, 1994d:24).

Die interessante soort verhouding wat ontstaan tussen hierdie huisgerief en die verteller se 22-jarige broer, Kosie, word geskets. Kosie self verduidelik later jare aan die verteller: "Sy het my geleer van die weg van ’n man by ’n vrou." (Aucamp, 1994d:26). Aucamp kry dit reg om op ’n wonderlik vertederende manier die (vir die gemiddelde mens abnormale) intergenerasionele verhouding tussen ’n ouer vrou en jonger man te verbeeld. Die vreemdheid van die huisgerief lê daarin dat die heelwat ouer vrou met die toestemming van die seun se ouers hom seksueel oplei.

Van Zyl (2004:129) sê die volgende oor die legitimiteit van die huisgerief:

> Die ses-en-neëntigjare verteller wei uit oor ’n ou gebruik waarvan die meeste lesers waarskynlik voorheen nog slegs ten opsigte van antieke Rome kon gehoor het en moeilik te rym is met die plattelandse konserwatisme van ’n halfeeu of langer gelede.

Die kortverhaal "Sy" handel oor ’n gewese megaster wat myns insiens aansluit by die ander figure in die Aucamp-oeuvre waar die aftakeling van ’n kunstenaar die beliggaming word van lewensverloop en veroudering. In die kortverhaal word vertel hoe hierdie megaster haar ou kostuums gedra het en groot stukke teks of liedere kon onthou. "Sy het in geen stadium soos ’n jong mens gesing nie. Altyd, van daardie eerste berugte prent af, rokerig, grinterig, omfloers." (Aucamp, 1994d:33). Hierdie aanhaling toon dat Aucamp deeglik bewus was dat mentale ouderdom nie noodwendig verband hou met chronologiese ouderdom nie. Die res van die verhaal handel oor haar dood en skouspelagtige verassing op die stadsplein.

"Die benefiet-voorstelling" sluit aan by die kortverhaal "Sy" in die sin dat beide handel oor die effek wat veroudering op kunstenaars het. Alfons in hierdie kortverhaal was egter nie ’n regte sanger nie – "Hy was ’n praatsanger" en "Sy vak? Vermaaklikheid. Hy was ’n kabaretarties; het saam met ander of alleen opgetree; het toneelgespeel, gesing en gedans." (Aucamp, 1994d:45). Maar saam met die ouderdom het die moegheid gekom. "Emosionele moegheid. Al hoe meer die gevoel, selfs *terwyl* hy ’n liedjie lewer: maar dis mos alles ’n gejaag na wind?" (Aucamp, 1994d:45). "Hy wou nie ’n slordige naskrif by sy eie professionele lewe wees nie en het uitgetree. Sy enkelwoonstel in ’n hoëprofieloord, met siekeboeg, restaurant en wasgoeddiens, was vir hom ’n uiteindelike tuiskoms ná ’n kofferbestaan van baie dekades." (Aucamp, 1994d:45).

Aucamp (1994d:45-46) beskryf die lewe van die afgetrede Alfons en dit resoneer tot ’n redelike mate met stereotipiese voorstellings van hoe die lewe van afgetredenes daar uitsien:

> Hy het sy lewe van voor af begin struktureer. Donderdagaande by mev. Simons, vir brug; Sondagmiddae by prof. Oosterhof en gade aan huis, vir ’n high tea; en daarna ’n program, keurig saamgestel deur die professor, uit sy versameling 78's: stemme uit die Goue Era van sang. Teen die einde van die program het die professor ’n guitigheidjie of twee ingesmokkel, spesiaal vir Alfons. Eartha Kitt wat wil weet: "Who's got the ding dong, who's got the bell?", of Greta Keller wat Weense volksliedjies sing. En daarna is daar ’n sjerrietjie gedrink. […] Soggens het hy laat geslaap, en ná tee en roosterbrood met marmite het hy by sy piepklein lessenaartjie gaan sit en briewe geskryf of na sy Africana-aankope oor jare gekyk: boeke oor vygies, proteas, waaibesems, inheemse grasse, wat nie alles nie; maar die fyn druk het sy oë vermoei en spoedig het sy kop begin knik; en kort voor lank het hy weer gaan lê. (Hy het ondeund van sy "quickies" voor middagete gepraat.) En tóg was die dae lank vir hom. Hy het die kameraderie van beroepsgenote gemis, met al die gathappery wat deel is van dié kameraderie. Hy het bowenal sy eie shows gemis.

Véronique Boumans-Van Veen red vir Alfons uit sy redelik voorspelbare bestaan met ’n versoek om deel te neem aan ’n liefdadigheidskonsert vir onderversorgde toneelspelers waarop hy aandring om ’n splinternuwe liedjie te sing. Toe Véronique haar bedenkinge hieroor uitspreek, vererg Alfons hom: "Magtig, Véronique, ek is nog nie heeltemal verkalk nie." In die lied van Alfons vergelyk hy homself met ’n spook en beskryf eintlik sy ervaring van veroudering (Aucamp, 1994d:47-48):

> Buurman digteby
>
> ’n Spook dwaal deur my lewe
> wat sprekend lyk op my:
> ook hy het met die jare
> ’n tweede ken gekry.
>
> ’n Spook dwaal deur my lewe
> wat sukkel met sy sig;
> ook hy dra diklensbrille
> en soek die beste lig.
>
> ’n Spook dwaal deur my lewe
> en luister by my deur
> hoe ek beloftes prewel
> en vloek in selfverweer.
>
> Die spook lag sag, maar simpatiek:
> ook hý ken dié séance
> voor elke dagbreek in die groute
> en in die skemer saans.

> En op ’n aand, as ek weer kniel,
> sak hy ook vir gebed:
> jou spook is teen die einde
> al buurman wat jy het.

Wanneer Alfons sy gewone toonsetter, ene Joeb van Wyk, wil nader om die liriek te toonset, moet hy ontdek dat dié na Europa is. Véronique stel dan voor dat hy Molly D'Arcy Brown se dienste gebruik. Molly is "jonk en ongetroud, het rooi hare en is onstuitbaar vrolik. 'We shall overcome,' sê sy kort-kort, wat Alfons grensloos irriteer, want hy het geen behoefte om by haar 'we' ingetrek te raak nie." (Aucamp, 1994d:48).

Ondanks duidelike intergenerasionele verskille moet die twee mense noodgedwonge saamwerk. Veral wanneer Alfons nie die woorde wat hy self geskryf het of Molly se musiek kan onthou nie: "Ná ’n besonder ellendige repetisie bars Alfons in trane uit. 'Dis so gerieflik om oud te word,' stotter hy." (Aucamp, 1994d:48). Die neurologiese aftakeling wat veroudering meebring, is dikwels ’n groot struikelblok vir kunstenaars wat van hul geheue afhanklik is. Die kunstenaar se bewustheid van sy eie veroudering en hoe ander dit mag ervaar, is ’n algemene verskynsel en in Alfons se geval is dit ook nie anders nie:

> Op die aand van die benefiet besluit Alfons om sonder bril te sing. Wie, in Godsnaam, skep nou ’n illusie vir sy publiek as hy ’n bril ophet? ’n Dodemasker wil hy wees, uitgewis en afgewit; ’n Joel Grey sonder rooi wange.
>
> "Is dit verstandig?" vra Molly prakties. "As jy sou vashaak …"
>
> Dit moet Molly nooit gesê het nie: "'n Professioneel haak nie vas nie!" skree Alfons.
>
> Hy haak nie vas nie. Hy kom doodgewoon nie aan die gang nie. Molly speel haar inleiding drie maal oor, en nog staan Alfons bestorwe in die kollig, ’n ou man met ’n wit gesig, in ’n aandpak wat te styf om sy lyf span. (Sy boonste gulpsknoop het op nommer laaste losgespring vanweë dié spanning.)
>
> As daar uiteindelik ’n geluid oor sy lippe kom, is dit ’n kindergestamel:
>
> *Ik ben een kindje klein*
> *maak my hartjie oop en rein* (Aucamp, 1994d:49)

Molly neem Alfons huis toe en wanneer sy terugkeer na die onthaal "hoor sy hoe ’n verveelde jong man tussen aspersies deur aan ’n ander verveelde jong man sê: 'Natuurlik is retensievermoë die eerste wat padgee …'" (Aucamp, 1994d:49). Sy besluit daar en dan om Alfons se lied self te sing en ontvang daarvoor die applous en erkenning wat Alfons verdien het.

Professor Libby in "Die letzte Lieder-kompetisie" herinner baie aan die professor in "Speeltyd" aan die begin van die bundel:

> Prof Libby het sy bynaam te wyte aan studente van ’n bepaalde geneigdheid. Hulle het hom snags op die onmoontlikste tye op die stasie en in nabygeleë klubs en dagga-joints sien kamp; en soms het die ondernemendstes hom op ’n afstand gevolg op sy triestige roete van park tot park, tot aan die gevaarlike Dieretuin-meer. Dit is hoe die legende ontstaan het van "die klein mannetjie met die helse libido" (Aucamp, 1994d:51).

Ook in hierdie geval skep Aucamp ’n professor wat hom glad nie by die samelewing se norme en reëls neerlê nie, maar eerder buite die verwagtings leef. Die suggestie is daar dat hy homoseksueel is danksy die woord "kamp" en die manier waarop hy cruise. Ook die woorde "van ’n bepaalde geneigdheid" impliseer dat daar hier na homoseksualiteit verwys word. Hierdie vermoedens word bevestig wanneer sy minnaar, ene Michael, hom verlaat.

Die res van die verhaal handel oor Prof. Libby wat ’n lesing getiteld "Die narsissisme van nostalgie" oor AB-Afrikaans moet lewer en hoe dit skeefloop weens die gehoorlede se gebrek aan respek vir die unieke wese wat hy is. Ná ’n redelik vernederende vraagsessie haas Prof Libby hom na sy motor waar ’n rooikopseun (wat ook ’n aanmerking tydens sy lesing gemaak het) vir hom wag:

> Prof Libby kyk met die spreekwoordelike gemengde gevoelens na die seun. Met smagting, ongetwyfeld, maar ’n smagting gedemp deur melancholie. Húlle is die werklike aliens, dink Libby, húlle, die jong mense. Dis of daar ’n spesiale osoonlaag om hulle is waarbinne vel, hare en tande vir altyd en altyd jonk bly (Aucamp, 1994d:55).

Die rooikopseun in hierdie verhaal resoneer ook met die rooikop-Ier in "Speeltyd".

Aan die einde van die verhaal vervul Prof. Libby ’n interessante funksie deur van Aucamp te praat:

> Wanneer gaan daardie ou troglodiet uit die Stormberge terugklim in sy molteno-bedding? Sy feite is verkeerd en sy romantiek verouderd. Hy staan in die pad van ons jonges. En God, wanneer gaan die geswymel en die geteem oor die Boer, sy Taal en sy Kultuur dan nou end kry? (By elke hoofletter krul Libby se bolip met gepaste veragting.) Maar die noodlot, ook bekend as Skoppensboer, is van beroep ’n spelbederwer. Hy was die heel aand al op die loer, en nou het sy wagwoord geval: "ons jonges". Hy druk hom styf teen Libby se kaftan vas, en praat verleidelik by sy oor: Hoe lank is dit nou al dat jy jou slape en jou balhare kleur? (Aucamp, 1994d:57).

Dit is duidelik dat prof Libby se veroudering iets is wat hy probeer onderdruk en ontken, maar diep binne hom weet hy dat die onvermydelike besig is om te gebeur. Dit is egter

ook interessant om te sien hoe Aucamp as 't ware van homself en sy eie verouderig praat in die teks.

Die verhaal wat op "Die letzte Lieder-kompetisie" volg, is ook ŉ Prof. Libby-verhaal getiteld "Lente is traag vanjaar". Die rooikopseun van die vorige verhaal figureer weereens, maar meer prominent, in hierdie verhaal. "Die rooikop se naam is Wynand. My rooikoppe, dink Libby, het nog altyd Robert of Ginger geheet. Surely this one is the real thing at last. […] Daar is ŉ aura van onskuld om hom; ŉ onweerstaanbare seunsagtigheid." (Aucamp, 1994d:60-61). Dit is dadelik duidelik dat Prof. Libby aangetrokke tot die jonger seun voel – ŉ tema wat nou reeds vanselfsprekend in die Aucamp-oeuvre aanvaar kan word. Die romantiese homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen ŉ seun of jong man en ouer man kan selfs as ŉ besondere fokus van Aucamp gesien word.

Die wysheid en ervaring van die ouer man word geïllustreer wanneer Libby besluit om musiek te speel om die jong man te laat ontspan: "Met sy mense- en musiekkennis weet Libby presies wat jong Wynand gaan bekoor: 'De Mauthausen-liederen' van Theodorakis, in Nederlands gesing deur Liesbet List. Hierdie songs het alles wat die adolessent aantrek: romantiek en politiek en lirisme." (Aucamp, 1994d:61).

Die seksuele energie tussen die twee mans word in breë trekke weergegee:

> Wanneer die musiek al begin het, wil Libby orentkom om die teks te gaan haal, maar Wynand se hand val swaar op sy dy; ŉ groot, besproete manshand, met rooigeel haartjies wat soos turksvydorings op sy handrug en vingers staan. "Sit," gebied die hand. Dwarsdeur die musiek bly Wynand se hand op Libby se skamel dy. Dit voel vir Libby of dit deur sy broek skroei, soos spookhande in die kampvuurstories van sy jeug. Dis Wynand wat Libby aan die hand na die slaapkamer lei en wanneer hy Libby se hemp begin losknoop en sy jeans oor sy smal heupe aftrek en soos vir ŉ kind sê: "Tel op jou been", en dan weer: "Nou die ander been", weet Libby dat hy vir altyd verlore is. Wanneer Wynand uiteindelik uittrek, ná baie hyg en steun, sê hy kamtig kwaai: "Siesa, jy sal na jou agterent moet laat kyk, dis die ene bloed." (Aucamp, 1994d:61).

Die verhouding wat hierna ontstaan is aanvanklik ongekompliseerd, maar namate die tyd aanbeweeg begin die voorwaardes, die verwyte en die botsings. Wynand stel ŉ lys van eise op skrif aan Libby van wat hy mag en nie mag doen nie:

> Libby mag byvoorbeeld nooit spottenderwyse na die Afrikaner en sy kultuur verwys nie, en Wynand het sy hekel aan cool struggling Afrikaans nadruklik gestel, wat Libby se gesprekstyl aansienlik gekortwiek het. Ook mag Libby hom onder geen omstandighede huis

> toe bel of vra waar hy was as hy ’n week of twee lank nie aangemeld het nie (Aucamp, 1994d:62).

Hierdie reëls veroorsaak dat Libby probleme met sy vriende begin kry, want hulle kan nie meer inval soos hulle wil nie en moet afsprake maak. Die mag wat die jonger Wynand oor die veel ouer Libby uitoefen, word geskep deur Libby se behoefte aan iemand wat sy lewe met hom deel. Dit is vir hom veel erger om alleen te wees, as om sy vryheid te moet inboet.

Die uitval tussen Wynand en Libby oor ’n opstel wat Wynand geskryf het, lei tot geweld wanneer Wynand vir Libby slaan. Ná hierdie voorval verdwyn Wynand vir weke en wanneer hy terugkom, is dit met ’n swanger meisie aan sy arm. Die verskil in ouderdom tussen Libby en Wynand is duidelik hier problematies, want hulle het twee totaal verskillende ervaringswêrelde en benaderings tot die lewe wat hul oorsprong het in die tyd waarin hulle grootgeword het. Die feit dat Wynand ’n meisie daar aanbring, beteken nie noodwendig dat hy biseksueel is nie – veel eerder lyk dit asof sy slegs gebruik word om hom op Libby te wreek.

Die kortverhaal "Alles in een boekie" kan beskou word as narratiewe gerontologie omdat dit heelwat van Aucamp se eie herinneringe bevat. Hy vertel van bergklim oor naweke, teateropvoerings, musiekuitvoerings en dr. Con (de Villiers) se "at homes" by Soete Inval op Sondagmiddae ná vier (Aucamp, 1994d:76). Maar die studentedagboeke van sy jeug laat hom ook veroudering dink:

> By die herlees van my "studente-album" het ’n moedeloosheid oor my toegesak – oor die skynbaar onbeperkte energie wat ek eenmaal gehad het, in die eerste plek; maar ook om my onderontwikkelde sosiale gewete. Het die wêreld en haar "weedom" dan volledig aan my verbygegaan? Tog nie heeltemal nie. Op pad koshuis toe het ek daagliks met Andringastraat langs gestap. Op een bepaalde stoep het daar, watter uur van die dag ook, ’n ou man op ’n stoep gesit, teen ’n agtergrond van varings in deurgesnyde motorbuitebande. Oor hom het ek geskryf:
>
> > *Hy sit op ’n vuil voorstoep, ’n ou man met ’n siek gesig en rowe op sy hande; en hom draai vlieë soos om ’n stukkie vuil op ’n ashoop. Vir een oomblik – Vergewe my, Vader – het ek sinies gedink: En die mens is na Sy beeld geskape?* (Aucamp, 1994d:76-77).

"Die verbleikte lêer" sluit aan by hierdie verhaal in die sin dat dit ’n outobiografiese inslag het. Aucamp skryf hier: "Die gee-en-neem-ding kan as ’n obsessie in my werk beskou word, veral soos dit hom aandien in die mentor-leerling-verhouding." (Aucamp,

1994d:84). Hy verwys hier na die opstel "Dubbelportret" waarin hy skryf oor hierdie soort verhouding tussen die jonger skrywer en die ouer skrywer – by hom in die gedaante van Ernst van Heerden. Hy steun op *The inner world of the middle-aged man* (1976) van Peter Chew.

Aucamp skryf hoedat, tydens die ontruiming van sy Stellenbosch-woonstel, hy op ’n ongepubliseerde verhaal afkom: "Die verhaal wat uit ’n verbleikte lêer geval en voor my voete te lê gekom het, heet: 'Tydelik geslote', en het as motto ’n uitspraak van Jean Cocteau: 'I believe sexuality is the basis of all friendship.'" (Aucamp, 1994d:85). Die verhaal word dan as raamverhaal binne die oorspronklike kortverhaal aangebied. Die mentor-leerling-verhouding kan beskou word as ’n intergenerasionele verhouding tussen ’n ouer en ’n jonger man. Viljoen (2004:144-147) skryf byvoorbeeld oor die vader as mentor-minnaar wat manifesteer in die Karel-verhale in *Gewis is alles net ’n grap*.

In die raamverhaal skryf Aucamp (1994d:85-86) die volgende:

> Ek weet dat hy my gaan verlaat. Nie amptelik of dramaties nie. En tóg. Omdat hy móét. Dié dinge het ’n grafiek. Eers is daar bewondering. Dié raak spoedig aangevreet deur kritiek. Kritiek word wantroue, en later opstand. Want jý, die mentor, word ’n versperring tussen jou beskermling en onafhanklikheid. My handleiding, *The inner world of the middle-aged man*, wat ek tweedehands gekoop het, sê op p. 49: "The mentor becomes the younger man's informal guide and sponsor, figuratively putting his arm around him." Ek het dié reëls roekeloos onderstreep, want my winskopie gaan in die hotel agterbly. Vir die volgende middeljarige man.
>
> En toe ek opkyk, ná die onderstreping, sien ek my glimlag in die ovaalspieël wat teenoor die lessenaar hang. Oor die "figuurlike" kwessie. Omdat ek soms, lomp van smagting, letterlik ’n arm om sy figuur geslaan het. En toe verstar my glimlag, want ek begryp skielik: ek het op hóm begin leun. Hom begin afpers met my opofferings; my ontseggings. Natuurlik moet hy uitbuk onder dié greep. Veral omdat sukses na sy kant begin kom en hy vry moet wees om dit te geniet, sonder emosionele of morele skuld.

