

ELSA JOUBERT: 'N KOMMUNIKATIEWE BENADERING

deur Dietloff Zigfried van der Berg

Proefskrif voorgelê ter gedeeltelike vervulling van

die vereistes vir die Ph.D.-graad in Afrikaans en

Nederlands in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

aan die Universiteit van Natal, Pietermaritzburg.

Promotor: Prof. W.F. Jonckheere

Junie 1993

Hiermee wil ek graag my dank betuig aan al die mense wat op soveel verskillende maniere daartoe bygedra het dat hierdie proefskrif voltooi kon word. My besondere dank aan professor Wilfred Jonckheere vir sy leiding, dominee Johan Spies vir sy programmering en aan Elizabeth vir jare se ondersteuning en geduldige lyding.

ELSA JOUBERT: 'N KOMMUNIKATIEWE BENADERING

INHOUD

1	TEORETIESE ORIËNTERING	
1.1	Letterkundige benaderings	3
1.1.1	Mimetiese oriëntasie	6
1.1.2	Ekspressiewe teorieë	9
1.1.3	Objektiewe teorieë	12
1.1.4	Pragmatiese teorieë	15
1.2	Kommunikasiemodelle	17
1.2.1	Lineêre model	18
1.2.2	Interaksionele model	19
1.2.3	Jakobson-model	20
1.2.4	Ontvangersmodel	24
1.2.5	Lesersmodel	28
1.2.5.1	Ooreenkomste	33
1.2.5.2	Verskille	36
1.3	Kommunikatiewe romankomponente	40
1.3.1	Sender <i>or smitter</i>	48
1.3.1.1	Spraakweergawe	50
1.3.1.2	Direkte vertellers	52
1.3.1.3	Indirekte vertellers	54
1.3.2	Boodskap	59
1.3.2.1	Karakter	62
1.3.2.2	Handeling	65
1.3.2.3	Tyd	70
1.3.2.4	Ruimte	72
1.3.3	Ontvanger	74

2	ONS WAG OP DIE KAPTEIN	
2.1	Strategiese vaardigheid	78
2.2	Taalvaardigheid	91
2.2.1	Funksionele vaardigheid	92
2.2.2	Tekstuele vaardigheid	95
2.2.2.1	Koherensie	98
2.2.2.2	Tema	112
2.2.2.3	Tydrumte	124
2.2.2.4	Retorika	126
2.2.3	Grammatikale vaardigheid	131
2.2.4	Sosiolinguistiese vaardigheid	140
2.3	Voortsetting van die teks gesprek	147
3	ANDER ROMANS	
3.1	Die Wahlerbrug	152
3.2	Bonga	158
3.3	Poppie Nongena	171
4	SLOT	186
5	BYLAAG A	189
	BYLAAG B	217
6	BRONNELYS	223
	WERKE DEUR ELSA JOUBERT	229
	WERKE OOR <i>Ons wag op die Kaptein</i>	230
	<i>Die Wahlerbrug</i>	233
	<i>Bonga</i>	234
	<i>Die Swerfjare van Poppie Nongena</i>	236
	<i>Melk</i>	246

1 TEORETIESE ORIËTERING

1.1 Letterkundige benaderings

Wanneer 'n mens 'n letterkundige teks soos 'n prosawerk van nader wil bekyk, is daar 'n groot aantal moontlike benaderings wat gevolg kan word. Die teoretiese vertrekpunt wat 'n mens kies, weerspieël nie net jou onderliggende lewensbeskouing nie, maar sal ook noodwendig sy neerslag vind in die wyse waarop die insigte wat verkry is in die onderrigpraktyk oorgedra gaan word.