In hierdie passasies is dit duidelik dat ’n jonger Aucamp hom deeglik bewus was van die komplekse verhouding wat tussen ’n mentor en sy leerling bestaan. Die verteller (Aucamp) bid die volgende:

> "Verlos my van die mooies, die jonges, die talentvolles," bid ek. Stilisties góéd, dink ek na my "amen", maar nie wáár nie, en bid dan sonder kommas: "Verlos my van die jong mooi talentvolles. […] Want ek wil nie weer verlaat word nie." (Aucamp, 1994d:86).

Aucamp (1994d:86) koppel jeug direk aan verlies en dit is ’n heeltemal geldige ervaring van die komplekse verhouding tussen jonk en oud. Dit is vir hom onvermydelik dat die jonger persoon altyd die ouer persoon op een of ander stadium gaan verlaat.

> My tweedehandse gids het somber besluit op bl. 52: "The relationship" – dis nou tussen mentor en leerling – "ends either bitterly, or in more friendly fashion, with a gradual lessening of involvement. In any event, it generally lasts only as long as it proves useful to the younger man's purpose." (Aucamp, 1994d:86).

Aucamp reflekteer soos volg op die verhaal wat uit die verbleikte lêer geval het:

> Sal ek vandag ’n beter verhaal kon haal uit dieselfde omstandighede? Minder intens, en sonder aksenttekens, want ek het anders en ouer geword; maar ek sal opnuut strand, dit weet ek by voorbaat: menslike verhoudings, ja Anaïs Nin, is "arithmetic written in the dark" (Aucamp, 199d:90).

Hierdie insigte in sy eie werk is tekenend van Aucamp se bewustheid van sy eie veroudering en die rol wat dit speel in die skep en evaluering van sy literêre werke. Die aanhaling is ook ’n bevestiging van Aucamp se fokus op menslike verhoudings in die eerste instansie – sonder wat hy noem "fraiings".

Die kortverhaal "’n Piazzetta in privaatbesit" is ’n aangrypende verhaal wat intergenerasionele homoseksualiteit as sentrale tema het. Die verhaal begin deur die verteller wat ’n jong seun beskryf:

> Ek het hom my Piazzetta-seun genoem, waaroor hy tereg verontwaardig was. Hy was drie-en-twintig, en volgens hom lankal nie meer ’n seun nie; en nooit, in enige stadium van ons vriendskap, was hy mý seun nie (Aucamp, 1994d:91).

Die Piazzetta-seun roep beelde op van die Donatello's in die Markies se *Erica*-versameling. Die verteller skryf Piazzetta (die Italiaanse Rococo skilder) "het dikwels jong mense geteken – 'naer het leven'. Van die straat af. Meesal seuns; kwajongens wat op hul vindingrykheid staatgemaak het om te kan oorleef." (Aucamp, 1994d:91).

Hy gaan voort deur sy eie "Piazzetta-seun" te beskryf:

> Daar, ten voete uitgeteken, mý Piazzetta, die een na wie Karel – ek noem hom maar Karel – so sprekend gelyk het. Ook Karel het ’n vernis van sereniteit bo-oor sy smeulende sensualiteit, en nes my Piazzetta-model skyn hy hom volkome onbewus te wees van hierdie ondergrond. Dit het geen sin om die grafiek van ons vriendskap volledig te teken nie. Dis oorbekend, oorbekend, oorbekend. ’n Vriendskap met ’n sterk emosionele basis wat my, naïweling, op méér laat hoop het: ’n kommunie van die vlees. En natuurlik die frustrasie wat volg op die besef: dit kán nie, En daarna, onvermydelik, skeiding; later ook geografies: Jy op jou kontinent en ek op myn (Aucamp, 1994d:91-92).

Die res van die verhaal is ’n vertelling van die verhouding tussen die verteller (dalk Aucamp self) en Karel. Hoewel Karel die aard van die verhouding en wederontmoetings eensydig bepaal het, het die verteller dikwels ingestem om hom weer te sien, soos ook hierdie keer. Karel wil weet of hy die verteller verraai het waarop die verteller antwoord: "Nee […] Dis maar bloot die ou ding: no fool like an old fool …" (Aucamp, 1994d:92). Die volgende vraag wat Karel vra, is of hy ’n opportunis was waarop die verteller antwoord: "Nie meer as enige ander jong mens wat ek ken nie." "Ek is nie meer ’n jong mens nie", sê Karel heftig", en hy begin huil. Die verteller praat dan ernstig met hom:

> Karel, moet nie langer oor ons tob nie. As jy ouer word, soos ek, is onttrekking jou enigste verweer. Jy het nie meer die energie om dapper en volwasse te wees nie. Volwassenheid, wee'jy, is ’n spel wat baie energie vra (Aucamp, 1994d:93).

Die slotverhaal in die bundel het dieselfde titel as die bundel, naamlik "Gewis is alles net ’n grap". Die verhaal begin met bekende Aucampeske elemente:

> MC stel sy eerste spieëlontmoeting so lank moontlik uit, tot halftien die oggend of so. Teen daardie tyd is sy intellektuele arbeid vir die dag afgehandel, en voel hy lus vir flaneer en ’n brunch by Squares. ("Flaneer," besluit hy, moet uit sy woordeskat verdwyn: wie kan deesdae nog flanel bekostig? En boonop is eietydse flodderbroeke van katoen soveel geriefliker vir ’n middeljarige postuur, en skakel julle jou spontaan met ’n jonger garde, nes die duur, opgestopte tekkies wat hy sedert sy enkelbreuk dra.) (Aucamp, 1994d:95).

MC is dikwels die verteller (of eerder *master of ceremonies*) in Aucamp se kabarette, maar in hierdie kortverhaal beskryf ’n ander verteller hom. Die spieël as objek wat veroudering terugkaats is ook in hierdie verhaal teenwoordig, sowel as ’n suggestie van intergenerasionaliteit wanneer hy na ’n jonger garde verwys.

MC se oggenddroom hou ook verband met veroudering en die angs wat dit meebring:

> In sy droom was hy onvoorstelbaar oud, sonder enige tydgenote of familie, ’n Metusalem wat ’n ingeëngde bestaan in ’n tweederangse versorgingsoord lei. Van al sy skilderye is net een oor, maar dié het totaal verbleik in die genadelose lig van die oggendson. Hy sit in ’n rystoel wanneer die droom begin, reg onderkant die verbleikte skildery. Hy het ’n verslete paisley-japon aan wat nie meer met ’n gordel om sy lyf bymekaar gehou word nie. Sy voël hang verwese, kop onderstebo, by die gleuf van sy pajamabroek uit. Sy nuttelose hande, beide op ’n knop getrek deur artritis, rus op die leunings van die rystoel (Aucamp, 1994d:95).

In hierdie droom word heelwat negatiewe aspekte van veroudering geskets met die gepaardgaande angs. Daar is die eensaamheid van iemand wat sy vriende en familie oorleef het; die armsalige lewe in ’n minder luukse versorgingsoord; finansiële ellende; die onversorgdheid van iemand wat nie werklik meer omgee of hy leef of sterf nie;

en gesondheidsprobleme soos artritis. Die feit dat dit in ’n droom manifesteer, kan aanduidend wees van MC se onderliggende angs oor veroudering. Verder in die droom bied ’n verpleegster aan om MC seksueel te bevredig teen betaling waartoe hy dadelik instem.

MC besluit om stad toe te gaan want "vandag wil hy nie na ’n ou mens voel nie. Hy moet, hoe dan ook, sy onsmaaklike droom kanselleer. Hoe dan ook? Die Gym: waar anders? Waar jy die oue aflê en jou jeug weer nuut word soos dié van ’n arend" (Aucamp, 1994d:96). Spesifieke verouderingsprobleme beïnvloed MC se sekslewe:

> Sonder sy bril is die stortbad- en stoomkamersessies bra impressionisties, en moet hy, á la Leipoldt, hom beroep op sy "ruig verbeelding". Ruigtes kan hy uitmaak, swart of roesrooi boskasies in die geheimsinnige streek tussen nawel en lieste; maar nader besonderhede is hom, die mioop, van sy st. 7-jaar af ontsê (Aucamp, 1994d:97).

In die storte van die gimnasium is MC, "gebore voyeur de la vie", besig om oor mans se verhouding met hul geslagsdele te filosofeer:

> Die jong mens, die moffie en die ouer man vat op verskillende maniere aan hul voëls. Die jong dier, soos die een oorkant hom, is volkome onselfbewus in sy hantering daarvan; kyk nou daar, hoe klap hy dit, soos jy ’n speelse jong hond sou klap. Die moffie vat presieus aan sy voël, of dit ’n kostuumjuweel is, en met styl benader moet word. Die ouer man is ook selfbewus, asof sy voël deur verwaarlosing ontaard het tot boomwurm, sy naaste tot aanstoot (Aucamp, 1994d:97).

Dit is interessant dat Aucamp in soveel detail ’n onderskeid tref tussen jong, senior en homoseksuele mans. Aangesien die aard van die bundel redelik outobiografies is, kan ’n mens aanneem dat ook hierdie verhaal gebore is uit die skrywer se eie denke oor en ervarings van veroudering en homoseksualiteit. Die volgende scenario hoef dus nie noodwendig fiktief te wees nie:

> MC kan sweer die jong man oorkant hom het vir hom geknik en geglimlag. Wel, miskien net geglimlag. Wanneer die jong man na die sauna stap, handdoek oor die skouer, kyk hy ’n slag oor sy skouer na MC. MC se hart doef in sy borskas en daar is ’n gesuis in sy slape. Hy moet hom teen die storthokkie stut om tot verhaal te kom; en selfs hierna moet hy versigtig stap, want dis of hy op die randjie van ’n duiseling is. Die jong man sit breed uitgesprei op die boonste bank, asof die hele sauna aan hom behoort. Hy kyk hoegenaamd nie na MC nie, maar vat kort-kort aan sy voël. MC leun vorentoe; staar asof gehipnotiseer na die sampioenvormige kop, die dik blou aar wat teen die skag afloop voordat dit wegraak in die ruigte. Die jong man spring op en gryp sy handdoek. By die deur van die sauna draai hy hom na MC en sê honend: "Get lost, Grandpa." (Aucamp, 1994d:98).

Die gedrag van die jong man is uiters tiperend van geïnstitusionaliseerde homofobie vermeng met ouderdomsdiskriminasie. Hierdie homofobie hoef nie noodwendig vanaf ’n heteroseksuele man te kom nie – heel dikwels is dit ook teenwoordig by homoseksuele mans onderling.

Ná ’n redelik mislukte middagete en filmuitstappie kyk MC oudergewoonte na die grasperk voor die stasie in Adderleystraat om te sien of daar dalk ’n onbekende boemelaar is:

> Daar ís ’n onbekende lyf op die grasperk. MC, wat ’n kenner is van mense op die outers, lees dié onbekende lyf op ’n afstand: dit saai én nood én gewilligheid uit. Die onbekende lyf is jonk, al word dit gedeeltelik versteek deur ’n sweetpak; en MC probeer so gou moontlik ’n parkeerplek kry. Tot sy spyt is die jong man se botande getrek. (Wel, wel, gapings vir die passie, of hoe het Etienne Leroux nou weer gesê?) Maar dat hy die jong man op ’n grasperk ontmoet, teen ’n agtergrond van bloedrooi petunias, is weer ’n goeie teken. Hy kon hom ook by ’n pistrog ontmoet het, wat selde ’n belowende begin is vir ’n romanse (Aucamp, 1994d:99).

Aucamp skryf hier oor ’n cruise-ervaring met ’n jonger man. Die jonkheid van die mans in die verhaal word byna oorbeklemtoon asof die verteller (én skrywer) die leser wil oortuig dat hy nog aantreklik genoeg is op sy gevorderde ouderdom vir jong mense om in hom belang te stel. Hy slaag egter nie heeltemal daarin om te oortuig nie aangesien die eerste jong man in die gimnasium se sauna nie in hom belanggestel het nie en mens sou dit ook nie juis as komplimenterend beskou wanneer ’n arm boemelaar in jou belangstel nie (heel waarskynlik ook net weens dit wat hy uit jou kan kry).

Die woord "pistrog" herinner aan ’n ongepubliseerde liedteks wat opgeneem is in *Lyflied* (1999), getiteld "Pistrog-ballade":

> Ons passie had sy oorsprong
> by ’n pistrog in die stad;
> en wat my laat besluit het
> was die grootte van jou lat.
>
> *En kyk hoe lyk hy nou:*
> *Geheg aan ’n geraamte*
> *geheg aan ’n skelet*
> *’n tros, maar sonder veerkrag*
> *en sonder trots verset.*
>
> Ook in ’n staat van sluimer
> was dit al kolossaal:
> ’n voël soos dié kan maklik
> jou lewensloop bepaal.
>
> *Refrein*

Ons wellus was elektries,
versengend soos ’n brand:
ek het jou voël sien steier
gekoester deur jou hand.

Refrein

Begrip vra nie om woorde –
die voorskou was verby –
en bors teen rug het ons baldadig
na jou villa weggery.

Refrein

En soms word ’n vennootskap
iets meer as neem-en-gee;
oorstyg tegniek sy grense,
besiel dit ’n cliché.

Refrein

Twee lywe raak verstrengel
in eie sweet en saad;
soek vrugteloos na hegting
in ’n steriele daad.

Refrein

Nog ingewring in náspel
het jy jou lot bely –
en om my sluit soos ’n kondoom
die skrikvraag: Wat van my?

Refrein

"Is jy kind of óú mens?"
Jou kop – ’n melkbospeul
verplooi en dor – knik domweg
terwyl ek daaroor streel.

Refrein

Ek het jou oë toegedruk
die lakens styf getrek:
dié sneeuskap is vir altyd:
geen voorjaar sal dit wek.

Die liedteks toon duidelik hoe biologiese regressie, wat deur veroudering veroorsaak is, ’n invloed kan hê op die verhouding tussen twee mense. Soms lei ’n aanvanklike cruise tot iets meer intiem en standvastig soos ’n langtermynverhouding, soms nie.

MC bied aan om vir Anoniem ’n bier en kos te koop, waarop dié instem, maar "Anoniem is te vuil om huis toe te vat, en dalk ook gevaarlik. Hy sal tyd moet wen, tot dit donker is, en Anoniem dan iewers heen neem, na ’n parkeerterrein of so." (Aucamp, 1994d:99). Hy noem ook die risiko's wat gepaardgaan met so ’n lukrake seksuele ontmoeting:

> Dis gewoonlik ’n verligting as ’n rent piece nie sy afspraak nakom nie, want seks met dié randgevalle is selde ’n onvermengde vreugde. Daar is die risikofaktor, en verder die beperkte lyfkontak wat ’n motor bied. Hoekom, betig hy homself dan, het ek nie huis toe gegaan en myself bevredig nie? (Aucamp, 1994d:99).

Die ambivalensie van die cruise-ervaring is duidelik ’n probleem vir MC, maar hy besluit tog om voort te gaan want "die oerwoud het sy eie wette en sy regte. Die lendene trek die lendene aan" (Aucamp, 1994d:100). Laasgenoemde roep die openingsreëls van N.P. van Wyk Louw se gedig in *Nuwe verse* (1954:4) op:

> Die dye trek die dye aan
> die see leun teen sy strande aan
>
> die eensaam saad die soek sy voor
> die lig wil in die netvlies boor
>
> en áls is enkeld, áls verlang
> na heelal en na samehang
>
> en heel die driftige verband
> laat stort U oor U glas se rand

Nes die "eensaam saad" in hierdie gedig na sy "voor" soek, so soek die eensame MC na die "voor" van ’n man om hom te troos.

Wanneer Anoniem hom uitrek, sien MC hoe "seunsagtig sy lyf is" en hy vra hom senuagtig hoe oud hy is waarop Anoniem antwoord: "Agt-en-twintig, Oom. Ek lyk maar so jonk." (Aucamp, 1994d:101). Die volgende toneel speel sig dan af:

> Op pad Seepunt toe sê Anoniem: "Oom hoef nie bang te wees nie, ek ken die score. Ek is, wat hulle sê, ’n baaisiekel."
>
> "’n Wat" vra MC, en ignoreer byna ’n stopstraat.
>
> "’n Dubbelprop," sê Anoniem, "’n bisexual. Maar party dae dink ek ek smaak meer van ouens." (Aucamp, 1994d:101).

In hierdie gedeelte skryf Aucamp oor die kompleksiteit van seksualiteit. Mense in nood sal enige grense oorsteek om net iets te kry om van te leef. Hulle sal selfs hul idees rondom seksualiteit en veroudering wysig omdat nood hulle daartoe dryf.

Die mees absurde gesprek vind plaas terwyl MC en Anoniem mekaar se geslagsdele stimuleer. Dit handel oor Anoniem se vorige werk by ’n lykbesorger as lykversorger. Wanneer MC vra wat die mooiste lyk was wat Anoniem kan onthou, antwoord hy: "Jinne, Oom, ’n lyk is ’n lyk. Maar as ek nou terugdink, seker maar ou mense. Hulle maak mooi lyke. Hulle lyk maar soos hulle altyd gelyk het." (Aucamp, 1994d:103).

5.14 *Ook skaduwees laat spore* (2000) // Aucamp: 66 jaar oud

Sommige van die kortverhale in hierdie bundel het reeds onder ander titels in ander kortverhaalbundels verskyn. "Herfsdwaling" is dieselfde verhaal as "Die tweede wind" wat in *Hongerblom* verskyn het. Die kortverhaal getiteld "Liewer nie vanaand nie" het in *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* verskyn as "Die brief".

In "Die wêreld aan jou voete" (geskryf in 1986 en opgeneem in *Slegs vir almal* as drama) besoek Dawie Nolte sy senior moeder wat in ’n tehuis vir seniors bly. Op pad na haar kamer loop hy in ene tant Bettie vas wat aan hom vertel dat sy moeder weer nie middagete bygewoon het nie. Op sy vraag of sy siek is, antwoord tant Bettie: "Nie so ver ek kan sien nie. Sy sit sommer net so. Ag, Dawie, sy maak dit vir haarself moeilik. ’n Mens moet jou gevange kan gee. Ons het almal huise en plase gehad, maar jy word oud en swak. Wat kan ’n mens maak? Jy moet jou gevange gee." (Aucamp, 2000b:91). Hier is die oorgawe en aanvaarding van die verouderingslot baie duidelik. Diegene wat egter aanhou om teen veroudering te veg, pas baie moeiliker by hul nuwe omstandighede aan.

Dawie se moeder, mevrou Roelofse, vertel die volgende van haar ervaring in die tehuis vir seniors:

> En daar is al die opskeploerders. Die vader moet weet hoe hulle dit agterkom, want die helfte van die ou siele hier in die gang is so doof soos kwartels, maar as ek ’n lekkertjie uit ’n pakkie haal, is hulle by die deur. Kom kamtig kyk hoe dit met my gaan. Eendag is eendag, dan vertel ek hulle die volle waarheid. Dan sê ek vir hulle: "Goed, eet alles, solank julle uit my pad uit bly." O, my kind, ek haat ou mense. Hulle kla, murmureer en skinder. En steel ook. Twee van my spencers, hier van die reling af." (Aucamp, 2000b:92).

Die res van die verhaal bevat eers die gebruiklike verwyte van sy moeder af en daarna reminisseer hulle oor hul dae in die Stormberge op die plaas. Aan die einde kom die onthulling dat Dawie besig is om te sterf aan kanker.

Aan die einde van die kortverhaalbundel bring Hennie Aucamp hulde aan die tydskrifte van sy jeug in die essay getiteld "Onder in die meelkis". Hierin skryf hy:

> Dis ironies dat ek in toenemende mate ’n egodokumentaris geword het, met briewe, dagboekinskrywings en herinneringstukke as ’n belangrike deel van my produksie. As ek nóg stories skryf, is hulle meesal van die didaktiese soort: allegorieë, fabels, rymende koeplette. Die werklikheid van eie bestaan het vir my belangriker begin word as fiksie, of soos party biblioteke sou sê, verbeeldingswerk (Aucamp, 2000b:97).

Die vervlegtheid van die literêre en narratiewe gerontologie word deur Aucamp (2000b:98-99) bevestig wanneer hy dit self erken in die volgende paragraaf:

> Vreemd dat net één verhaal my bygebly het [van dr. Con de Villiers se vertalings]. Dit was ’n verhaal van Pirandello, getiteld 'Signora Frola en Signor Ponza'. Die Signora het die Signor van malheid beskuldig, en omgekeerd, en op die ou end het die leser nie geweet wie hy moes glo nie. Jare later, toe ek opvoerings bygewoon het van Pirandello-stukke soos *Hendrik IV* en *Dit is so as dit so vir jou lyk*, het Signora Frola en Signor Ponza weer voor my kom staan. Hulle het vroeg in my lewe ’n Pirandello-filosofie by my gevestig, naamlik dat waarheid en skyn nie sonder meer van mekaar te skei is nie.

5.15 *’n Vreemdeling op deurtog* (2007) // Aucamp: 73 jaar oud

Aucamp (2010b:120) sê onder meer die volgende oor *’n Vreemdeling op deurtog* en sy oeuvre in ’n onderhoud met Melt Myburgh in 2007:

> Die belangrikste sleutel tot ’n ouer skrywer se werk is sy oeuvre tot en met sy jongste boek. Die leser herken weerkerende temas en motiewe; sekere kodes, sekere obsessie.

Cochrane (2009:355) stel in sy resensie van die bundel die volgende: "In wese fokus die bundel op verganklikheid en verlies, veral soos dit ervaar word deur die bejaarde alleenloper." Hierdie temas word reeds duidelik in die twee motto's voor in die bundel wat handel oor die naderende dood, dalk omdat Aucamp op sy ouderdom die realiteite daarvan begin voel het aan eie liggaam. Die eerste motto is van John Banville in *The sea* (2005): "Perhaps all of life is no more than a long preparation for the leaving of it." Die tweede motto is van Will Self in *Dorian* (2002): "Death is first and foremost a career move."

Die verhale in hierdie bundel handel egter nie oor die verganklikheid van die karakters wat daarin verskyn nie, maar die skrywer se eie verganklikheid. Cochrane (2009:356) beweer die volgende oor Aucamp se bewustheid van verganklikheid en die naderende dood:

> Aucamp beskryf die oppervlakkige wêreld van die gay-stoombadkultuur in onverskrokke terme. Die eensaamheid wat hierdie bestaan kenmerk (veral vir die ouer gay), word op ’n nugter en siniese toon aan die leser voorgehou. Dit is duidelik dat Aucamp grootliks sy illusies verloor het, aangesien dit duidelik is dat daar ook binne hierdie konteks sprake is van aftakeling, alhoewel dit meer na die emosioneel-psigologiese neig.

Taljard (2008:284) sluit hierby aan:

> Die invloed van die antifascistiese Weimar-kabarette gee volgens hom ’n besondere dimensie aan sy kabarette, maar werk duidelik ook deur na sy ander werk waarin die gay die "outsider" by uitnemendheid is. Hierdie mededoë met alle beleërdes en minderheidsgroepe, veral ook met die groteske en verminkte enkeling, is een van die sterkste temas in hierdie bundel.

In die essay "Het daghet in den oosten" laat val Aucamp (2007:50) hoe hy voel oor die feit dat hy verouder wanneer hy oor die stemdag op 27 April 1994 skryf:

> Daar is oumense in die tou, party in rolstoele, en swanger vroue, en vrouens met babas en kleuters. En niemand kla nie. Af en toe kom beamptes verby en kom haal uit die tou, vir voorkeurbehandeling, bedaagdes en beproefdes. Ek word misgekyk, en voel intens gevlei.

Aucamp (2007:92) skryf in "Bengelende pype" oor sy ontmoeting met ene John in ’n gaygerief in Kaapstad se Pienk Distrik:

> Ek het die dag van my ontmoeting met John toegeslaan op ’n gemakstoel, en alhoewel ’n paar figure in die straalgebied van die videoapparaat kom staan het, het hulle ná aarseling weer geloop; almal, behalwe John. Hy het op ’n afstand bly staan, sy lyftaal apologeties, soos dié van alle ouer mans in badhuise. Ekskuus, sein ’n ouer lyf oor, my ouderdom was ’n ongeluk, en ek wens ek kon dit verhelp het, bloot al om jonger badgaste se estetiese gerief.

In "Die troos van laaste testamente" skryf Aucamp (2007:125) oor sy belewing van veroudering:

> In die jongste jare gaan ek en my suster dikwels op toere vir seniors, en wat my keer op keer opval by ou mense, waaronder natuurlik ons twee, is die volgehoue nuuskierigheid na die lewe, kwale en liggaamlike beperkinge ten spyte. Wat verfrissend is, is die openhartigheid waarmee daar op toer gepraat word oor taboe-onderwerpe soos siekte en dood.

Die enkele aanhalings wat hier weergegee is, dui op Aucamp se bewustheid van sy eie veroudering en naderende dood. Hoewel die aanhalings hier selektief aangebied word, is die hele bundel tekenend van die afloop van sy lewe.

5.16 *Die huis van die digter* (2009) // Aucamp: 75 jaar oud

Aucamp se laaste kortverhaalbundel word op die agterplat soos volg beskryf:

> Liefde is die sentrale tema in hierdie bundel kortverhale. In Aucamp se werk word liefde gekenmerk deur ’n wye omvang en baie stemminge. Party verhale is snaaks, ander ontroerend, nog ander vreemd en geheimsinnig. ’n Waardevolle toevoeging tot hierdie bundel is Aucamp se vertaling van "The return from the Kloof" deur Joey Muller, ’n vergete meesterstuk, met hantering van die bonatuurlike wat gelykstaan aan dié van Edgar Allan Poe. In die weemoedige sluitstuk "Waar die wolke middag maak" neem Aucamp finaal afskeid van die Stormberge van sy jeug en word sy kontrei inderdaad "’n aandgesang."

Van der Merwe (2010a:185) som die verhale in die bundel soos volg op:

> Die verhale is nie alleen van wisselende lengte nie – die vreemde verhaal "Droë meer" met sy oop slot strek oor drie bladsye, terwyl "Die terugkeer uit die kloof" vyftien bladsye beslaan – maar hulle verskil ook wat inhoud, stemming en aanbieding betref baie van mekaar. Die sentrale tema van die bundel, liefde in sy wydste omvang, funksioneer egter as samebindende faktor.

Dat die ervaring van veroudering relatief en subjektief is, word geïllustreer in die kortverhaal "Die stolp" in die karakter van Orpa, want sy "het haar vroeg in haar lewe al as oujongnooi begin gedra. Reeds op hoërskool had sy las van skeelhoofpyn, en ’n paar jaar later het chroniese hooikoors en verstopte sinusse bygekom." (Aucamp, 2009:17). Die verhaal handel oor Oom Arnoldus wat ’n kind by Orpa verwek. Hy is heelwat ouer as sy wat bevestiging is van Aucamp se hantering van intergenerasionele romantiese verhoudings – hierdie keer weer tussen ’n man en ’n vrou (soos in die kortverhaal "Maar eenmaal in die lewe" in *Een somermiddag*) en nie tussen twee mans soos wat dit gewoonlik voorkom nie. Oom Arnoldus gryp vir Orpa in die pakkamer en later vind die leser uit dat hulle kind op daardie oomblik verwek is. Die oom oorweldig die jonger vrou heeltemal, soos wanneer hy byvoorbeeld vir haar sê: "Jy moet ophou om jou aanstaande man 'oom' te noem, Orpa." (Aucamp, 2009:20). Die twee is getroud en later word onthul dat hulle ’n tweeling verwag. Die verhaal is baie kort, maar dit is tog treffend om te sien hoe Aucamp die heteroseksuele verhouding tussen twee generasies hanteer.

"Kouekoors" vertel die verhaal van Fanie Kloppers se ontmoeting met die Duitser Heinz Tegtmeyer. Tydens hierdie ontmoeting was Fanie ’n student wat vir sy ouers in Kenia gaan kuier het. Tydens ’n jagtog een middag kom hy op ’n koorsige Heinz af wat inmekaargesak het. Fanie neem Heinz na die huis waar hy hom verpleeg. Dit is egter

wanneer hy die Duitser bad dat die verhaal ’n homoseksuele intergenerasionele wending neem:

> Heinz, die Duitser, word weer tot op die vel toe uitgetrek deur Fanie. Hy staan wankelrig in die smal sinkbadjie, en verloor in sy verswakte toestand sy balans. Hy gryp wild na Fanie wat hom probeer was, slaan sy nat arms om die boerseun en druk met sy nat voël teen Fanie se lendene. Fanie probeer die arms om hom los kry en lig, met ’n groot gesukkel, een arm in die lug op. Hy sien hoe die donkerrooi hare in die oksel, byna swart, na die kante toe vloei soos ’n inkklad wat water gekry het, en kyk bedwelmd daarna. Die Duitser se arm val slap langs sy bleek sy, maar net ’n sekonde lank, toe omklem dit Fanie weer. En nou dink Fanie nie meer nie. Sy liggaam het oorgeneem. Hy laat die seep en waslap val, omknel die wit Europese lyf, en snik of hyg, hy weet self nie mooi wat hy doen nie. Op die omhelsings volg, na ’n onverduurbare pouse, ’n lang sidderende soen. Fanie proe die spoeg in Heinz se mondhoek en skuif, bykans met weersin, sy tong na die ander hoek; maar Heinz vertolk dié gebaar as aanmoediging, en nou flikker beide tonge van een mondhoek na ’n ander, skielik diep in die grot van ’n mond in (Aucamp, 2009:41-42).

Wanneer Fanie terugkom van ’n tweeweketoer in die veld, is Heinz weg en is sy hart gebreek. Die ervaring is egter in sy geheue ingeëts en dit bly hom by deur sy hele lewe.

"Al kwyn die sonlig teen die hange" kan beskou word as ’n gerontologiese kortverhaal wat handel oor drie inwoners van Huis Herfsblaar; naamlik die wewenaar Stefaans Nolte, die oujongkêrel Leonardo Terblanche en die lesbiese weduwee Ulrike Trautmann. Van meet af is dit duidelik dat Leonardo homoseksueel is (hy het "soms ’n bietjie opsigtelik aangetrek" en die weduwees in die tehuis het geweet van Leonardo "moet hulle maar vergeet" (Aucamp, 2009:75)). Stefaans en Leonardo sluit ’n vriendskap en luister elke Sondagaand saam na musiek. Een spesifieke aand lees Leonardo van sy vertalings van Richard Strauss se *Vier letzte Lieder* aan Stefaans voor wat hom ontroer:

> Toe Leonardo by die tweede lied, "September" kom, en lees:
>
> Die tuin treur
> koel sink in die blomme die reën.
> Saggies sidder die somer
> na sy einde toe
>
> laat Stefaans sy hand op Leonardo se dy val, en druk sy kop teen Leonardo se skouer en begin huil. Leonardo weet dat hy nie te veel in hierdie gebaar moet lees nie. Stefaans soek na ’n fokus vir sy emosie ná maande van eensaamheid, eers voor sy vrou se dood, toe daarna. Maar toe Stefaans opreik na hom, en sy kop nadertrek vir ’n soen, laat Leonardo nie op hom wag nie. Hy dank die Here dat hy ’n Listerine-strokie op sy tong gesit het voor die konsert. Daardie aand is daar nie na musiek geluister nie. Daar is gehuil en gelag en gesoen, en ou verliese en verdriete is na bo gehaal (Aucamp, 2009:78).

Stefaans sê die volgende oor jongmense: "Vandag se jong mense wat voor die huwelik saamleef, is baie verstandiger." (Aucamp, 2009:79). Die twee mans se veroudering het wel fisiologiese komplikasies meegebring:

> Tot seks tussen Leonardo en Stefaans het dit nooit gekom nie. Stefaans en Leonardo was beide op kroniese medikasie, wat 'n slapte in die bedryf gebring het, en beide had 'n hartkondisie, wat Viagra uitgesluit het. Uitreiking, aanraking, 'n soen dan en wan was vir beide oorgenoeg. Hulle het hul emosioneel veranker gevoel, en het selfs oormoedig geraak, en by die Concert Club aangesluit (Aucamp, 2009:79).

Dit is asof Aucamp tog in hierdie verhaal vir oulaas skryf oor 'n romantiese verhouding tussen twee homoseksuele mans ten einde te toon dat hy reg was dat die verhouding tussen twee seniors (waarin daar geen jeug betrokke is nie) nooit werklik tot seks kan kom nie. Die hoogtepunt van so 'n verhouding is nie 'n klimaks nie, maar lidmaatskap van die Concert Club.

5.17 Samevattende opmerkings

Die uitgebreide ontleding en interpretasie van Hennie Aucamp se kortverhaalbundels laat sekere definitiewe gerontologiese kategorieë uitstaan. Die blote omvang van hierdie hoofstuk dien as bewys dat veroudering en ouderdom ook in Aucamp se kortverhaalbundels 'n deurlopende tema is. Sy persoonlike sienings en ervaring van veroudering vind neerslag in die manier waarop die kortverhale gekonstrueer word. Soms is hierdie sienings en ervarings overt en soms kovert, maar ongeag die vorm bly hierdie temas teenwoordig.

Die gerontologiese temas wat in Aucamp se debuutbundel, *Een Somermiddag*, gevind word wentel om die skrywer se eie jeugherinneringe en word gefokaliseer deur die sensitiewe wit plaasseun, Wimpie. Familie en vriendskap is die spilpunte waarom die gebeure in die bundel draai. Daar is die swart vriend, die ouma, die vader, die moeder en die tante wat, soos in Aucamp se poësie- en dramakorpusse, ook 'n belangrike rol speel in sy prosa. Wimpie se verhouding met sy ouma is ambivalent en dit is duidelik dat sy ook die Afrikanermatriarg van die familie is. Die vermoë van hierdie generasie senior vroue om ten spyte van siekte steeds krag en mag te projekteer, dui op die veerkragtigheid wat sekere senior mense op gevorderde ouderdom openbaar. In *Een somermiddag* is Wimpie bewus van die effekte wat veroudering en siekte op 'n senior vrou het. Hierdie waarneming is weereens die resultaat van Aucamp se eie ervaringe as kind wat dui op

die vervlegtheid tussen outobiografie en fiksie wat reeds in sy debuutbundel aanwesig is. Die portret van ’n ouma wat Aucamp in *Spitsuur* met woorde skets is ’n uitbreiding op die aanvanklike ervaring wat in *Een somermiddag* geskets word. Die herinnering aan ’n senior vrou met wie die skrywer ’n sterk band gedeel het, dui op die belangrikheid van intergenerasionele familiale verhoudings vir beide die senior persoon en die jonger persoon. Die herinnering aan die ouma bring ook die kompleksiteit mee van iemand wat nog nie openlik homoseksueel is nie en nie weet hoe om dit aan familie mee te deel nie. Ook hierdie ouma word uitgebeeld as ’n Afrikanermatriarg. In *’n Baksel in die môre* word die verhouding tussen ’n grootmoeder en haar kleinseun, Stoffeltjie (Wimpie van *Een somermiddag* word nou Stoffeltjie), op deernisvolle manier geskets wanneer ouma en kleinseun saam die dood van sy tante verwerk met alkohol. Die veerkragtigheid wat sommige seniors openbaar in tye van hartseer word treffend deur Aucamp uitgebeeld. Seniors rou dikwels deur werk vir hul hande te vind waardeur hulle hul waardering vir die afgestorwene kan toon. Soos wat daar oor die voorkoms van die dood gewonder word in *Teen die lig* en *By Felix en Madame*, so dink die ouma dat die dood lyk soos ’n doodgewone mens. Stoffeltjie en sy ouma verskyn weer in *Dooierus* waar die ouma as Afrikanermatriarg haar kleinseun leer hoe om perd te ry. Die ouma is ook, soos vele seniors in die Afrikaanse letterkunde, ’n baie religieuse vrou en dit is duidelik dat haar geloof haar aksies bepaal. Die verhouding tussen ’n ouma en haar kleindogter kom ook aan bod in *Dooierus* in die vorm van die komplekse verhouding tussen die 13-jarige Lizzie en haar 70-jarige ouma. Ouma ly aan sinus, artritis en verkalkte are en haar en Lizzie se verwysingsraamwerke is wêrelde van mekaar verwyderd. Die generasiegaping tussen die twee vroue is moeilik om te oorbrug, maar aan die einde ontwikkel die kleindogter simpatie vir haar ouma. Die ouma is ook soos die ander oumas in Aucamp se literêre tekste streng gelowig en duld nie enige afwyking van haar geloof (binne die NG Kerk-verband) nie.

Die eensame senior vrou kom ook na vore in *Een somermiddag* in die vorm van ’n musiekonderwyseres wat gevoeg kan word by die ander senior vroue in Aucamp se oeuvre wat ’n beroep in die kunste volg. Die intergenerasionele vriendskap tussen ’n senior kunstenares en die 13-jarige Afia, in *Die hartseerwals*, sluit aan by hierdie tema van die verhouding tussen ’n senior kunstenaar en ’n jonger mens. Die kunstenares probeer deur Afia weer haar jeug ervaar. Later in Aucamp se oeuvre word dit die

homoseksuele man wat probeer om sy verlore jeug te herwin deur in ’n verhouding te tree met ’n jonger man of deur van jonger manlike prostitute se dienste gebruik te maak. Nes Wimpie transendeer Afia haar chronologiese ouderdom met haar volwasse uitkyk op die lewe en begrip van die senior vrou se lewe. Die Akteur in *Hongerblom* kan by die nou reeds uitgebreide lys van senior kunstenaars gevoeg word wat hul veroudering moet verdoesel of sukkel om daarmee vrede te maak want hulle mag nie hul jare lyk nie. Die gewese megaster in *Gewis is alles net ’n grap* sluit aan by die akteur want sy dra haar ou kostuums as ’n soort teruggryp na haar suksesvolle loopbaan en kan selfs nog stukke teks of liedere onthou. Alfons, die sanger, in dieselfde bundel ervaar ook ’n emosionele moegheid wat saam met die ouderdom kom. Anders as van die ander senior kunstenaars blyk dit dat hy genoeg geld het om ’n goeie lewe ná sy aftrede te kan bekostig. Dit is ook asof hy sy dae meer doelgerig struktureer as die tantes in *Die lewe is ’n grenshotel* en *Enkelvlug*. Hierdie verskil is ’n aanduiding van die subjektiwiteit van veroudering en die hantering van uittrede.