Op die oomblik word die kommunikatiewe benadering algemeen aanvaar as die beste wyse om 'n taal doeltreffend te onderrig. Die moderne taalonderrig, soos Henning en Van Loggerenberg (1992:64) dit saamvat, "is largely based on the principles of Communicative Language Teaching. The main tenets of this language pedagogy are *contextualised authentic language usage in real communicative settings where meaning of relevant content is negotiated by the participants.*"

Ons sit egter met die anomalie dat daar 'n stewige teoretiese raamwerk vir die kommunikatiewe benadering ten opsigte van die taalonderrig bestaan, maar nog geen breedvoerige teoretiese raamwerk geformuleer is vir die onderrig van Afrikaanse letterkundige tekste volgens 'n kommunikatiewe benadering nie.

Hiervoor mag daar verskillende redes wees waarvan die eerste seker is dat daar met Plato saamgestem word wanneer hy die geskrewe woord afwys omdat dit afgesny is van die kommunikatiewe teenwoordigheid van die spreker en hoorder in die gespreksituasie, wat vir hom die enigste bron van betekenis is. Hierdie siening dat kommunikasie eintlik maar mondeling is, kom ook bedek na vore in heelwat geskrifte oor taal en kommunikatiewe taalonderrig, veral oor tweedetaalonderrig.

Dit is egter duidelik dat 'n mens in ons moderne wêreld in 'n supermark, lughawe, of waar ook al baie goed oor die weg kan kom net deur te kan lees en dat kommunikasie al hoe meer niemondelings deur koerante, rekenaars en ander visuele media plaasvind. Iemand soos Derrida redeneer dan ook dat die tradisionele siening dat gesproke taal die eksemplariese voorbeeld van taalgebruik, en skryf 'n kunsmatige plaasvervanger daarvoor is, foutief is. Volgens hom behoort die geskrewe woord die bevoorregte posisie in te neem omdat dit die foutiewe metafisika van teenwoordigheid, die outonomie van die onderwerp, wat spraak bevorder, blootlê as iets wat slegs moontlik is as gevolg van wat hy "écriture" noem (Lodge 1990.108).

Waarom die romanteorie min aandag in die letterkunde-onderrig ontvang, kan verder dalk daaraan toegeskryf word dat daar van vroeg af reeds by sommige mense morele en estetiese bedenkinge oor die roman was weens die besondere skynwerklikheid van die roman en die eenaardige hipnotiese mag wat dit oor sy lesers uitoefen. Die vraag is gevra of daar nie iets fundamenteel onnatuurlik en ongesond is aan 'n kunsvorm wat die leser se bewussyn van sy eie bestaan in die werklike tydruimte opskort nie en of die genot van die romanteks nie verwant is aan dagdromery, soos Freud gemeen het nie. Op sulke gronde is dan geredeneer dat die roman nie outentieke kommunikasie is nie (Lodge 1990.100). Daar is dan ook al gevra of letterkunde-onderrig deel van die kommunikatiewe taalonderrig moet vorm en in Natal is die skriftelike eksaminering van die letterkunde in Afrikaans Tweede Taal in 1988 geskrap.

Die meeste skrywers en lesers van fiksie buite akademiese kringe onderskryf egter steeds die kommunikasiemodel vir die letterkundige teks (Lodge 1990.109). Daar is ook heelwat kritici soos Eco (1992.68) en Lodge (1990.106) wat glo dat die letterkundige proses wel kommunikasie is, maar gewoonlik werk hulle dan vanuit een bepaalde vertrekpunt soos byvoorbeeld die semiotiek. Enkele Afrikaanse artikels soos dié van Strydom (1975) en dele in werke soos Van Coller se bydrae in *Gids by die Literatuurstudie* (Cloete 1985) werk ook aan of binne 'n kommunikatiewe raamwerk, maar kan weens gebrek aan ruimte of

oorsigtelikheid nie werklik die kommunikatiewe proses dek en op die roman toepas nie.

Waarom 'n breedvoerige kommunikatiewe raamwerk vir die letterkunde-onderrig nog nie daargestel is nie, lê veel eerder daarin dat die letterkunde-onderrig en taalonderrig gewoonlik nog bedryf word as losstaande vakrigtings en dis juis om dié kompartementering teen te werk en die letterkunde sy regmatige plek te laat inneem as geïntegreerde deel van die studieterrein menslike kommunikasie, dat 'n teoretiese raamwerk daargestel behoort te word. Hopelik sal so 'n raamwerk dan bydra tot die wetenskaplike gesprek oor die letterkunde-onderrig: "En deur die agtergrond uiteen te sit waarteen ek lees, of anders gestel, deur dié opvattinge in die literêre teorie waarmee ek my vereenselwig eksplisiet te stel, glo ek, kan ek 'n bydrae lewer tot ons wetenskaplike gesprek oor die literatuur, want tot dié agtergrond behoort al my opmerkinge oor afsonderlike literêre werke herleibaar te wees" (Strydom 1975.318), of soos Derrida (1992.li) sê: "There is no neutral or natural place in teaching."

As ons 'n kommunikatiewe letterkunde-onderrigraamwerk wil daarstel, en ons aanvaar "die doel van 'n wetenskaplike werkwyse is om kontinuïteit te verseker, om 'n (verdere) gesprek moontlik te maak" (Strydom 1975.318), moet ons kyk na moontlike modelle van die letterkundige teorie en dit by die kommunikatiewe benadering probeer betrek, of indien dit nie met die kommunikatiewe benadering strook nie, 'n nuwe raamwerk formuleer.

Om 'n bondige samevatting van die verskillende letterkundige teorieë te gee, kan ons vanuit vier hoofrigtings daarna kyk. Ons kan dit benader vanuit die groot konteks wat die letterkundige teks omring, of vanuit die drie ander sleutelemente wat by die kommunikasieproses betrokke is, naamlik die sender, die boodskap en die ontvanger, of dan meer spesifiek gestel ten opsigte van die prosa, die skrywer, die teks en die leser. Hierdie indeling van die letterkundige teorieë is natuurlik nie waterdigte kompartemente of naastenby 'n volledige

dekking van al die moontlike benaderings nie, aangesien die aksente by verskillende beoefenaars van 'n spesifieke benadering dikwels heel anders gelê word en daar talle kritici is wat geleidelik van een basiese denkrigting na 'n ander oorgegaan het. Dit word hier dus slegs aangebied om 'n basiese oriëntasie te bewerkstellig en te kyk watter stukke gereedskap ons daaruit kan haal om kommunikatief te benut.

1.1.1 Mimetiese oriëntasie

Kyk 'n mens vanuit die groter geheel na die kunswerk as produk wat die universum waarbinne die kommunikasieproses plaasvind, weerspieël of daarheen uitwys, kan 'n mens praat van 'n **mimetiese oriëntasie**, na aanleiding van M. H. Abrahams se *The mirror and the Lamp*, waarbinne drie hoofstrominge identifiseer kan word, naamlik:

- 1 Sosiologiese kritiek
- 2 Marxistiese kritiek (Lukács)
- 3 Literêr-kulturele kritiek (R. Hoggart).

Hierdie benaderings lê sterk klem op die wisselwerking tussen sender en ontvanger in die kommunikasieproses en op die regulerende funksie wat die teks het. Veral marxistiese teoretici soos Lukács en Benjamin redeneer dan ook dat die roman nie werklike kommunikasie is nie omdat die skrywer/sender geïsoleer is van die leser/ontvanger. Walter Benjamin het byvoorbeeld 'n onderskeid getref tussen storievertel, wat hy, in sy suiwerste vorm, sien as 'n mond/oor-transaksie tussen 'n verteller en 'n gehoor in mekaar se fisiese teenwoordigheid, en die roman wat op een plek deur 'n eensame, swygsame skrywer geproduseer word en elders deur 'n eensame, swygsame leser verbruik word.