Benewens die oumafiguur, speel die tante ook ’n belangrike rol in die Aucamp oeuvre en in *Een somermiddag* maak die leser kennis met tant Florrie wat vir Wimpie laat voel asof hy ’n man is. Die intergenerasionele verhouding tussen die tantes en veral jonger manlike karakters het dikwels die funksie dat dit die jonger man op seksuele vlak aktiveer en direk verband hou met die ervaring van sy manlikheid. Die leser maak vir die eerste keer kennis met tant Nonnie in *Spitsuur*. Die fassinasie van ’n jonger manlike familielid met sy ouer tante word uitgebrei en dui op ’n soort familiale heteroseksuele intergenerasionele verhouding. Hierdie besondere band tussen ’n jonger man en sy ouer tante bereik ’n hoogtepunt in *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* waar die ek-verteller aan tant Nonnie se lippe hang omdat sy so anders is as die ander vroue in Afrikanergeledere. Die senior tante deel ook graag haar wyshede met haar jong familielid wat tekenend is van senior mense se behoefte om wysheid aan jonger generasies oor te dra. Seniors dra egter nie net inligting oor nie – jonger generasies kan ook plaasvervangend leef deur die oues se herinneringe en sodoende waardevolle kennis omtrent die lewe opdoen. Dat die outobiografiese met die fiksionele gemeng word in die Aucamp-oeuvre word duidelik wanneer Aucamp onthul dat tant Nonnie gebaseer is op sy eie tant Mara. Teenoor die reeds genoemde tantes in die Aucamp-oeuvre word die ooms in *Hongerblom* geskets. Dit word duidelik dat nie net sy tantes op Aucamp ’n invloed gehad het nie, maar duidelik

die ooms ook. Hierby sluit die verteller ook sy eie pa in, wat aan die leser ŉ kykie gee op die vader-seun-verhouding soos dit deur Aucamp uitgebeeld word.

Uit *Volmink* kan die verteller in die verhaal oor die Griekse oom Freddie hier bygevoeg word. Oom Freddie word beskryf as ŉ hedonis en het ŉ direkte invloed op die verteller se manier van kyk na die lewe gehad. Ook in sy lewe speel die ouderdom van 40 jaar ŉ belangrike rol want daarna het sy emosies afgestomp geraak en vóór 50 het sy are begin verkalk en later het hy doof geword. Op die ou einde pas die senior selfdood toe wat aansluit by die idee dat seniors moontlik selfdood kan oorweeg ten einde ontslae te raak van die beperkings wat hul biologiese, psigologiese en sosiologiese agteruitgang op hul bestaan plaas.

Soos in Aucamp se poësie- en dramakorpusse manifesteer die heteroseksuele intergenerasionele verhouding ook vroeg reeds in die prosakorpus in *Een somermiddag*. Die verhouding tussen Giel (wat diep in sy 50's is) en Salmien (15 jaar oud) is soortgelyk aan sodanige verhoudings wat veral gevind word in Aucamp se drama- en kabaretwerke. Dit is interessant dat dit juis hierdie vorm van ŉ romantiese verhouding tussen heteroseksuele mense is wat dikwels deur Aucamp uitgebeeld word. Die jonger vrou se liefde of aandag word dikwels met geskenke deur die ryk ouer man gekoop. Hetta in *Die hartseerwals* hoop ook dat ŉ 40-jarige wewenaar in haar sal belangstel, maar helaas word sy teleurgestel. Hierdie soort verhouding kry ŉ interessante kleur wanneer Bertien in *ŉ Bruidsbed vir tant Nonnie* ŉ verhouding wil hê met die heelwat ouer pater Lex. Die jonger vrou se romantiese bewondering vir iemand wat buite haar bereik is, oorskry nie slegs ouderdomsgrense nie, maar ook religieuse grense omdat die senior man hom tot selibaatheid verbind het. Die jonger Susanna in *Volmink* word deur ouderlinge afgeloer terwyl sy bad en Aucamp fiksionaliseer ŉ alternatiewe einde van die verhaal waar hierdie gebeurtenis haar man rasend maak en hy haar jeugdigheid blameer vir die misstap van die ouderlinge. Maar terselfdertyd verkies hy die ouderlinge bo ŉ jong man want hy voel bedreig deur laasgenoemde. Die konstante spanning wat geskep word met die spel tussen jeug en ouderdom dra by tot die intrige in die kortverhaal. In Aucamp se laaste kortverhaalbundel, *Die huis van die digter*, skryf hy vir oulaas oor die ouer Oom Arnoldus wat ŉ kind by die jonger Orpa verwek.

Die oopskryf van ’n homoseksuele intergenerasionele verhouding word vir die eerste keer in Aucamp se prosakorpus gevind in *Dooierus* waar ’n jong matriekseun verlief raak op ’n ouer manlike wolklasseerder wat die plaas besoek. Die feit dat die matriekseun se naam Stoffel is, dwing die leser om ’n verband te trek tussen Aucamp as skrywer en Aucamp as die karakter. Hy skryf dus eintlik tot ’n mate sy eie homoseksualiteit oop met hierdie verhaal. Die leser word ook insig gegee in die vader-seun- en moeder-seun-verhoudings wat ook ’n soort familiale intergenerasionele verhouding is. Hierdie verhaal word opgevolg met ’n kortverhaal waar ’n ouer man toenadering soek by ’n jonger man, maar helaas is laasgenoemde glad nie gediend met die idee nie, heel waarskynlik weens die ouderdomsverskil. Soos reeds vantevore aangetoon is, huiwer Aucamp nie om taboe-onderwerpe oop te skryf nie en in die verhaal oor die romantiese homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen ’n skoolseun en sy prinsipaal (ook in *Dooierus*) word die jonger man wat die ouer man uitbuit as tema in Aucamp se prosakorpus gevestig. Die jong man is deeglik bewus daarvan dat die jeug die ouderdom verlei en nie andersom nie. Op hierdie punt kan ’n mens tereg wonder of homoseksuele inter-generasionele verhoudings dan min of meer altyd gepaardgaan met hierdie wedersydse uitbuiting van die partye. Soos in *Punt in die wind* het die jonger seun hier ook ’n seksuele verhouding met ’n vrou wat dui op die aanwesigheid van biseksualiteit, hoewel dit ook bloot kan gaan oor aandag en nie om seks nie. Namate die skolier ouer word en die nou reeds bekende ouderdom van 40 jaar bereik, kom hy tot die besef dat hy verkeerd was en nooit liefde geken het nie. Met veroudering kom lewenservaring wat lei tot wysheid en insig.

In *Volmink* skryf Aucamp oor ’n ouer heilige, St. Franciskus van Assisi, wat die dienste van ’n jong manlike prostituut benut waarna die prostituut hom besteel. Dit blyk dat Aucamp se kreatiewe omgaan met die tema van homoseksuele intergenerasionele verhoudings haas onuitputlik is en dit geld ook vir die oopskryf van sosiale, religieuse, kulturele en politieke taboe-onderwerpe. Die Griek, Anastatos, in *Volmink* blyk ook ’n homoseksuele intergenerasionele belangstelling in jonger seuns te toon en voeg hom by die uitgebreide lys van senior mans in Aucamp se oeuvre wat belangstel in jonger mans en selfs seuns. Die Markies in die markiesverhale in *Wat bly oor van soene?* tree op as ’n soort mentor wat jonger mans leer oor seksualiteit, veral in ’n homoseksuele konteks. Die Markies het duidelik ’n beheptheid met jonger seuns en mans en vergelyk hulle met

kunswerke. Die senior man leef weereens in hierdie verhale plaasvervangend deur die jonger mans. In die laaste markiesverhaal kom dit aan die lig dat die Markies maar 14 jaar oud was toe hy seksueel ingelyf is deur iemand van 25 jaar oud en ironies genoeg was dit 'n vrou. In *Gewis is alles net 'n grap* ontmoet die leser 'n wellustige manlike professor wat sy kliënte van BDSM-plesier bedien – veral jonger kliënte. Aucamp gebruik ook humor om die verhouding tussen mans (hoe kortstondig ook al) uit te beeld. Die senior professor tree op as mentor in die seksuele sin van die woord en nie in die akademiese sin soos sy titel sou laat vermoed nie – dus eerder 'n professor in seks. Die karakter Professor Libby (verwysend na sy hoë libido wat alombekend is) in *Gewis is alles net 'n grap* het ook 'n voorliefde vir jonger studente en die problematiek wat gepaard gaan met sodanige verhoudings herinner aan die turbulente en troebel homoseksuele intergenerasionele verhoudings in Aucamp se dramas. Die senior moet byvoorbeeld dikwels sy eie lewe wysig om aan te pas by die jonger man s'n ten einde hom nie te verloor nie. Soos die skolier die prinsipaal manipuleer, manipuleer die student die dosent. In *Gewis is alles net 'n grap* word die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen die verteller en wat hy noem sy Piazzetta-seun beskryf. Die aard van die verhouding was egter vriendskaplik vanaf die jonger man se kant, maar die senior man het gehoop op meer. Die verlies van iets wat nooit bestaan het nie bly heel dikwels by die senior mens in Aucamp se oeuvre en hierdie herinnering word soms uitgespin tot 'n verhaal. Die senior verteller noem dat wanneer 'n mens ouer word jou enigste verweer onttrekking is. MC in die slotverhaal in *Gewis is alles net 'n grap* probeer ook om sy veroudering teen te werk deur na 'n gimnasium te gaan, maar daar ervaar hy ouderdomsdiskriminasie wanneer die jonger mans hom afjak. In die gimnasium filosofeer hy egter oor die geslagsdele van senior en jonger mans. Die senior man is selfbewus terwyl die jong man onselfbewus is. MC wend hom na 'n vreemde jong man wat hy op 'n grasperk raak-cruise en eindelik word hy seksueel bevredig. Aucamp skryf in *Die huis van die digter* ook oor die homoseksuele ervaring tussen 'n jong student, Fanie, en 'n ouer Duitser, Heinz. Fanie se versorging van die ouer man lei tot seks en die manier waarop Aucamp die toneel skryf is eroties, smaakvol en met empatie.

Aucamp se besondere ingesteldheid op spesifieke ouderdomme het vroeg reeds in sy literêre tekste manifesteer en in *Die hartseerwals* word 40 weereens beskou as 'n waterskeidingsouderdom wanneer die Caledonner besef dat hy nie meer so jonk is as

wat hy gedink het hy is nie. In *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* word die ouderdom van 40 jaar weereens gebruik om veroudering aan te dui wanneer die seergemaakte ek-verteller dink aan haar verlore minnaar genaamd Dieter. Dit is duidelik dat die ouderdomsverskil tussen hulle gelei het tot die beëindiging van die verhouding omdat die ek-verteller pertinent noem dat sy nie kan wag tot die man wat haar hart gebreek het die ouderdom van 40 jaar bereik nie want dan sal hy nie meer as gigolo kan werk nie. In *Dooierus* kan heelwat pertinente verwysings na die ouderdom van 40 jaar gevind word. Hierdie spesifieke ouderdom word met leegte, selfkonfrontasie, liefde, ontnugtering en wanhoop geassosieer.

Die vriendskap wat tussen seniors bestaan is baie belangrik want dit help om die eensaamheid wat veroudering meebring te help verlig. Die gedeelde ervaring van veroudering word treffend uitgebeeld in *Die hartseerwals* wanneer twee ou vriende vir oulaas saam gaan bergklim. Die klagtes oor liggaamlike aftakeling (soos jig, verkalkte are, lekhart) en die psigologiese bewuswording van veroudering (ontnugtering en die vasklou aan herinneringe) is merkers van veroudering. Die problematiek rondom onvoldoende pensioenfondse kom ook na vore in hul gesprek wat daarop dui dat Aucamp ook bewus is van die praktiese sake wat verband hou met veroudering. In *Spitsuur* word die vriendskap tussen twee seniors van verskillende rasse uitgebeeld wat nie verskil van die vriendskap tussen mense van dieselfde ras nie. Veroudering en gevorderde ouderdom blyk 'n gelykmaker te wees wat sosiaal gekonstrueerde grense kan versit. In *Die huis van die digter* is dit Stefaans en Leonardo wat mekaar eers as vriende vind en dan besef dat hulle lief is vir mekaar, hoewel dit nooit tot seks tussen hulle kom nie. Dit blyk dat die vriendskap tussen hierdie twee mans sterker is as hul behoefte aan seks.

Die verhouding tussen twee seniors word in *Die hartseerwals* uitgebeeld in die vorm van Fien en Stefaans, en Aucamp gaan met sensitiwiteit om met die tema van 'n paartjie wat al jare lank getroud is. Die verveling wat intree ná jare van getroude lewe word hier teengewerk deur die keuse om lojaal aan mekaar te bly ten spyte van veranderinge in beide partye se lewens. Hierdie ouer egpaar word ook gevind in *Enkelvlug* waar 'n 40-jarige man hoop om iemand te ontmoet met wie hy die perfekte verhouding kan hê. Wat aanvanklik lyk soos 'n heteroseksuele verhouding, kry egter 'n biseksuele kleur wanneer die man op soek is na iemand wat 15 jaar jonger as hy is.

Eensaamheid blyk ’n universele faktor te wees in die narratiewe van senior mense. Aucamp het die vermoë om die subjektiewe belewing van hierdie eensaamheid met sensibiliteit en sensitiwiteit uit te beeld. Hy put heel waarskynlik uit sy eie belewing van hierdie eensaamheid omdat hy dit self moes ervaar het namate hy verouder het. In *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* voel die senior boer eensaam en dit het ’n invloed op sy gesinslede. In aansluiting hierby voeg die prostituut in *Enkelvlug* by dat eensaamheid ’n gelykmaker is van senior en jonger mense. Volgens haar is daar egter meer eensame seniors as eensame jonger mense, wat dui op die verskynsel dat senior mense dikwels van vergeet en op die rand van die samelewing gestoot word. Ook sy kyk in die spieël met veragting vir wat sy daarin sien.

Herinnering speel ook ’n belangrike rol in Aucamp se kortverhale en die reminisserende ek-verteller in *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* is die beste voorbeeld van die manier waarop seniors weer jeugdig word wanneer hulle dink aan toe hulle jonk was. Een van die sterkste herinneringskortverhale in Aucamp se oeuvre is "’n Skryn langs die pad" in *Enkelvlug* waarin hy verwys na die plaas waar hy grootgeword het, Rust-mijn-ziel. Herinneringe aan die plaashuis, sy ouma, sy pa, oom Jan en tant Nonnie word gefiksionaliseer in hierdie herinneringe wat dui op die senior se vermoë om herinneringe te kleur met sy eie kreatiwiteit. Aucamp se herinnering aan die "huisgerief" in *Gewis is alles net ’n grap* sluit aan by die vele ander verwysings na sy grootwordwêreld hoewel daar, soos byna altyd, ’n wending in die verhaal is, want hier gaan dit om ’n ouer vrou van om en by 40 jaar wat ’n jonger man in die weë van die vrou moet inlyf – met die toestemming van sy ouers. Ook hier toon Aucamp sy kreatiewe vermoëns wanneer dit gaan om die uitbeelding van veroudering, ouderdom en intergenerasionele verhoudings tussen mense.

Die jaloesie van seniors op jonger mense se jeug kom ook na vore in *Dooierus* wanneer die vroulike dosent veral jaloers is op die jeugdige voorkoms van haar studente, insluitend hul borste, oë en tande. Die smagting van ’n senior na sy/haar/sig jeug is ’n deurlopende tema in Aucamp se literêre tekste. In dieselfde verhaal word die effek van uittrede op die verouderingsproses uitgebeeld wanneer die einste dosent oud word en haar algaande van die samelewing onttrek, al meer tyd wy aan haar grimering om die tekens van veroudering te verdoesel, later begin opstaan en haar aktiwiteite verminder. Haar gedrag

is tekenend van seniors wat hul lewe gewy het aan hul beroep en nie weet hoe om uittrede te hanteer nie.

Dit is egter nie net ouerwordende vroue wat sukkel om hul veroudering te aanvaar nie. Daan Bester in *Dooierus* kan beskou word as die teenpool van die dosent in die voorafgaande paragraaf. Soos in sy poësie- en dramakorpusse aktiveer Aucamp die spieëltegniek om Daan se konflikterende emosies oor sy veroudering uit te beeld. Hierdie veroudering verhoed Daan egter nie om ’n jonger man na ’n gaykroeg te neem nie wat die idee skep dat mense se subjektiewe persepsie van hul veroudering dikwels baie erger is as wat werklik die geval was. Die worsteling met veroudering is egter nie net op biologiese vlak nie, maar ook op psigologiese vlak soos gesien kan word wanneer Daan reminisseer oor sy lewe en skryf hoe bang hy is vir selfsug, sinisme en verharding. Die idee van selfdood word ook hier ter sprake gebring en dit is nie moeilik om te glo dat heelwat seniors moontlik tot selfdood gedryf kan word weens die effekte van hul veroudering nie (neem byvoorbeeld Karel Schoeman se geassisteerde selfdood in 2017).

Die familiale intergenerasionele verhouding tussen ’n alkoholis en sy ou, hulpelose moeder in *Dooierus* gee ’n ander blik op die kompleksiteit wat veroudering en veral generasiegapings meebring. Die verskillende verhoudings wat in ’n familie voorkom bly een van die terugkerende temas in Aucamp se literêre tekste. Die moeder gee, soos die moeders in Aucamp se dramatekste, ’n hele lys van klagtes wat die direkte uitvloeisel van veroudering is, naamlik moegheid, angs, bewings, rumatiek, bruin vlekke en dik are. Hierdie klagtes bevat ’n mengsel van liggaamlike en psigologiese veroudering wat dui op die integrale verband wat tussen die gees en vlees bestaan. Die liggaam word ook as ’n spieël beskryf wat die siel weerkaats. Ook in *Enkelvlug* is daar die waarskuwing dat ’n mens nie ’n spieël van jou liggaam moet maak nie. Die tema van die versorgende moeder wat haar sterwende seun bystaan kom weer na vore in *Dalk gaan niks verlore nie*.

Die essay as sintese tussen literêre en narratiewe gerontologie word in *Enkelvlug* gebruik om heelwat van die gerontologiese temas wat aangedui is te hanteer. Dit is ’n uiters gepaste genre om die belewing van veroudering en ouderdom neer te pen en gee aan die leser insigte in die manier waarop Aucamp veroudering en ouderdom op ’n meer persoonlike vlak beleef. Aucamp gebruik die essay as raamverhaal waarin een van sy vroeër kortverhale, "Die kluisenaarkrap", ingebed word en beide die essay en kortverhaal

handel oor die smagting van ’n ouer man na ’n jonger man. In die essay word Aucamp se persoonlike ervaring van ouerwordende vrygeselvriende weergegee, naamlik dat die seniors onttrek aan ander mense. In die kortverhaal word beskryf hoe ’n ouer man homself probeer hernieu deur die jeug van die jonger man. In *Gewis is alles net ’n grap* word die essay gebruik om Aucamp se ervaring van die mentor-leerling-verhouding te beskryf. Weereens word van die raamverhaaltegniek gebruik gemaak en hier handel dit oor die senior skrywer se komplekse verhouding met die jonger man wat hy mentor.

Die tehuis vir seniors as ruimte waarin veroudering beleef en uitgeleef word, word ook deur Aucamp in sy kortverhale benut, soos in *Enkelvlug* gesien kan word met die senior man wat hom tussen senior vroue bevind. Hoewel dit eintlik ’n hotel is, bly daar slegs senior mense wat die idee gee dat dit eintlik ’n tehuis vir seniors is. Die ryk ou dames se roetine by die hotel herinner aan die tantes in *Die lewe is ’n grenshotel* want ook hulle verwyl hul tyd met etes, luukshede soos parfuum en high teas. Maar die tehuis vir seniors is ook ’n mistroostige ruimte waar die verteller sy ma besoek in *Wat bly oor van soene?*. Soos heelwat seniors sien sy die dood as uitweg vir die lewe wat sy lei (artritis, oumensvlekke, gewigsverlies en are waardeur suurstof nie meer vloei nie). Die tehuis waarin Dawie Nolte sy senior gaan besoek hou ook nie veel hoop vir die inwoners in nie en ook daar voel sy moeder gevange. Mevrou Roelofse is dieselfde vrou as Boetie se ma in *Slegs vir almal* en daarom is haar ervaring van haar mede-inwoners eenders: hulle is doof, hulle kom ongenooid die kamer binne, hulle kla, murmureer, skinder en steel.

Ten slotte kan die volgende oorhoofse gerontologiese temas in Aucamp se prosakorpus saamgevat word: die intergenerasionele rol van die ouma (as Afrikanermatriarg of andersyds) in ’n kleinkind se lewe; die ouerwordende kunstenaar se ervaring van veroudering, ouderdom en aflegging van ’n lewe in die vermaaklikheidsbedryf (in die vorm van ’n musiekonderwyseres, kunstenares, akteur, megaster en die sanger); die inter-generasionele rolle wat tantes en ooms in ’n jonger familielid se lewe speel; die heteroseksuele intergenerasionele verhouding tussen ’n senior man en jonger vrou en omgekeerd; die homoseksuele intergenerasionele verhouding tussen ’n senior man en ’n jonger man; die ingesteldheid op spesifiek die ouderdom van 40 jaar as waterskeidings-ouderdom tussen jonk en oud; die verskillende vorme wat vriendskappe tussen seniors kan aanneem; die verhoudings tussen seniors wat verskil van intergenerasionele verhoudings; eensaamheid van senior mense; die rol wat herinnering aan veral kinder-

en jeugjare speel by die senior mens; die jaloesie van ouer mense op die jeug van jonger mense; die vader-seun- en moeder-seun-verhouding; die essay as manier om die fiksionele met die outobiografiese te versoen; die tehuis vir seniors as ruimte waar daar met veroudering geworstel word; en ook die tekens van biopsigososiale veroudering wat deur al die genoemde temas vervleg is.

Vervolgens word die slothoofstuk aangebied waarin die belangrikste gevolgtrekkings en ’n samevatting van die studie vervat word.

HOOFSTUK 6: GEVOLGTREKKINGS EN SAMEVATTING

Die besef van verganklikheid is die grootste enkele kreatiewe stimulus in die lewe van enige mens, kunstenaar of nie. Dis dié besef wat hom tot optrede dwing; wat hom laat besluit: Ek moet nóú sê wat ek te sê het, en so goed moontlik, met al die lig en krag my gegun, want môre vee die wind my spore dood.

~ Hennie Aucamp, *Pluk die dag* (1994e:27)

6.1 Inleiding

Hierdie proefskrif is ŉ monografie waarin die literêre oeuvre van die Afrikaanse skrywer en literator Hennie Aucamp vanuit ŉ gerontologiese perspektief ondersoek is. Veroudering en ouderdom vorm ŉ onlosmaaklike deel van die menslike ervaring en toestand en dat Aucamp diep onder die indruk van hierdie temas was, blyk duidelik uit die talle voorbeelde in sy poësie-, drama- en prosakorpusse. In die eerste plek het ek gefokus op Aucamp se literêre werke met inagneming van die aanvullende rol wat sy egodokumente speel in die verstaan daarvan. In die tweede plek het ek die gerontologie en aanverwante benaderings ondersoek ten einde ŉ teoretiese raamwerk te skep om as interseksie van veroudering en letterkunde te dien. In die derde plek het ek getoon dat ŉ queergerontologiese perspektief op Aucamp se oeuvre nuwe insigte na die voorgrond kan bring wat betref die verouderingsbelewing van die senior queer.

Gerontologie maak deel uit van Aucamp se poëtika en dit is duidelik dat hy dit uitlig en beklemtoon. Sy artistieke representasies van veroudering kan lesers bewus maak van hul eie veroudering én die van ander omdat dit help om die subjektiwiteit van seniors op relasionele vlak, sowel as die kulturele konstruksie van veroudering en ouderdom, te begryp (vgl. Wallace, 2011:389). Indien die leser positief op hierdie representasies reageer, kan hulle selfs bydra tot ŉ verandering in die manier waarop senior mense in die reële wêreld hanteer word.

My gedetailleerde kartering van Aucamp se literêre oeuvre vanuit ŉ gerontologiese perspektief het behels dat ál sy poësie, dramas en kortverhale bestudeer moes word. Vanweë die unieke kenmerke van elke afsonderlike genre is besluit om die hoofstukke wat ontledings en interpretasies van sy literêre tekste bevat hiervolgens in te deel. Omdat hierdie studie primêr in die letterkunde ingebed is en sekondêr in die gerontologie, is besluit om die manifestasies van veroudering en ouderdom, soos dit in Aucamp se

literêre oeuvre voorkom, as vertrekpunt te neem. Die gerontologiese benadering het egter ŉ deurlopende rol gespeel om die ontledings en interpretasies te rig ten einde ŉ afbakening vir die proefskrif daar te stel. ŉ Instrumentalistiese superponering van die teorie op die literêre tekste is ook sodoende vermy. Op die keper beskou, word hierdie studie dus onderlê deur ŉ metodologiese aanpak wat Van der Merwe (1996:287-288) in haar uiteensetting van geesteswetenskaplike navorsingsontwerp beskryf as ŉ kombinasie van induktiewe en deduktiewe logika. Daar is deduktief geredeneer vanuit die konseptuele en teoretiese raamwerk van die gerontologie, maar dan ook deur spesifieke waarnemings met betrekking tot voorbeelde uit die werk van Aucamp bepaalde afleidings gemaak waardeur (siklies) weer by "teoretisering" uitgekom is.

In hoofstuk 3 is kwatryne, sonnette en ander verse ondersoek om Aucamp se hantering van gerontologiese temas te verken en te illustreer. Die tersaaklike bundels sluit in *Die blou uur* (1984), *Koerier* (1999); *Hittegolf* (2002); *Dryfhout* (2005); *Vlamsalmander* (2008); *Ghoera* (2011) en *Woerts in die hoekie* (2011); *Teen die lig* (2012); en *Skulp* (2014).

Die kabarette en dramas wat in hoofstuk 4 ondersoek is bevestig heelwat van die tematiese bevindings wat met betrekking tot die digbundels gemaak is, maar weliswaar gekleur deur die genrekonvensies van die onderskeie tekssoorte. Die bundels wat gerontologiese inhoud bevat sluit in *Wolwedans* (1973); *Met permissie gesê* (1980); *Papawerwyn* (1980); *Slegs vir almal* (1980); *By Felix en Madame* (1987); *Teen latenstyd* (1987); *Sjampanje vir ontbyt* (1988); *Punt in die wind* (1989); *ŉ Brommer in die boord* (1990); *Dubbeldop* (1994); en *Van hoogmoed tot traagheid* (1996).

Aucamp se prosakorpus bestaan slegs uit kortverhale en ook in hierdie tekste is ŉ verskeidenheid gerontologiese temas te vinde. Relevante bundels wat bespreek is sluit in *Een somermiddag* (1963); *Die hartseerwals* (1965); *Spitsuur* (1967); *ŉ Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970); *Hongerblom* (1972); *ŉ Baksel in die môre* (saam met Margaret Bakkes) (1973); *Dooierus* (1976); *Enkelvlug* (1978); *Volmink* (1981); *Wat bly oor van soene?* (1986); *Dalk gaan niks verlore nie* (1992); *Gewis is alles net ŉ grap* (1994); *Ook skaduwees laat spore* (2000); *ŉ Vreemdeling op deurtog* (2007); en *Die huis van die digter* (2009).

Die bevindings wat vanuit die ontledings en interpretasies van hierdie literêre tekste voortgevloei het, word in die tweede afdeling van hierdie hoofstuk op ’n geïntegreerde manier aangebied as antwoord op die navorsingsvrae wat in hoofstuk 1 gestel is.

Hoewel vorige studies oor Aucamp ook na veroudering en ouderdom verwys, fokus geeneen uitsluitlik op gerontologie en aanverwante temas nie (sien die oorsig van nagraadse studies in hoofstuk 1). Daar is ook geen studies wat Aucamp se volledige oeuvre ondersoek nie en geen studies in die Afrikaanse letterkunde fokus in diepte op die stem van die queer senior nie.

Die volgende navorsingsvrae is gestel:

a. Watter literêr-gerontologiese temas en verhoudings word in Aucamp se literêre tekste uitgebeeld?
b. Hoe ondersteun Aucamp se egodokumente die ontleding en interpretasie van Aucamp se literêre tekste?
c. Watter afleidings, vanuit ’n queergerontologiese perspektief, kan oor Aucamp se literêre tekste gemaak word?

6.2 Bevindings

Die hoofbevindings is aan die einde van elke hoofstuk afsonderlik opgesom en in hierdie afdeling word sodanige bevindings gesintetiseer om die navorsingsvrae te beantwoord. Dit is belangrik om te onthou dat kritiese gerontoloë onderskei tussen *literêre gerontologie* en *narratiewe gerontologie*. Die eerste het te doen met die representasie van veroudering en ouderdom in letterkunde, terwyl die tweede handel oor die konstruksie van persoonlike narratiewe oor veroudering en ouderdom soos byvoorbeeld egodokumente.

Die literêr-gerontologiese temas en verhoudings wat in Aucamp se literêre oeuvre uitgebeeld word, is uitgebreid en uiteenlopend van aard, maar daar is wel sekere tematiese konstantes aanwesig. Anne Wyatt-Brown (1990; 2007) se seminale idees rondom die literêre gerontologie het die grondslag van hierdie studie gevorm en vanuit die ontledings en interpretasies van Aucamp se literêre werke is dit duidelik dat hy aansluit by internasionale tendense wat betref die literêre uitbeelding van veroudering en ouderdom. Meer spesifiek skryf hy oor die ervaring van veroudering vanuit die perspektief van ’n wye spektrum karakters met verskillende seksualiteite, geslagte, etnisiteite, religieë en sosioëkonomiese statusse. Dit is veral die tema van liefde in latere lewensfases en

grade van agteruitgang wat neerslag vind in Aucamp se oeuvre. Die verskillende manifestasies wat die liefde kan aanneem word in diepte deur Aucamp bestudeer en dit is duidelik dat die meeste van sy senior karakters nie onafhanklik van ander kan/wil funksioneer nie. Die belewing van veroudering vind dikwels plaas in die teenwoordigheid van ’n ander karakter wat die senior karakter help om die verouderingsproses te navigeer. In familiale verband word die ouma, oupa, tante, oom, moeder of vader se belewing van veroudering altyd waargeneem deur ’n ander familielid (dikwels Aucamp self in die vorm van ’n ek-verteller). In romantiese verband bevind die senior hom/haar/sig dikwels in die geselskap van ’n jonger mens waardeur teruggegryp word na ’n verlore jeug. Dit is belangrik vir die senior om (ten minste psigies) te probeer jonk bly veral omdat biologiese aftakeling een van die grootste uitdagings is wat die hoof gebied moet word. Aucamp maak onder meer gebruik van die spieël as tegniek om te toon hoe karakters in sy literêre werke gekonfronteer word met die effekte van veroudering.

Die verhouding tussen die jonger en senior mens word geklassifiseer as ’n intergenerasionele verhouding wat per definisie dui op die wedersydse uitruil van kennis en ervarings (veral in die vorm van stories) tussen mense van verskillende generasies. In Aucamp se oeuvre kry hierdie intergenerasionele verhoudings dikwels ’n homo-seksuele romantiese kleur, bes moontlik omdat dit sy eie filosofie was dat kuns, skoonheid en die geïdealiseerde jeug gebruik kan word om verganklikheid te besweer. By hom is daar beslis ’n soort viering van die jeugdige en die sensuele in sy benadering tot hierdie temas. So kan die doelbewuste vertoon van sy tegniese beheersing en vormvastheid in sy kwatryne en sonnette beskou word as die "opvoer" van kuns om verganklikheid te probeer besweer. Hierdie verlustiging in die skoonheid van die artistieke vorm is natuurlik ook deel van die dekadensie waarvan Aucamp ’n belangrike eksponent was.

Michel Foucault (1990) se uiteensetting van die manier waarop intergenerasionele verhoudings in Antieke Griekeland manifesteer het, toon dat sekere metanarratiewe deur die eeue heen konstant bly. Die verhouding tussen ’n senior man wat sy opleiding voltooi en status het en ’n jonger man wat hulp, raad en ondersteuning nodig het, kry dikwels in Aucamp se literêre oeuvre ’n homoseksuele ondertoon wat aansluit by Sandfort *et al.* (1991) se stellings dat sommige verhoudings tussen mans en seuns gekenmerk word deur die ervaring en uitdrukking van seksuele begeerte. Sodanige manifestasies van die

verhouding tussen jonger en senior mans word meestal gekleur deur die lens van pedofilie en die afkeur van die samelewing, maar Aucamp beeld hierdie intergenerasionele homoseksuele verhoudings op smaakvolle literêre wyse uit – dikwels met humor of tong-in-die-kies verwysings na bekende historiese gevalle waar seuns/jong mans tot die ondergang van senior mans gelei het. Dit is egter selde dat hierdie verhoudings ŉ gelukkige einde het wat moontlik dui op Aucamp se eie belewing as senior man.

Aucamp se senior karakters beeld die verskillende maniere uit waarop veroudering en ouderdom uitgeleef kan word. Sommige van hierdie seniors verander in tragiese figure wat in patetiese eensaamheid hul dae slyt, terwyl ander elke "laaste dag" aan hulle gegun aangryp. Die verskil tussen chronologiese en mentale ouderdom speel dikwels ŉ rol in die manier waarop mense verouder. Aucamp se seniors het dikwels ŉ jonger mentale ouderdom as wat die (stereotipiese) verwagting van die samelewing is. Die ouer-wordende kunstenaar kan beskou word as die verpersoonliking van die innerlike konflik wat ontstaan wanneer die chronologiese ouderdom (ouderdom in jare wat veral gekenmerk word deur biologiese aftakeling) dikwels veroorsaak dat ŉ loopbaan in die kunste vaarwel toegeroep moet word. ŉ Gevoel van verlies aan die fisieke vermoëns van vroeër staan lynreg teenoor die behoud van mentale vermoëns wat helaas ook die setel van die einste herinnerings is wat die senior kunstenaar nostalgies-weemoedig stem.

Vir Mike Hepworth (2000) is die hele punt van literêre representasies van veroudering om uit te vind hoe mense se persoonlike idees daaroor gevorm word deur kultuur en daarom oop is vir moontlike alternatiewe of addisionele interpretasies. Aucamp se alternatiewe uitbeeldings van veroudering en ouderdom kan byvoorbeeld gesien word in die manier waarop hy heelwat aandag gee aan die veroudering van randfigure, soos die senior kunstenaar en die senior queer. Cochrane (2009:356) bevestig die besondere plek van die randfiguur in Aucamp se oeuvre:

> Die Aucamp-oeuvre word bevolk deur periferale karakters soos manlike en vroulike prostitute, transseksuele, "drag queens", boemelaars en bergies. Dit is juis verhale waarin die sosiale verskoppeling as hoofkarakter figureer wat myns insiens as Aucamp se beste verhale beskou kan word.

Aucamp gee egter ook aandag aan dié figure wat nie op die rand van die samelewing beweeg nie, soos die ouma, oupa, tante en oom, sowel as verhoudings en vriendskappe tussen seniors wat deur die samelewing as "normaal" beskou word.

Een van die universele temas van letterkunde is die dood en sterflikheid wat voorafgegaan word deur veroudering. Hierdie temas kan nie losgemaak word van die tyd waarin dit plaasvind nie omdat dit juis die verloop van tyd is wat lei tot veroudering. Die verband tussen tyd, veroudering en letterkunde word netjies saamgevat deur Jan Baars (2009) se beskouing van die *intermenslike toestand*. Volgens hierdie benadering is daar drie domeine van die menslike toestand wat op die gerontologiese spektrum manifesteer, naamlik liggaamlikheid wat ons aan ŉ natuurlike omgewing verbind; sosiologiese bestaan binne ŉ voortdurend veranderende sosiale konteks; en individualiteit wat ons van mekaar onderskei. Benewens hierdie drie domeine onderskei Baars (2009) ook tussen drie temporele benaderings tot veroudering, naamlik die hede wat verbind is aan die verlede en toekoms; die Griekse konsep van *kairos*, wat dui op die aangewese of geleë tydsberekening vir handeling (vgl. ook Kermode, 2000); en die narratiewe benadering waarin ons ervarings van gebeure, handelings en evaluasies geïntegreer word tot ŉ betekenisvolle geheel.

In beide Aucamp se literêre en egodokumentêre werke word die biopsigososiale effekte van veroudering uitgebeeld. Die liggaamlike aspek word vervat in die biologiese aftakeling wat veroudering meebring. Die sosiale aspek vind neerslag in die familiale, platoniese en romantiese verhoudings en invloede wat die karakters (en skrywer self) vorm. Die individu staan sentraal tot hierdie aspekte aangesien die leser veroudering en ouderdom beleef vanuit sy/haar/sig perspektief. Tyd en konteks is egter die faktore wat betekenis aan hierdie aspekte verleen omdat dit die invloed en belewing van tyd is wat die alledaagse verskynsel van veroudering transformeer tot narratiewe en letterkundige kunsobjekte.

Aucamp se egodokumente, wat insluit dagboeke, onderhoude, briefwisselings, essays, literêre kritiek en ander akademiese tekste, het ŉ kardinale ondersteunende rol gespeel in die kartering van sy literêre oeuvre. Hanna Zeilig (2011) se beskouing van die narratiewe gerontologie as konstruksie van stories wat fokus op die ouderdom en verouderingsproses kom hier in die spel. Narratiewe gerontologie bied ŉ manier om

biografiese lewensverhale te benader. By Aucamp kan die talryke gedigte oor sy kinder- en grootwordjare op die plaas Rust-mijn-ziel in die Stormberge beskou word as narratief-gerontologiese verse omdat die verwysings na spesifieke ruimtes in Aucamp se eie lewe net té duidelik is om dit af te maak as toevallig. Ook Aucamp se sienings oor sake soos veroudering en homoseksualiteit kan gelees word in die uittreksels uit sy egodokumente wat ter ondersteuning van die literêre ontledings en interpretasies betrek is.