Ook Georg Lukács het die moderne prosa om soortgelyke redes aangeval. Volgens hom sien die moderne romanskrywer die mens as van nature eensaam, asosiaal, sonder die vermoë om verhoudings met ander mense aan

te knoop en dus nie in staat daartoe om te kommunikeer en die verloop van die geskiedenis te beïnvloed nie (Lodge 1990.104).

Meer onlangs was daar ook vanuit die sosiologiese kritiek skerp aanvalle op die roman, want "far from being a means of communication it is a means of ideological domination and repression, reproducing on the cultural level the processes of industrial capitalism, making its audience passive consumers, reconciling them to their alienated state instead of liberating them from it, by making it appear normal or natural (Lodge 1990.100).

Wanneer daar vanuit so 'n mimetiese hoek na die literêre teks gekyk word, is die doel dan gewoonlik by die onderrig daarvan om 'n sekere lewensbeskouing deur middel van die letterkunde, of die afkeur van sekere soorte letterkunde aan die leerder oor te dra. Bothma (1973.8) sê byvoorbeeld "alleen die Christen kan tot die egte skoonheid kom" en die onderwyser moet die kind bo alles lei "tot kennis, liefde en vrese van God" (1973.14). In een van die gewese sogenaamde "demokratiese" lande, die voormalige Duitse Demokratiese Republiek, waar die letterkunde volgens die marxistiese kritiek bedryf is, het daar weer slegs een "kritiese" benadering in die onderrigpraktyk bestaan, nl. dié gebaseer op die enigste geldige marxisties-leninistiese wêreldbeskouing (Lehmann 1981.125).

Hierdie ideologies-gerigte benadering het uit Christelik-nasionale hoek 'n baie sterk invloed op die Suid-Afrikaanse letterkunde-onderrig gehad, veral ten opsigte van die voorskryf van tekste vir skoolgebruik. Dit het daartoe gelei dat wanneer daar oor 'n teks vir voorskryfdoeleindes besin is, meer aandag gegee is aan die inhoud as aan die vraag of die teks literêre meriete het en of dit op grond van die taalgebruik daarin werklik vir die leerders toeganklik is.

Bornman (1982) identifiseer vier sentrale norme waaraan 'n letterkundige werk in die onderwyspraktyk gemeet word voor dit as voorgeskrewe boek oorweeg word:

- 1 Waardes moet ingebed wees in die Christelik-reformatoriese grondmotief.
- 2 Gebeure moet hulle binne nasionale verband afspeel.
- 3 Dit moet voldoen aan die vereistes van Wet 39 van 1967 (Die Wet op Onderwys) wat onder andere bepaal dat die geloofsoortuiging van ouers en leerlinge eerbiedig moet word.
- 4 Die historiese agtergrond moet erkenning verleen aan Afrikaner-nasionalisme in integrasie met die Christelike grondmotief.

Dit het die basis van werke wat as "voorskryfbaar" bestempel kon word, erg verskraal, wat soms aanleiding gegee het tot skerp kritiek (Esterhuyse 1986) en gesorg het dat sommige werke eers nadat dit "net tot by die wit doringtande" (Nienaber 1977.9) strek en verder gesensor is, soos die seksuele verwysings in *Raka* weggelaat is, voorgeskryf kon word.

Sulke benaderings is moeilik met die kommunikatiewe benadering versoenbaar omdat die klem by sulke benaderings te sterk val op die omringende wêreld wat volgens die mimetiese benaderings deur die teks nabootsend uitgebeeld word of waarheen dit moet uitwys en daar van die middel in die kommunikasieproses, die letterkundige teks, min teregkom. 'n Kommunikatiewe benadering gaan juis van die standpunt uit dat taal niereferensieel is. "Written language cannot literally show us anything except writing. Speech cannot show us anything except speech. Language is not an iconic sign system, in which the signifier has a visual resemblance to the signified (as the traffic sign for 'falling rocks' or 'humped-backed bridge'), but a symbolic one in which the connection between signified and signifier is arbitrary." (Lodge 1990.105).