Paul Ricoeur se idees oor narratiewe, Peter Brooks se beskouing van die plot en Mikhail Bakhtin se konsep van die *chronotoop* (waarvan beide tyd en veroudering voorbeelde is) lê 'n belangrike verband tussen die persoonlike belewing van veroudering en die konstruksie daarvan in narratiewe tekste. Aucamp was 'n meester van hierdie soort konstruksies in verskillende genres. Omdat hy vertroud was met die konvensies van die onderskeie genres waarin hy geskryf het, kon hy meesterlik daarin slaag om daardie konvensies op onkonvensionele maniere aan te wend ten einde 'n literêre wêreld te skep waarin die randfigure van die samelewing 'n tuiste kon vind. Die simpatie, empatie en begrip waarmee Aucamp randfigure in sy literêre tekste uitbeeld is tekenend van 'n skrywer by wie dit altyd eerste om menslikheid gaan. By Aucamp is die essay die samekoms van die projekte waarmee die literêre en narratiewe gerontologie respektiewelik gemoeid is. Die vervlegting van die literêre en outobiografiese vind deurgaans in sy literêre werke neerslag, maar vir die oningeligte leser is die verband tussen die skrywer en die tekste nie altyd duidelik nie. In die essay is dit wel heelwat duideliker en hierin kan die leser ook sien hoe Aucamp voel oor veroudering en die effekte wat gevorderde ouderdom meebring.

Die konsep van *laatwerk/laatstyl* vind ook aansluiting by die narratiewe gerontologie in die sin dat dit handel oor die spesifieke outeursidiolek en/of poëtika van die ouerwordende outeur. Dit is egter nie moontlik om Aucamp se eie veroudering te bespeur in die manier waarop hy geskryf het nie omdat hy tot aan die einde getrou gebly het aan sy temas en manier van skryf. Dit kan natuurlik op sigself 'n soort laatstyl wees waar die skrywer in die laaste periode "sereen voortgaan soos tevore" (Van Vuuren, 2014a:692). Kenneth Clark (2006) se siening dat alle kunstenaars wat geskrewe rekords van hul verouderings-belewing nalaat beskryf hoe die skeppingsdaad vir hulle 'n marteling geword het, strook nie met die werklikheid nie. Aucamp vind juis dat sy kreatiwiteit dien as verweer teen verganklikheid. Die feit dat hy tot sy dood aanhou skryf het sonder om slegs op sy pyn te

fokus, dien as bewys hiervan. Vir my is Gordon McMullan en Sam Smiles se standpunt dat daar nie net aangeneem kan word dat elke senior kunstenaar ’n bejaardestyl ontwikkel bloot vanweë die feit dat hy/sy/sig oud is nie, meer aanneemlik. Hoewel hierdie laatstyl nie noodwendig in Aucamp se literêre werke aanwesig is nie, is dit wel volgens Kannemeyer (2005:373) aanwesig in sy egodokumente en meer spesifiek sy dagboeke waar hy ’n ironiese gedistansieerdheid van homself ontwikkel en homself tot objek reduseer.

Die bestudering van Aucamp se literêre oeuvre vanuit queergerontologiese perspektief het heelwat insigte opgelewer wat betref sy uitbeelding van die senior queer. In die Afrikaanse letterkunde bestaan daar geen omvattender skrywerlike bemoeienis met queer veroudering en die senior queer as in Aucamp se werk nie.

Wat betref die uitbeelding van die senior queer kan ’n mens tereg vra of homoseksuele mense dan werklik anders as hul heteroseksuele eweknieë verouder. Dit sou op werklikheidsontkenning neerkom om te beweer dat homoseksuele mense nie in bepaalde opsigte veroudering ietwat anders beleef nie. Geen mens leef in totale isolasie nie en ook homoseksuele mense het ’n kollektiewe geskiedenis, herinneringe en ’n tydgenootlike belewing wat ’n effek op hul lewens het. Die letterkunde is juis gesetel in die bemoeienis met hierdie relasionaliteit en Aucamp verken en openbaar verskeie manifestasies hiervan in sy literêre werke. Gorman-Murray (2013:98-99) stel dit duidelik dat queergerontologie dit ten doel het om die heteronormatiewe raamwerk waarbinne navorsing oor seniors geskied te destabiliseer deur die effek van seksuele identiteit op veroudering, gevoel van behoort en plekgebondenheid in ag te neem. Jesus Ramirez-Valles (2016) stem hiermee saam wanneer hy onomwonde stel dat die doel van queergerontologie is om dekonstruktief te werk te gaan met die maniere waarop heteroseksuele dominante norme definieer wat dit beteken om ’n ouer persoon te wees. Die vervreemdingstegnieke wat Aucamp in sy literêre tekste gebruik konfronteer onvermydelik die leser met ’n wysiging van verwagtings of voorveronderstellings wat betref die manier waarop oor veroudering en ouderdom geskryf "behoort te word".

Daar moet egter in die algemeen gewaak word teen die essensialistiese voorstelling van homoseksuele identiteit as noodwendig volstrek anders aangesien so ’n siening meer skade kan aanrig as om die saak vir queer mense te bevorder. In hierdie trant is Pienaar

(2000:114) se opmerking dat "Sjampanje vir ontbyt" nie die hedendaagse homoseksuele man uitbeeld nie maar eerder die gay man van ’n vroeëre geslag met pretensies en inhibisies, belangrik omdat dit bevestig dat daar wel genuanseerde verskille in die gaybelewing van veroudering bespeur kan word. Odendaal (2016:272) is van mening dat die "normale" leser min kennis en ervaring van queer mense se leefwyse het, maar dat hierdie gebrek aan kennis en ervaring nie beteken dat die leefwyse nie werklik is nie. Hy vra of hierdie queer bestaan dan werklik so ingrypend verskil van die heteroseksuele wêreld. Aucamp (1990b:10) se uitgangspunt is dat die gaygemeenskap hom vervreem het van sy medemens juis vanweë die verheerliking van sy andersheid en dat dit vir letterkunde wat oor homoseksualiteit handel ’n ramp was. In die nawoord van *Wisselstroom* skryf Aucamp (1990b:168) die volgende oor die tematiek van die verhale wat in die bloemlesing verskyn:

> Die geskiedenis van die gay is ten slotte die geskiedenis van alle mense, al sou die menslike dilemma hier ietwat anders belig en toegelig word.

Dit kan egter ook gevaarlik wees om géén onderskeid tussen homoseksuele en heteroseksuele mense se belewing (van veroudering) te tref nie want net omdat sommige homoseksuele mense onlangs in ’n meer bevryde wêreld gebore is of ten minste ’n latere deel van hul lewens in sodanige omstandighede geleef het, regverdig nie die hedendaagse neiging by sommige mense om te wil ontken dat daar sprake was/is van diskriminasie en marginalisering nie. Die trauma en dikwels posttraumatiese stres waarmee veral senior homoseksuele mans worstel is ’n aanduiding hiervan.

Andries Visagie (2004:188) se beskouing dat die breër sosiale konteks en die wisselwerking tussen gay seksualiteit en ander uitdrukkingsvorme van seksualiteit ook van belang is wat betref die manier waarop manlike subjektiwiteit in Aucamp se bundel *Volmink* uitgebeeld word, is ook van toepassing op Aucamp se ander literêre werke. Dit is Aucamp se voorkeur om "die unieke en komplekse seksuele identiteit van individue te belig sonder die onmiddellike beletsel van enige benoemingsdrang op grond van seksuele identiteitskategorieë" (Visagie, 2004:188).

Heaphy *et al.* (2004:88) verskaf vier redes waarom aandag aan die veroudering van die nieheteroseksuele mens gegee behoort te word:

1) ’n toenemende aantal nieheteroseksuele mense op gevorderde ouderdom leef openlik as gay, lesbies of biseksueel;
2) nieheteroseksuele mense kan vanweë hul alternatiewe leefwyses ongekende uitdagings teëkom namate hulle ’n gevorderde leeftyd nader en ervaar;
3) nieheteroseksuele veroudering sal meer sigbaar word weens die generasie gay en lesbiese aktiviste van die 1960's en 1970's wat verouder; en
4) nieheteroseksuele ervarings van veroudering verskaf waardevolle insigte in die persoonlike gevolge van sosiale verandering.

Hoewel literêre, narratiewe en queergerontologie, sowel as intergenerasionele studies nog ontluikende studieterreine is, kan die waarde wat dit toevoeg aan die gerontologie en letterkunde in geheel nie misken word nie. Met hierdie proefskrif poog ek om ’n bydrae tot die bestaande korpus akademiese tekste in hierdie verband te lewer.

6.3 Voorstelle vir toekomstige navorsing

Veroudering en ouderdom, en die stories wat onvermydelik daarmee gepaardgaan, sal áltyd deel uitmaak van die menslike ervaring en toestand. Daarom sal daar ook altyd ruimte vir verdere ondersoeke wees wat kan help om literêre, narratiewe en queer-gerontologie, sowel as intergenerasionele studies, aan te vul met nuwe terminologie, navorsingspraktyke en metodologieë. Hierdie proefskrif baan ook die weg vir verdere studies oor Hennie Aucamp, hetsy oor hom as mens en skrywer of oor sy literêre en egodokumentêre werke – veral die ongepubliseerde dagboeke wat in die Universiteit van Stellenbosch se Hennie Aucamp-versameling onder embargo was tot Maart 2019, wat meegebring het dat dit nie vir die doeleindes van hierdie studie benut kon word nie. Toestemming om hierdie dagboeke te besigtig vir moontlike gebruik in my studie is deur die testateurs geweier.

6.4 Slotopmerkings

Hennie Aucamp het oor ’n tydperk van ’n halfeeu daarin geslaag om heersende idees oor veroudering en ouderdom uit te daag en by wyse van veral randfigure in sy literêre oeuvre te toon dat veroudering ’n subjektiewe ervaring is wat op verskillende maniere uiting kan vind. Aucamp (1990b:10-11) beklemtoon egter ook die belangrikheid van die *klassieke skrywer* "wat universele waardes wil nastreef in sy werk" en dit is juis een van die belangrikste punte wat hierdie proefskrif wil maak, naamlik dat dit by Hennie Aucamp eerstens handel oor die menslike toestand en ervaring en daarna kom al die

ander definisies wat die mens aan hom-/haar-/sigself wil toedig. In ’n onderhoud met Abraham H. de Vries in 2006 sê Aucamp (2010b:110) self: "Ek is betrokke by 'die menslike kondisie' – punt, uit." Wat Aucamp met sy oeuvre probeer kweek het, is ’n ruim en akkommoderende menslikheid wat, spesifiek in Afrikanergeledere, destyds nog nie bereik is nie en wat steeds nie genoegsaam waargemaak is nie.

Die bekende Britse sosioloog, geskiedskrywer en gay aktivis Jeffrey Weeks publiseer in 2007 ’n boek getiteld *The world we have won* waarin hy die maniere ondersoek waarop mense se lewens sedert 1945 getransformeer is deur byvoorbeeld welsynisme, die pil, die bevryding van vroue en gay mense, globalisering, die verbruikerswese, individualisering en nuwe vorme van intimiteit wat insluit vriende wat familie word en huwelike tussen mense van dieselfde geslag. Die titel van die boek speel in op Peter Laslett se bekende boek *The world we have lost* (1965) wat uit ’n reeks essays bestaan wat sekere aannames oor die lewe in pre-industriële Engeland bevraagteken. Sy bevindings het gehelp om ’n ommekeer in die idees van die tyd te bewerkstellig. Weeks volg in teenstelling hiermee ’n positiewe benadering wanneer hy die hedendaagse toedrag van sake teen ’n breë historiese agtergrond verken, met ruim aandag aan die lewens van gay mense.

Indien Aucamp se bydrae as skrywer geplaas word binne die konteks van "the world we have won", kan gestel word dat hy doelbewus besluit het om hom as (Suid-)Afrikaner en as gay man op demonstratiewe wyse en ten bate van homself en sy lesers kosmopolities in die wêreld op te stel. Hierin was hy sy tyd ver voor. Soos aangetoon is in hoofstuk 5, beskuldig Barend J. Toerien Aucamp van geyktheid in sy literêre werke omdat dit volgens hom altyd blyk te handel oor die eensame gay persoon wat artistiek verfynd, die outsider of die ouerwordende seksuele predator is. Hierdie stelling is deels waar omdat daar in Aucamp se werk beslis iets teenwoordig is van die stereotipiese assosiasie van gay mans met ’n tragiese lewensverloop, wat gepaardgaan met verlies en morele verval. Maar dit is egter nie al wat in Aucamp se literêre werke teenwoordig is nie. Aucamp se werk skakel, veral deur die toenemende onbeskroomdheid waarmee hy oor byvoorbeeld veral homoseksuele erotiek en intimiteit skryf, met die wêreld van positiewe verworwenhede waaroor Weeks dit het. Aucamp se werk is deeglik ingebed in wat die afgelope dekades verwerf is en hy maak sy (Suid-)Afrikaanse lesers iets daarvan deelagtig. Aucamp was immers, selfs toenemend so in sy latere jare, bekend as iemand wat vrygewig uitgedeel

en aangegee het. Hierdie proefskrif demonstreer hoe Aucamp in die besonder (queer-)veroudering ter wille van breër emansipasie vooropgestel het. Deur sy hele loopbaan (vanaf sy vroeë werke) het Aucamp op intens skrywerlike wyse (nie gewoon instrumentalisties nie) ’n bydrae gelewer tot groter aandag vir die senior of ouerwordende mens – veral dié wat vanweë verdere onderskeidinge (byvoorbeeld seksuele oriëntasie of beroepe soos prostitusie of kunstenaarskap) nog verder gemarginaliseer is. Deur sy volgehoue aandag aan hierdie sake, het hy ook bygedra tot sterker fokus hierop in die Afrikaanse letterkundige geskiedskrywing en kritiek.

Deel van Aucamp se waarde en prestasie as Afrikaanse skrywer is dat hy progressief-liberale idees (ook die dekadente) versoen met en situeer in ’n wêreld wat, ook ten opsigte van die taal, tradisioneel en selfs oer-Afrikaans is. In werklikheid voer hy iets wesensliks op van kontinue psigiese groei wat bydra tot ’n sin van koherensie in die lewensnarratief. Koherensiesin ("sense of coherence"), die gewaarwording dat die lewe(nsverhaal) verstaanbaar, hanteerbaar en betekenisvol is, is onontbeerlik vir die psigologiese en sosiologiese welstand van die individu (Antonovsky, 1987; Randall, 1996). Daar is geen skielike breuk in die narratief wat Aucamp se werk vir ons weef nie. Deur ’n komplekse spel van herkenbaarheid en vervreemding word die kwessie van (volks)vreemdheid juis ter diskussie gestel. Die moontlike verwyt van sodanige vreemdheid word sodoende slim teengewerk en, alhoewel verwagtinge deeglik uitgedaag word, word die estetiese distansie vir sy Afrikaanse leser tog oorbrugbaar gehou.

Kathleen Woodward (1980:169) is van mening dat ’n kunstenaar (met inbegrip van skrywers) wat oor ’n lang tydperk met ’n probleem (’n spesifieke vorm of tema) werk, suksesvol is omdat hulle uit hul vroeër ervarings leer. Die vervlegting van alternatief-opposisionele materiaal met ’n mens se eie perspektiewe en idees, gee gestalte aan ’n leerproses (Woodward, 1980:170). Dit word ook genoem "bemeestering van ’n dissipline" wat nougesetheid met verbeelding kombineer en dus nie spontaan, magies of outomaties gebeur nie (Woodward, 1980:170). Hennie Aucamp is ’n sprekende voorbeeld hiervan want hy het sy vaardigheid met taal geslyp en gebruik om sy vorige ervarings en herinneringe te omvorm tot literêre werke in so ’n mate dat hy die kuns in verskeie genres bemeester het. Sy gemoeidheid met die senior en die homoseksuele intergenerasionele verhouding is twee spesifieke gerontologiese temas wat soos die spreekwoordelike goue draad deur sy oeuvre gevolg kan word.

Hierdie proefskrif handel nie nét oor Hennie Aucamp of nét sy literêre tekste nie, maar ook oor die wêrelde wat hierdie twee entiteite skep en waaraan die leser blootgestel word. Spesifieke wêrelde sluit in die wêreld van die senior man, die senior vrou, die senior homoseksuele man of vrou, die senior kunstenaar, die senior skrywer, die senior musikant, die grootouer, die intergenerasionele verhoudings tussen senior en jonger mense (hetsy romanties, familiaal of platonies), seksuele ervarings, reise (nasionaal en internasionaal), die belewing van kos, die wêreld van die kabaret, intertekstuele wêrelde, grootwordjare (die wêreld van herinnering), die ervaring van die jongmens en ook die verkenning van veroudering en die dood.

In die lig van die voorafgaande bespreking kan daar tot die slotsom gekom word dat Hennie Aucamp inderdaad ’n diepe bewustheid van veroudering, ouderdom en veral intergenerasionele verhoudings gehad het. Hierdie gevolgtrekking is gemaak met verwysing na kommentaar gelewer deur literêre kritici, asook uitsprake van die skrywer self, maar veral deur intensiewe teksontleding, wat ’n ondersoek van sy hele oeuvre behels het.

In ’n onderhoud met Francois Smith in 2003 antwoord Aucamp (2010b:80) soos volg as Smith hom vra wat sy verweer teen die bedreiging van ouderdom is:

> Ouderdom is net ’n bedreiging as dit met verstandsaftakeling en ondraaglike pyn gepaardgaan. As die individu hierop afstuur, moet hy die wetlike reg hê om genadedood aan te vra. Origens is my gerusstelling aan jong vriende dié raad van Ta Miem [M.E.R.]: "Oudword beteken nie minder leef nie, net stadiger leef." My verweer teen die lewe is kreatiwiteit, en sal dit hopelik ook in die ouderdom wees.

In ’n onderhoud met Abraham H. de Vries in 2006 antwoord Aucamp (2010b:109) die volgende op ’n vraag van De Vries oor die invloed wat nie die ouer word self nie, maar die besef van ouer word op sy skryfwerk het:

> O, ’n groot invloed, en positief. Die besef van ouer word is ’n belangrike kreatiewe dryfveer. Dit ruk jou uit limbo's en letargieë, en dwing jou terug na "jou lessenaar en jou lamp", soos Elize Botha altyd gesê het. Dit help jou met die seleksie van aktiwiteite. Ek sosialiseer al hoe minder, omdat dit soveel energie en tyd opeis. Aan die begin van ’n nuwe jaar vra ek my af wat ek nóg kan afgee om my met meer tyd en energie te laat.

Dit was vir my ’n eer om Hennie Aucamp postuum te kon leer ken uit sy werke en ek hoop dat hierdie proefskrif ’n bydrae sal lewer tot die korpus akademiese werke oor hierdie veelsydige Afrikaanse skrywer.

BRONNELYS

Adams, C. 2008. Buggery and the British Navy. https://www.washingtoncitypaper.com/columns/straight-dope/article/13036233/buggery-and-the-british-navy Date accessed: 29 Mar. 2019.

Antonovsky, A. 1987. Unravelling the mystery of health. San Francisco: Jossey Bass.

Attridge, D. 2004. The singularity of literature. London: Routledge.

Aucamp, H. 1963. Een somermiddag. Kaapstad: HAUM.

Aucamp, H. 1965. Die hartseerwals: verhale en sketse. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Aucamp, H. 1967. Spitsuur. Kaapstad: John Malherbe.

Aucamp, H. 1968. Karnaatjie: reissketse en essays. Kaapstad: HAUM.