Hoewel die sender nie aanwesig is wanneer die kommunikasie plaasvind nie, is dit vir hom egter moontlik om in woorde 'n wêreld te skep wat in so 'n mate ooreenkomste met die leser se geabstraheerde beeld van die werklikheid toon dat dit geloofwaardig is. Hoewel die taal self niereferensieel is, kan die teks dus wel 'n referensieële funksie vervul deur in te speel op die leser se

werklikheidsbeeld. Daardie ooreenkomste tussen teks en werklikheidsbeeld waarop die mimetiese benadering klem lê, kan dan juis in 'n kommunikatiewe benadering gebruik word om die letterkunde en die onderrig daarvan vir die leser relevant te maak.

Indien daar van 'n kommunikatiewe benadering gebruik gemaak word, val die fokus egter nie so sterk op die mimetiese aspek dat ander aspekte uit die oog verloor word nie. Dit kan by die leerder tuisgebring word dat sekere tekste soos koerantberigte in die eerste plek 'n referensiële funksie het, maar dat ander weer daarom vra om gelees te word veral ook om hulle klankrykheid, ensovoorts. T. T. Cloete (Van Coller 1984:96) sê in hierdie verband dat dit gaan 'om die prag van die pou se stert!' 'n Kommunikatiewe raamwerk vir die letterkunde-onderrig moet dus plek laat nie net vir die kognitiewe nie, maar ook die verwaarloosde affektiewe aspekte tot hulle reg laat kom.

1.1.2 Ekspressiewe teorieë

Word die woordkunswerk weer vanuit die sender of skrywer se hoek bekyk, kan ons die teorie as 'n **ekspressiewe teorie** kategoriseer. Hier kan ons twee hoofstrominge onderskei:

- 1 Psigologisme
- 2 Ekspressiewe benaderings.

Hierdie benaderings lei dikwels tot oormatige beklemtoning van die sendersbedoeling. Die sendersbedoeling in mondelinge kommunikasie is normaalweg onmiddellik te agterhaal en daar kan om verheldering gevra word indien dit nie die geval is nie. Die bedoeling van die skrywer in literêre kommunikasie is egter uiters problematies as die sender hom nie elders daarvoor uitgespreek het nie: dikwels is sy eie verklaring ook dan aantoonbaar foutief. Soos Van Wyk Louw (1970:12) gesê het: "Geen mens het die beste insig om sy eie werk na waarde te skat nie. En dis bes moontlik dat as 'n man na sy bedoelings ondervra word, hy té mooies sal opnoem. Sê nou maar 'n regter

moet van 'n beskuldigde die finale waarheid in 'n saak verwag! - juis omdat die ou die beste weet 'wat regtig gebeur het'."

Die literêre werk vra aandag ook, en miskien veral, vir sy vorm en struktuur en dit is alleen deur 'n ondersoek hiervan dat die bedoeling van die sender in die laaste instansie bepaal sou kon word. Wanneer die sender op sy woord geneem word wat sy bedoeling betref, trap 'n mens dikwels in die slaggat dat jy in die werk bewyse probeer aantoon dat daardie bedoeling verwesenlik is. Dit word daarom die "intentional fallacy" of "inlegkunde" genoem. (Van Coller 1989.192).

'n Kommunikatiewe benadering gaan dus uit van die pragmatiese standpunt dat kommunikasie gewoonlik in breë trekke daarin slaag om die bedoeling van die sender deur die boodskap aan die ontvanger oor te dra, maar dit moet voorsiening maak vir kommunikasiesteurings. Waar steurings plaasvind is die riglyn dan, soos in die definisie van die kommunikatiewe benadering gestel is, dat betekenis toegeken word deur *onderhandeling* tussen die *deelnemers*. Nóg die sender, nóg die ontvanger het dus kommunikatief die alleenreg om betekenis toe te ken.

'n Verdere probleem wat sendersbedoeling betref, soos skrywer-kritici soos Eco (1992.98) en Lodge (1990.109) uit eie ervaring aantoon, is dat 'n teks iets mag oordra wat die skrywer nie bedoel het nie. Die teks self mag byvoorbeeld by die skryf daarvan weens klank of ander assosiasies die skrywer daartoe gelei het om 'n sekere woord te kies met 'n toepaslike betekenis, volgens die strekking van die teks, waarvan die skrywer hom nie bewus was nie. As die toegekende betekenis nie bedoel was nie, is dit tog nie toepaslike, betekenisvolle kommunikasie nie.

Dit is slegs die geval as 'n mens vanuit 'n ekspressiewe teoretiese benadering redeneer waarvolgens net wat die skrywer bedoel het die betekenis van die teks is, want dan sal dit beteken dat daar stukke verkeerd betekende

teks is. Omdat 'n kommunikatiewe benadering egter met die hele kommunikasieproses rekening hou en die rol van betekening nie net aan die sender toeken nie, aanvaar dit dat die teks self tot 'n sekere betekenis aanleiding kan gee as die ontvanger dit uit die werksaamheid van die tekstuele elemente kan aantoon.

Lodge (1990.109) gee die volgende voorbeeld na aanleiding van een van sy eie romans:

"In *Small World* the middle-aged English academic Philip Swallow has a wife called Hillary and has a passionate affair with a younger woman called Joy, who reminds him of his wife when she was younger and prettier - when he first meets her, Joy is even wearing a dressing gown like one Hilary used to wear. Reviewing the novel in the London *Times*, A. S. Byatt noted approvingly that this theme of identity and difference was neatly encapsulated in the names of the two women, Hilary being derived from the Latin *hilaritas*, or Joy. Now I can be quite sure I had not intended this pleasing symmetry....I had no conscious awareness of the Latin root of the name Hilary until Antonia Byatt pointed it out to me. Nonetheless the play on words is there in the text, and is appropriate. It seems a good case of what Barthes calls the text working."

'n Betekenis deur die ontvanger toegeken, wat die sender onbedoeld oorgedra het, is kommunikatief heeltemal aanvaarbaar as dit aantoonbaar strook met die res van die teks wat die sender wel bedoel het. Die fokus bly in 'n kommunikatiewe benadering gevestig op die 'betekenis van relevante inhoud' wat deur die deelnemers met verwysing na die boodskap onderhandel is en soos Van Wyk Louw (1970.18) ook aangedui het, het die sender kommunikatief gesien "ewe veel reg ... as sy mede-'kenners'" om selfs na die teks gepubliseer is aan daardie onderhandeling van die betekenis deel te neem.

'n Kommunikatiewe benadering kan nooit die sender oorbeklemtoon nie omdat dit uitgaan van die standpunt dat kommunikasie dialogies van aard is. "The word in living conversation', says Bakhtin, 'is directly, blatantly directed

towards a future answer word. It provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction.' The same is true of literary discourse, in a more complicated way. To write a novel is to manipulate several different codes at once - not simply the linguistic codes of grammar and lexis, denotation and connotation, but the narrative codes of suspense, enigma, irony, comedy and causality, to name but a few... You cannot do this without projecting the effect of what you write upon an imagined reader. In other words, although you cannot absolutely know or control the meanings that your novel communicates to its readers, you cannot *not* know that you are involved in an activity of communication, otherwise you will have no criteria of relevance, logic, cohesion, success and failure, in the composition of your fictional discourse." (Lodge 1990.111).

'n Kommunikatiewe benadering kan dus nie die ontvanger ignoreer nie omdat hy reeds by die produksie van die boodskap 'n rol speel. Dit kan ook nie in navolging van byvoorbeeld Maeron se strukturalistiese psigokritiek probeer verklaar watter konflikte in die psige van die sender agter die tekste skuil nie, want dit laat die klem heeltemal verskuif van die gemene deler in die kommunikasieproses, naamlik die boodskap, na een van die pole, die sender, en verwing sodoende die proses.