Aucamp, H. 1970. ’n Bruidsbed vir tant Nonnie: kortkuns deur Hennie Aucamp. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H., *red* 1971. Op die Stormberge: ’n vertolking van ’n streek. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1972. Hongerblom: vyf elegieë. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1973. Wolwedans: ’n soort revue. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. & Bakkes, M. 1973. ’n Baksel in die more. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H., *red*. 1975. Bolder: verspreide prosatekste. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1976. Dooierus. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1977. Die lewe is ’n grenshotel: ryme vir pop en kabaret. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H., *red*. 1978a. Blommetjie gedenk aan my: verspreide prosatekste. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1978b. Enkelvlug. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1978c. Kort voor lank. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1980a. Met permissie gesê: ’n kabaret. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1980b. Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1981. Volmink. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1984. Die blou uur. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1986a. Slegs vir almal: ’n kabaret oor selfsug. Pretoria: HAUM-literêr.

Aucamp, H. 1986b. Wat bly oor van soene? Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1987a. By Felix en Madame en ander eenbedrywe. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1987b. Dagblad. Pretoria: HAUM-Literêr.

Aucamp, H. 1987c. Teen latenstyd: verdere lirieke 1980-1986. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1987d. Twee meisies en ’n grammofoon: die skryfproses, geïllustreer aan die hand van twee verhale: "Die hartseerwals" en "Plaisir d'amour". *Klasgids by die studie van die Afrikaanse taal en letterkunde,* 22(2):118-127.

Aucamp, H. 1988. Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1989a. Kommerkrale: ’n AB-jap vir akoliete. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1989b. Punt in die wind: ’n komedie met drie bedrywe en ’n nadraai. Pretoria: HAUM-literêr.

Aucamp, H. 1990a. ’n Brommer in die boord. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1990b. Wisselstroom: homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns. Kaapstad: Human en Rousseau.

Aucamp, H. 1991. ’n Boekreis ver. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1992. Dalk gaan niks verlore nie. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1994a. Die blote storie 2. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1994b. Die sewe doodsondes in kabaretverband. *South African theatre journal,* 8(2):4-26.

Aucamp, H. 1994c. Dubbeldop: kabarettekste en -opstelle. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1994d. Gewis is alles net ’n grap. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1994e. Pluk die dag. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1995. Die onsig'bre naelstring. *Tydskrif vir letterkunde*, 33(3):34-41.

Aucamp, H. 1996a. Rampe in die ruigte: fabels vir almal. Kaapstad: Queillerie.

Aucamp, H. 1996b. Van hoogmoed tot traagheid of Die sewe doodsondes. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1997. Wys my waar is Timboektoe: ’n persoonlike reis deur Afrika. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1998. Beeltenis verbode: bespiegelinge oor egodokumente en biografieë. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1999. Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 2000a. Die skryf van kabaret- en liedtekste: enkele praktiese wenke. *Literator*, 21(2):81-88.

Aucamp, H. 2000b. Ook skaduwees laat spore: ’n keuse uit sy populêre verhale. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 2002. Hittegolf: wulpse sonnette met ’n nawoord. Kaapstad: Homeros.

Aucamp, H. 2005. Dryfhout: 40 verse. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 2007. ’n Vreemdeling op deurtog. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2008. Vlamsalmander. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2009. Die huis van die digter en ander liefdesverhale. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2010a. Die liefdesvers: ingeboude geheime en beveiligings. http://versindaba.co.za/2010/02/05/hennie-aucamp-die-liefdesvers/ Datum van gebruik: 12 Jan. 2018.

Aucamp, H. 2010b. Oor en weer. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2011a. Ghoera. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2011b. Lendetaal: homoërotiek in die kunste en in die letterkunde. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2011c. Woerts in die hoekie. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2012. Teen die lig. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2013. Koffer in Berlyn: essays oor kabaret. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2014. Skulp. Pretoria: Protea.

Aucamp, H. 2017. Die laaste wals: Hennie Aucamp se keuse uit sy verhaalkuns. Saamgestel deur Johann de Lange. Kaapstad: Tafelberg.

Baars, J. 2009. Problematic foundations: theorizing time, age, and aging. (*In* Bengtson, V.L. *et al. eds*. Handbook of theories of aging. New York: Springer. p. 87-99).

Bakhtin, M.M. 1981. Forms of time and of the chronotope in the novel: notes toward a historical poetics. (*In* Holquist, M., *ed*. Dialogic imagination: Four essays by M.M. Bakhtin. Translated from the Russian by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Texas University Press. p. 84-258).

Bekker, P. 1974. Die kwatryn. Pretoria: H & R Academica.

Bengtson, V.L., Gans, D., Putney, N. M. & Silverstein, M., *eds.* 2009. Handbook of theories of aging. New York: Springer.

Bennett, K. C. & Thompson, N.L. 1991. Accelerated aging and male homosexuality: Australian evidence in a continuing debate. *Journal of homosexuality*, 20:65-75.

Bezuidenhout, Z. 2006. Dryfhout. *Tydskrif vir letterkunde*, 43(2):236-237.

Biggs, S. 2007. Thinking about generations: conceptual positions and policy implications. *Journal of social issues*, 63(4):695-711.

Birren, J.E. 2007. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press.

Bloemhof, F. 1993. Enkele aspekte in Hennie Aucamp se "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" en Jan Rabie se "Die man met die swaar been". *Tydskrif vir letterkunde*, 31(2):106-115.

Botha, D. 2015. Om Hennie Aucamp te onthou. Pretoria: Protea.

Botha, E. 1975. Afrikaanse essayiste. Kaapstad: Human & Rousseau.

Botha, E. 1990. In een kraal: 'n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp. Kaapstad: Tafelberg.

Botha, E. 2013. Kortverhaal. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/18-k/97-kortverhaal Datum van gebruik: 1 Mrt. 2019.

Botha, M. 2012. "ek het 'n liggaam, daarom is ek": Outobiografiese elemente in Antjie Krog se *Verweerskrif*. *LitNet akademies*, 9(2):354-391.

Brooks, P. 1984. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. New York: Knopf.

Brooks, R. 2004. Therapeutic narrative: illness writing and the quest for healing. Sydney: University of Sydney. (Thesis – PhD).

Brümmer, W. 2013. Ek het nou alles gesê. *By*: 3, 19 Okt.

Bruner, J.S. 1996. The culture of education. Cambridge: Harvard University Press.

Burger, W. 2008. "Ons kan maar net versin. En aan ons versinsels glo. Glo wat ander aan ons versin": Die herinnerde verlede in Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle*. *Tydskrif vir letterkunde*, 45(2):20-31.

Butler, R.N. 1963. The life review: an interpretation of reminiscence in the aged. *Psychiatry journal for the study of interpersonal processes,* 26:65-76.

Chen, J.C. 2013. The cycle of ageing and death in Beowulf: the education of the Comitatus Code. *Journal of British and American studies,* 29:265-298.

Chivers, S. 1999. The literary potential of old age in Simone de Beauvoir, *The stone angel*, and new Canadian narratives. Montreal: McGill University.

Choi, B.C.K. & Pak, A.W.P. 2006. Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy. 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness. *Clinical and investigative medicine*, 29(6):351-364.

Cirlot, J.E. 2001. A dictionary of symbols. Routledge: London.

Claassen, J.A. 1997. ’n Ondersoek na die belangrikste aspekte van die gay-psige, met spesifieke verwysing na die Afrikaanse letterkunde. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad. (Verhandeling – MA).

Clark, K. 2006. The artist grows old. *Daedalus,* Winter:77–90.

Cochrane, N. 2001. Literêre minderhede in die Afrikaanse uitgewersbedryf na 1994: Homeros en Kwela Uitgewers as gevallestudies. *Tydskrif vir letterkunde,* 39(3):67-77.

Cochrane, N. 2007. Uit in die kuberruim: Enkele waardetoevoegings en uitdagings ten opsigte van Gay@LitNet binne Suid-Afrikaanse konteks. http://www.litnet.co.za/uit-in-die-kuberruim-enkele-waardetoevoegings-en-uitdagings-ten-opsigte-van-gaylitnet/ Datum van gebruik: 30 Maart 2018.

Cochrane, N. 2008. Stephan Bouwer (1948-1999): ’n Herwaardering met spesifieke verwysing na sy poësie-oeuvre. *LitNet akademies*, 5(1):80-99.

Cochrane, N. 2009. ’n Vreemdeling op deurtog. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 49(2):355-256.

Cochrane, N. 2013. Ondermyning van normatiwiteitsdimensies in die poësie van Loftus Marais: ’n queer-teoretiese beskouing. *Tydskrif vir letterkunde,* 50(3):72-88.

Crous, M. 2013. Die uitbeelding van gay manlikheid in die werk van drie debuutdigters. *LitNet akademies*, 10(1):440-474.

Crous, M. 2017. Sorg en versorging as tema in Marlene van Niekerk se *Kaar*. *Stilet,* 28(1):62-79.

De Lange, J. 1984. Want die cocktail is guitig en geil. *Die Vaderland*, 3 Sept.

De Lange, J. 1997. Soort soek soort: ’n versameling alternatiewe ervarings. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.

De Wet, K. 2002. Aucamp se wulpse sonnette waardevol én bied leesplesier. *Beeld*: 21 Okt.

Domínguez-Rué, E. 2014. What goes around comes back around: Life narratives and the significance of the past in Donna Leon's *Death at La Fenice*. *Journal of aging studies*, 29:124-130.

Du Plooy, H. 2009. Verganklikheid en tyd besweer. *Literator*, 30(2):159-162.

Du Plooy, H. 2016. ’n Afskeid in kwatryne. *Literator*, 37(1):1-2.

Esterhuysen, E. 2013. Die funksie van musiek in die musiekblyspel en die kabaret. Stellenbosch: Die Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling – MDram).

Falcus, S. 2012. Unsettling ageing in three novels by Pat Barker. *Ageing and society*, 23(8):1382-1398.

Falcus, S. 2015. Literature and ageing. (*In* Twigg, J. & Martin, W., *eds*. Routledge handbook of cultural gerontology. New York: Routledge. p. 53-61).

Falcus, S. 2017. The uneasy partnership of feminism and ageing in Carol Shields's *Unless*. *Journal of romance studies*, 17(3):311-326.

Foucault, M. 1990. The history of sexuality volume: the use of pleasure. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Vintage Books.

Fryer, C., *red.* 1987. Brandglas. Kaapstad: Tafelberg.

Garbers, M.W. 1989. Die begrip verganklikheid as komplekse kode in enkele werke van Hennie Aucamp. Grahamstad: Rhodes Universiteit. (Verhandeling – MA).

Geldenhuys, J.A. 1996. Gerontologiese kodes in die Afrikaanse poësie. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – PhD).

Gorman-Murray, A. 2013. Liminal subjects, marginal spaces and material legacies: older gay men, home and belonging. (*In* Taylor, Y. & Addison, M., *eds*. Queer presences and absences: genders and sexualities in the social sciences. Basingstoke: Palgrave Macmillan. p. 93-117).

Gramshammer-Hohl, D. 2016. The sameness of the ageing self: memory and testimony in 20th-century Russian narratives of ageing. *Russian literature,* 85:23-41.

Grayson, E. 2010. "The ones who cry": aging and the finitude in J.M. Coetzee's novels of senescence. New York: Binghamton University. (Thesis – PhD).

Grobbelaar, J. 2008. ’n Ondersoek na die bediening van laerskoolkinders in en deur die gemeente as intergenerasionele ruimte. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Proefskrif – PhD).

Grobbelaar, M. 1991. Die bose skoonheid: verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp. Pretoria: UNISA. (Proefskrif – PhD).

Grobbelaar, M. 1994. Hennie Aucamp as dekadent. Kaapstad: Tafelberg.

Grondwet **sien** Suid-Afrika

Grové, A.P. 2013a. Motto. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/20-m/139-motto Datum van gebruik: 1 Mrt. 2019.

Grové, A.P. 2013b. Sonnet. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/25-s/231-sonnet Datum van gebruik: 20 Nov. 2018.

Grové, W. 2016. Hennie Aucamp en sy Weimar-kompleks: ’n Germanistiese blik op sy kreatiewe omgang met die Duitse kultuur. *Stilet*, 28(1):64-82.

Grové, A.P. & Viljoen, H. 2018. Kwatryn. http://www.literaryterminology.com/index.php/ lemmas/18-k/103-kwatryn Datum van gebruik: 13 Aug. 2018.

Gual, N.C. 2015. Ambivalent pathways of progress and decline: the representation of aging and old age in Joanna McClelland Glass's drama. *Theatre research in Canada*, 36(1):106-123.

Haffter, P. 2018. Essay. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/12-e/284-essay Datum van gebruik: 26 Sept. 2018.

Halperin, D.M. 2007. What do gay men want? An essay on sex, risk, and subjectivity. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Hambidge, J. 2009. Vlamsalmander. Hennie Aucamp. *Tydskrif vir letterkunde*, 46(1): 244-246.

Heaphy, B., Yip, A.K.T. & Thompson, D. 2004. Ageing in a non-heterosexual context. *Ageing and society*, 24:881–902.

Henneberg, S. 2010. Moms do badly, but grandmas do worse: the nexus of sexism and ageism in children's classics. *Journal of aging studies*, 24:125-134.

Hennie Aucamp Collection. 2019. Nag van die ooms. https://digital.lib.sun.ac.za/handle/10019.2/3920 Datum van gebruik: 4 Mrt. 2019.

Hepworth, M. 2000. Stories of ageing. Buckingham: Open University Press.

Herrmann, S.B. 2007. Walt Whitman and the homoerotic imagination. *Jung journal: culture and psyche,* 1(2):16-47.

Hugo, D., *red*. 1988. Speelse verse. Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, D., *red*. 1999. Lyflied: ’n keur uit sy liedtekste. Kaapstad: Tafelberg.

Hugo, D. 2014. Resensie: *Skulp*. https://www.litnet.co.za/2014-resensie-skulp/ Datum van gebruik: 25 Febr. 2019.

Hugo, D. 2015. Hennie Aucamp as digter. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en Profiel: ’n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik. p. 410-426).

Ibo, W. 1981. En nu de moraal … wat is dat eigenlijk? Amsterdam: Meulenhoff Educatief.

Inglis, F. 1993. Cultural studies. Oxford: Blackwell.

Ingman, H. 2018. Ageing in Irish writing: strangers to themselves. Dublin: Palgrave Macmillan.

Ipsos. 2019. The Perennials: the future of ageing. https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/publication/documents/2019-02/ipsos-perennials.pdf Date of access: 22 Feb. 2019.

Janssen, J.S. 2015. Deathbed phenomena in hospice care: the social work response. *Social work today,* 15(6). http://www.socialworktoday.com/archive/111715p26.shtml Date of access: 10 July 2018.

Kannemeyer, J.C. 2005. Die Afrikaanse literatuur: 1652-2004. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kenyon, G. 2005. Holocaust stories and narrative gerontology. *International journal of aging and human development*, 6(3):249-254.

Kermode, F. 2000. The sense of an ending: studies in the theory of fiction. New York: Oxford.

Kontos, P.C. 2003. "The painterly hand": embodied consciousness and Alzheimer's disease. *Journal of aging studies*, 17:151-170.

Krantz, H. 1993. Hennie Aucamp. Dalk gaan niks verlore nie. *World literature today*, 67(3):661-662.

Kriebernegg, U. 2012. Ending aging in the Shteyngart of Eden: biogerontological discourse in a *Super sad true love story*. *Journal of aging studies*, 27:61-70.

Kriebernegg, U. 2013. Locating life: intersections of old age, space and place in contemporary Canadian nursing home narratives. Paper presented at the Space and place: exploring critical issues conference, Mansfield College, Oxford, 9-12 September.

Kriebernegg, U. 2018. "Time to go. Fast not slow": geronticide and the burden narrative of old age in Margaret Atwood's 'Torching the Dusties'. *European journal of English studies*, 22(1):46-58.

Kuhn, K. 2013. Teen die lig. *Tydskrif vir letterkunde*, 50(2):182-183.

Lange, J. & Grossman, S. 2013. Theories of aging. (*In* Mauk, K.L., *ed*. Gerontological nursing: competencies for care. Burlington: Jones and Bartlett Learning. p. 63-95).

Larkin, E. & Newman, S. Intergenerational studies: a multi-disciplinary field. *Journal of gerontological social work*, 28(1-2):5-16.

Le Cordeur, M. 2016. Slaafs – ’n verhaal van menslike handel. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 56(4-2):1269-1270.

Life, P. 2014. Long-term caring: Canadian literary narratives of personal agency and identity in late life. Ottawa: University of Ottawa. (Thesis – PhD).

Literêre terme en teorieë. 2018. Epigram. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/12-e/666-epigram-nl Datum van gebruik: 19 Februarie 2018.

Luyt, M. 2015. Hennie Aucamp die gewer. (*In* Botha, D. *red*. Om Hennie Aucamp te onthou. Pretoria: Protea. p. 87-90).

Maierhofer, R. 1999. Desperately seeking the self: gender, age, and identity in Tillie Olsen's *Tell me a riddle* and Michelle Herman's *Missing*. *Educational gerontology*, 25:12.

Malan, K. 1976. Die ek-verteller in die kortkuns van Hennie Aucamp. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Verhandeling – MA).

Malan, L. 2000. My soort poësie: oor die poëtiese aspekte in Hennie Aucamp se prosa. *Tydskrif vir letterkunde*, 38(1/2):65-75.

Marais, R. 1985. Poësiekroniek II. *Ensovoort: ’n tydskrif vir poësie*, 5(1):11-14.

Marsh, L. 2015. Sexuality, desire and the ageing female body. Perth: Edith Cowan University. (Dissertation – MA).

Marshall, V.W. & Clarke, PJ. 2007. Theories of aging: social. (*In* Birren, J.E., *ed*. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press. p. 621-630).

Marson, S.M. & Fave, L.R.D. 2015. A Marxian review of gerontological literature. *The journal of sociology and social welfare,* 21(2):109-126.

Martin, D.J. & Gillen, L.L. 2013. Revisiting gerontology's scrapbook: from Metchnikoff to the spectrum model of aging. *The gerontologist*, (54)1:51-58.

Martin, D.N. 2018. Photography, visual culture, and the (re)definition/queering of the male gaze. Lexington: The University of Kentucky. (Dissertation – MA).

McMullan, G. & Smiles, S. 2016. Late style and its discontents: essays in art, literature and music. Oxford: Oxford University Press.

Meihuizen, N. 2016. Achieving autobiographical form: a twentieth century perspective. Leiden: Rodopi.

Metelerkamp, P. 2013. Mits dese wil ek vir jou sê: briewe van Hennie Aucamp. Hermanus: Hemel en See Boeke.

Mullins, L.C. 2007. Loneliness. (*In* Birren, J.E., *ed*. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press. p. 93-98).

Munro, B.M. 2012. South Africa and the dream to come: queer sexuality and the struggle for freedom. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Murray, J. 2012. Stereotipering, vervreemding en tuiskoms in die uitbeelding van ’n lesbiese verhouding in Réney Warrington se *Oktober* (2012). *Stilet*, 24(2):36-52.

Murray, J. 2013. "As ek dáárdie nektar wil eet, dan moet ek steke verdra": Stereotipering en vervreemding in die uitbeelding van lesbiese verhoudings in twee Afrikaanse romans. *Tydskrif vir letterkunde,* 50(1):5-15.

Nel, A. 2015. Spel en die spelende mens in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, wolf* (Eben Venter). *LitNet Akademies*, 12(1):181-205.

Nel, M. 2011. Die aard en funksie van die Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante terme. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling – MDram).

Odendaal, B.J. 2008. Opmerkings oor die Versindaba en vyf nuwe digbundels uit Protea Boekhuis. *Tydskrif vir letterkunde*, 45(2):195-209.

Odendaal, B.J. 2016a. Die Afrikaanse poësie 1960-2012. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3. Pretoria: Van Schaik. p. 328-493).

Odendaal, L. 2016b. Die Afrikaanse drama 1978-1989. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2. Pretoria: Van Schaik. p. 235-333).

Ohlhoff, H. 2014. Verskillende wêrelde teen die lig gehou. *Literator*, 35(2):1-2.

Olivier, F. 2003. Afstand doen, oudword en verlies van hul angels ontneem. *Literator,* 24(2):159-162.

Olivier, G. 2016. N.P. Van Wyk Louw (1906-1970). (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2. Pretoria: Van Schaik. p. 913-942).

Oró-Piqueras, M. 2014. Memory revisited in Julian Barnes's *The sense of an ending*. *Coolabah*, 13:87-95.

Oró-Piqueras, M. 2015. The complexities of female aging: Four women protagonists in Penelope Lively's novels. *Journal of aging studies*, 36:10-16.

Pauw, M.A. 1996. Die ouderdommetafoor in die Afrikaanse poësie: ’n kognitiewe ondersoek. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit. (Verhandeling – MA).

Pienaar, E. 2000. ’n Aantal temas in enkele dramas van die tagtigerjare. *Stilet,* 12(2):103-115.

Pretorius, H. 1986. Inleiding. (*In* Aucamp, H. Slegs vir almal. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 3-29).

Pretorius, H. 1994a. Hennie Aucamp: die Afrika-konneksie in kabaretverband. *South African theatre journal*, 8(2):59-78.

Pretorius, H. 1994b. Hennie Aucamp. *Dubbeldop*. Kabarettekste en -opstelle. *South African theatre journal*, 8(2):184-189.

Ramirez-Valles, J. 2016. Queering gerontology: an introduction. (*In* Ramirez-Valles, J. 2016. Queer aging: the Gayby Boomers and a new frontier for gerontology. New York: Oxford University Press. p. 1-62).

Randall, P.B. 1996. Sense of coherence (SOC), personality, and mental health. Potchefstroom: PU for CHE. (Mini-dissertation – MA).

Randall, W.L. 2007. Narrative and chaos: acknowledging the novelty of lives-in-time. *Interchange*, 38(4):367-389.

Randall, W.L. & McKim, A.E. 2004. Toward a poetics of aging: the links between literature and life. *Narrative inquiry*, 14(2):235-260.

Rhebergen, J. & Human, T. 2015. Darem meer as moffies? Stereotipering in die voorstelling van homoseksueles en homoseksualiteit in die Afrikaanse jeugliteratuur. *LitNet Akademies*, 12(1):33-67.

Ricoeur, P. 1991. A Ricoeur reader: Reflection and imagination. Valdés, M.J. *ed.* Toronto: University of Toronto Press.

Rio, D. 2016. Facing old age and searching for regeneration in a dying American West: Gregory Martin's *Mountain City*. *Journal of the Spanish association of Anglo-American studies*, 38(1):149-164.

Roos, H. 2015. 'n Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu tot 2010. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik. p. 142-376).

Said, E.W. 2007. On late style: music and literature against the grain. New York: Vintage Books.

Sainsbury, D. 2009. Older people and ageing in the fiction of Thomas Hardy. Auckland: Massey University. (Dissertation – MA).

Sandfort, T., Brongersma, E. & Van Naerssen, A. 1991. Male intergenerational intimacy: historical, socio-psychological, and legal perspectives. London: Routledge.

Schoenbaum, S. 1987. A compact documentary life. New York: Oxford University Press.

Schroots, J.J.F. 2007. Theories of aging: Psychology. (*In* Birren, J.E., *ed*. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press. p. 611-620).

Siebrits, W. 2016. Walter Battiss, the man who lived five lives. https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2016-07-10-walter-battiss-the-man-who-lived-five-lives/ Date accessed: 30 Mar. 2019.

Snyman, E. 2015. Outobiografie as hermeneutiek van die self: Van Rousseau tot Le Clézio. *Literator,* 36(1):1-10.

Snyman, H. 1994. Kabaret: 'n literêre grensgeval. *South African theatre journal,* 8(2):27-37.

Spies, L. 2004. Hennie Aucamp-huldiging. *Tydskrif vir letterkunde*, 41(2):163-168.

Spies, L. 2015. Bevestig deur en geborge in die woord. (*In* Botha, D., *red*. Om Hennie Aucamp te onthou. Pretoria: Protea. p. 60-77).

Spies, L. 2016. Van Calvinisme tot Romantiek: Die invloed van die Bybel op die skrywerskap van Hennie Aucamp. *LitNet akademies,* 13(2):329-345.

Spies, L. & Malan, L. 2004. 'n Skrywer by sonsopkoms: Hennie Aucamp 70. Stellenbosch: Sun Press.

Stanley, P. & Hurst, M. 2011. Narrative palliative care: a method for building empathy. *Journal of social work in end-of-life and palliative care*, 7:39–55.

Steenberg, D.H. 1979. Die Bybel en literatuurkritiek. *Koers,* 44(1):70-84.

Stehle, R. 2009. Drie groot geeste verjaar saam met fees. *Lip*, 1(4):9.

Suid-Afrika. 1996. Grondwet van die Republiek van Suid-Afrika 108 van 1996.

Swanepoel, R. & Hambidge, J. 2018. Genre. http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/14-g/54-genre Datum van gebruik: 9 Sept. 2018.

Swart, A. 1993. Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad. (Proefskrif – PhD).

Synnes, O. 2015. Narratives of nostalgia in the face of death: the importance of lighter stories of the past in palliative care. *Journal of aging studies*, 34:169-175.

Taljard, M. 2008. Lakens op die bleik. *Literator*, 29(1):283-285.

Toerien, B.J. 1978. Hennie Aucamp. Dooierus. *World literature today*, 52(1):167.

Toerien, B.J. 1980. Hennie Aucamp. Enkelvlug. *World literature today*, 54(1):162-163.

Toerien, B.J. 1982. Hennie Aucamp. Volmink. *World literature today*, 56(3):564.

Toerien, B.J. 1987. Hennie Aucamp. Wat bly oor van soene? Slegs vir almal: 'n kabaret oor selfsug. Die blote storie: 'n werkboek vir kortverhaalskrywers. *World literature today*, 61(3):482.

Ullyat, G. 2014. *Skulp. Kwatryne. Woord en daad*, 53(425):67-68.

Van Coller, H.P. 2013. Grensliteratuur. http://www.literaryterminology.com/index.php/14-g/56-grensliteratuur Datum van gebruik: 13 Jan. 2016.

Van Coller, H.P., *red.* 2015. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik.

Van Coller, H.P., *red.* 2016. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.

Van Coller, H.P., *red*. 2016. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3. Pretoria: Van Schaik.

Van der Elst, J. 1997. Elisabeth Eybers en die gerontologiese tematiek. (*In* De Geest, D. & Van Gorp, H., *reds.* Extra muros, langs de wegen: opstellen voor Marcel Janssens ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar Nederlandse en Europese letterkunde aan de Katholieke Universiteit Leuven. Leuven: Universitaire Pers. p. 33-40).

Van der Merwe, A.S.P. 2003. Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en-twintigste-eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-sestigers. Pretoria: UNISA. (Proefskrif – DLitt).

Van der Merwe, B. 2010a. Die liefde – '"n duisend vorme". *Literator*, 31(1):184-186.

Van der Merwe, C.N. 1994. Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing. Amsterdam: Rodopi.

Van der Merwe, E. 2010b. Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of Cabaret? Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (MDram – Verhandeling).

Van der Merwe, H. 1996. Die navorsingsproses: probleemstelling en navorsingsontwerp. (*In* Garbers, J.G., *red*. Doeltreffende geesteswetenskaplike navorsing. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 285-300.)

Van der Merwe, S.M. 1987. Die elegiese in *Hongerblom* deur Hennie Aucamp. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Verhandeling – MA).

Van der Merwe, T. 1984. Tipering van *Wolf, wolf hoe laat is dit?* (Hennie Aucamp). *Literator*, 5(2):44-57.

Van Eeden, A. & Steenberg, D.H. 1991. Collage in *Volmink*. *Literator*, 12(2):1-22.

Van Niekerk, J. 2011. Idiosinkratiese taalgebruik mis teiken(gehoor). *Literator*, 32(3):196-199.

Van Rooyen, I.W. 1997. Die konsep van ’n gay-paradigma met betrekking tot hoofstroomliteratuur. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad. (Verhandeling – MA).

Van Schalkwyk, P. 2011. *Memento mori*. *Literator,* 32(3):176-180.

Van Schalkwyk, P. 2014. Die Weste hét ’n koffer in Berlyn. *Literator*, 35(1):1-3.

Van Schalkwyk, P. 2015a. Die ou digter en die jong hond. *Literator*, 36(1):1-4.

Van Schalkwyk, P. 2015b. Pirow Bekker. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en Profiel: ’n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik. p. 480-500).

Van Vuuren, H. 2011. ’n Almanak van klippe: Laatwerk en Breyten Breytenbach se *Beginsel van stof (laat-verse, sprinkaanskaduwees en aandtekeninge)*. *LitNet akademies*, 8(3):461-486.

Van Vuuren, H. 2013. J.M. Coetzee se *Summertime* (2009) as laatwerk. *LitNet akademies*, 10(2):602-628.

Van Vuuren, H. 2014a. D.J. Opperman se laatwerk. *LitNet akademies,* 11(2):688-714.

Van Vuuren, H. 2014b. ’n Logografie van verdwyning: Breyten Breytenbach se *vyf en veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte*. *Tydskrif vir letterkunde*, 21(1):71-97.

Van Wyk, E.A. 1989. Ironie in die prosatekste van Hennie Aucamp. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit. (Verhandeling – MA).

Van Zyl, A. 2008. Kabaret as sosiale en politieke kommentaar: ’n ontleding van die aanwending van die komiese, satire en parodie. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling – MDram).

Van Zyl, I. 1987. Hennie Aucamp. *Wat bly oor van soene? Tydskrif vir letterkunde*, 25(1):80-83.

Van Zyl, S. 2014. Die representasie van veelfasettige manlikheidsbeelde in Eben Venter se romanoeuvre. Potchefstroom: Noordwes Universiteit. (Verhandeling – MA).

Van Zyl, W. 2004. Hennie Aucamp en die streekverhaal. (*In* Spies, L. & Malan, L., *reds*. ’n Skrywer by sonsopkoms. Stellenbosch: Sun Press. p. 121-130).

Victor, C. 2013. Social gerontology: older people and everybody else. (*In* Komp, K. & Aartsen, M. *eds.* Old age in Europe: a textbook of gerontology. Dordrecht: Springer. p. 45–58).

Viljoen, E. 1988. Sosiale kritiek in die literêre kabaretkuns van Hennie Aucamp met spesiale verwysing na *Slegs vir almal*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit. (Verhandeling – MA).

Viljoen, H.M.V. 2010. Groot avonture in die (onlangse) Afrikaanse poësie. *Stilet*, 22(2):169-196.

Viljoen, L. 1996. Postkolonialisme en die Afrikaanse literatuur: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(2):158-175.

Viljoen, L. 2004. Die vader-seun-verhouding Aucamp se kortverhaaloeuvre. (*In* Spies, L. & Malan, L., *reds*. 'n Skrywer by sonsopkoms. Stellenbosch: Sun Press. p. 132-151).

Visagie, A. 2002. Sonnette oor kuns en erotiek: *Hittegolf* van Hennie Aucamp. https://oulitnet.co.za/gay/hittegolf.asp Datum van gebruik: 22 Feb. 2019.

Visagie, A. 2004. Travestie en gay identiteit in *Volmink* (1981) van Hennie Aucamp. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 11(2):184-198.

Visagie, A. 2015a. Huldeblyk: Hennie Aucamp (1934-2014). *Tydskrif vir letterkunde*, 52(1):215-216.

Visagie, A. 2015b. Die prosa van Hennie Aucamp sedert 1998. (*In* Van Coller, H.P., *red*. Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: Van Schaik. p. 395-409).

Voľanská, L. 2018. Contextualising ageism in an interdisciplinary perspective and introduction. *Slovenský národopis*, 66(2):178–189.

Vulliamy, E. 2014. Who really killed Pier Paolo Pasolini? https://www.theguardian.com/world/2014/aug/24/who-really-killed-pier-paolo-pasolini-venice-film-festival-biennale-abel-ferrara Date accessed: 29 Mar. 2019.

Wallace, D. 2011. Literary portrayals of ageing. (*In* Stuart-Hamilton, I., *ed.* An introduction to gerontology. Cambridge: Cambridge University Press. p. 389-415).

Waxman, B. 2005. Teaching cross-cultural teaching. *Gerontology and geriatrics,* 26(1):77-95.

Weeks, J. 2007. The world we have won: the remaking of erotic and intimate life. New York: Routledge.

Weideman, G. 2000. Ras, geweld en die kwaliteit van *Klapperhaar*. http://oulitnet.co.za/seminaar/klapperhaar.asp Datum van gebruik: 31 Mrt. 2018.

White, A. 2015. Marcello, our sexual ally. https://www.out.com/armond-white/2015/11/05/movie-stars-show-gay-compassion-special-day-re-release Date of access: 7 Feb. 2019.

White, T.W. 1995. Historical narrative or life review? The role of interpretation in Wallace Stegner's *Angle of repose*. *Journal of aging studies*, 9(2):175-186.

Wiehahn, R. 1965. Die hartseerwals: verhale en sketse. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 5(4):448-449.

Wohlmann, A. 2014. Aged young adults: age readings of contemporary American novels. Bielefeld: Transcript Verlag.

Woodward, K. 1980. At last, the real distinguished thing: the late poems of Eliot, Pound, Stevens, and Williams. Columbus: Ohio State University Press.

Wyatt-Brown, A.M. 1990. The coming of age of literary gerontology. *Journal of aging studies*, 4(3):299-315.

Wyatt-Brown, A.M. 2007. Literary representation of aging. (*In* Birren, J.E., *ed*. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press. p. 85-93).

Yates, F.E. 2007. Theories of aging: biological. (*In* Birren, J.E., *ed*. Encyclopedia of gerontology. Amsterdam: Academic Press. p. 601-610).

Zeilig, H. 2011. The critical use of narrative and literature in gerontology. *International journal of aging and later life*, 6(2):7-37.

BYLAE: DIE OEUVRE VAN HENNIE AUCAMP

Prosa (kortverhale, sketse, essays)

1. 1963 Een somermiddag: landelike sketse en verhale
2. 1965 Die hartseerwals: verhale en sketse
3. 1967 Spitsuur
4. 1968 Karnaatjie: reissketse en essays
5. 1970 ’n Bruidsbed vir Tant Nonnie: kortkuns
6. 1972 Hongerblom
7. 1973 ’n Baksel in die môre: boerestories uit die Stormberge (Margaret Bakkes)
8. 1976 Dooierus
9. 1978 Enkelvlug
10. 1981 Volmink
11. 1986 Wat bly oor van soene?
12. 1989 Kommerkrale – ’n AB-jap vir akoliete (gelykenisse)
13. 1992 Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste
14. 1995 Gewis is alles net ’n grap
15. 1996 Rampe in die ruigte: fabels vir almal
16. 2000 Ook skaduwees laat spore: ’n keuse uit die populêre verhale van Hennie Aucamp
17. 2007 ’n Vreemdeling op deurtog
18. 2009 Die huis van die digter en ander liefdesverhale

Poësie

1. 1984 Die blou uur (kwatryne)
2. 1994 Pluk die dag (aforismes en kwatryne)
3. 1997 Koerier: 69 opdrag- en ander kwatryne
4. 2002 Hittegolf (sonnette)
5. 2005 Dryfhout: 40 verse
6. 2008 Vlamsalmander
7. 2010 Woerts in die hoekie: nuwe kinderverse
8. 2011 Ghoera: Afrika-verse vir kinders
9. 2012 Teen die lig
10. 2014 Skulp

Liriek en kabaret

1. 1973 Wolwedans: ’n soort revue
2. 1977 Die lewe is ’n grenshotel. Ryme vir pop en kabaret
3. 1980 Met permissie gesê
4. 1980 Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog
5. 1986 Slegs vir almal
6. 1987 Teen latenstyd (lirieke)
7. 1994 Dubbeldop (kabaret)
8. 1996 Van hoogmoed tot traagheid (kabaret)
9. 1999 Lyflied (liedtekste – Daniel Hugo)

Drama

1. 1987 By Felix en Madame (eenbedrywe)
2. 1988 Sjampanje vir ontbyt (eenbedrywe)
3. 1989 Punt in die wind (sekskomedie)
4. 1990 ’n Brommer in die boord (klug)

Egodokumente

1. 1996 Gekaapte tyd: ’n kladboek September 1994 – Maart 1995
2. 1997 Allersiele: ’n dagboek Mei 1995 – Februarie 1996
3. 1998 Beeltenis verbode (oor egodokumente)
4. 2001 Bly te kenne: ’n bundel portrette (memoires)
5. 2003 In die vroegte: herinneringe en refleksies (memoires)
6. 2003 Skuinslig: ’n dagboek Maart 1996 – April 1997
7. 2001 In lande ver vandaan: China – Tibet – Nepal: ’n toerjoernaal
8. 2013 Mits dese wil ek vir jou sê: Briewe van Hennie Aucamp (Petrovna Metelerkamp)

Literêre teorie

1. 1978 Kort voor lank (beskouings oor kortprosatekste)
2. 1984 Woorde wat wond (kabaretteorie)
3. 1986 Die blote storie (werkboek vir kortverhaalskrywers)
4. 1987 Die blote storie 2 (werkboek vir kortverhaalskrywers)
5. 1987 Dagblad (opstelle en resensies oor die Suid-Afrikaanse prosa)
6. 1992 Windperd (opvattinge oor ’n skryfskool en kreatiewe skryfwerk)
7. 2010 Oor en weer (onderhoude met bekendes)
8. 2011 Lendetaal: homoërotiek in die kunste en in die letterkunde
9. 2013 Koffer in Berlyn (essays oor kabaret)

Bloemlesings

1. 1965 Rooi (reissketse en essays)
2. 1971 Op die Stormberge (streeksliteratuur)
3. 1973 Bolder (verspreide tekste van ’n uiteenlopende verskeidenheid skrywers)
4. 1978 Blommetjie gedenk aan my (ditto)
5. 1979 In een kraal (Elize Botha)
6. 1983 Hoorspelkeur (radiodrama met ander skrywers)
7. 1986 As die maan oor die lug loop (Sotho-verhale deur Minnie Postma)
8. 1987 Brandglas (Charles Fryer)
9. 1990 Wisselstroom (homoërotiese verhale)
10. 1991 Vuurslag (kortkortverhale)
11. 1991 ’n Boekreis ver (verslag oor die vroeë leeservaring van Afrikaanse skrywers)
12. 1995 Sewe sondes, nee meer (verhale en essays oor dood- en ander sondes)
13. 1997 Wys my waar is Timboektoe (literatuur oor Afrika)
14. 1996 Mal Hansie en ander verhale (verhale van Audrey Blignault – met Elize Botha)
15. 1998 Borde borde boordevol (verhale en essays oor kos)