Ekspressiewe teorieë kan in die onderrigpraktyk ook lei tot te veel klem op die biografiese en ophemeling of afkraking van die skrywer, gewoonlik met chauvinistiese bybedoelings. Weens die oorbeklemtoning van die skrywer se lewe en/of sy bedoeling met 'n teks word 'n skewe beeld van die interaksie in die kommunikatiewe proses gebied en is dit nie juis geskik vir die aanbieding van letterkunde binne 'n kommunikatiewe raamwerk nie.

1.1.3 Objektiewe teorieë

As die woordkunswerk sentraal in ons beskouing van die kommunikasieproses staan, kan die benadering as 'n **objektiewe teorie** of as fenomenologies beskryf word. Die twee belangrikste strominge is:

- 1 Close reading (New Critics, Scholtz)
- 2 Strukturalisme (Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson).

Hier word so objektief moontlik op die teks en sy struktuur gefokus. Die teks word dus so van sy konteks afgeskerm en so volledig outonoom beskou dat slegs die estetiese funksie van die letterkunde nagegaan word (kyk 1.2.3 vir 'n uiteensetting van Jakobson se model) en die verbande wat literêre werke met hul sosio-politieke konteks het, gewoonlik negeer word.

In sy ekstreme vorm lei die outonomie wat aan die teks toegeken word selfs daartoe dat sommige moderne kritici ontken dat letterkunde kommunikasie is. "Rather they see it as *production* - the production of meaning by the text itself when activated by the reader. Roland Barthes: 'The text is productivity. This does not mean that it is the product of labour (such as could be required by a technique of narration and the mastery of style) but the very theatre of a production where the producer and reader of the text meet; the text 'works', at each moment and from whatever side one takes it. Even when written (fixed) it does not stop working, maintaining a process of production. The text works what? Language. It deconstructs the language of representation, or expression (when the individual or collective subject may have the illusion that he is imitating something or expressing himself) and reconstructs another language, voluminous, having neither bottom nor surface...' This is a forceful attack on not only the idea of literature as communication but also on the idea of communication itself. Note that communication is described as an 'illusion'..." (Lodge 1990.108).

Soos reeds genoem aanvaar die meeste skrywers en lesers van fiksie egter nog die kommunikasiemodel van die literêre teks en om 'n

kommunikatiewe raamwerk vir die letterkunde-onderrig te baseer op die vertrekpunt dat kommunikasie 'n illusie is, sal beswaarlik moontlik wees.

Rossouw (1972.2) bied vir ons 'n duidelike voorbeeld van wat vanuit 'n gematigder objektiewe hoek in die letterkunde-onderrig beoog word: "Die hoofdoel van die literatuur-onderwys behoort te wees om die leerling te leer lees, intelligent en met begrip, al is dit aanvanklik nie so selektief nie. Voordat daar sprake kan wees van 'letterkundige onderskeidingsvermoë' of 'goeie smaak', moet die leerling eers bereid wees om te lees." Die leerling moet dus opgevoed word om die taal se letterkundige monumente te kan waardeer en wat algemene leesstof soos prentjie-verhale betref, moet die onderwyser sy leerlinge "wys op die swak gehalte en inhoud daarvan, insluitende hoedat die hele wese van dergelike verhale eintlik 'n belediging is vir die intelligensie van 'n normale, intelligente mens" (Rossouw 1972.4).

Enige letterkundeleerplan wat so net op estetiese monumente konsentreer, is in feite ook met dieselfde sogenaamde "objektiewe" benadering besig. Dit is juis hierdie ideologiese stellinginname wat oor jare veroorsaak het dat letterkundeleerplanne gefossileer begin raak het en in 'n mindere mate as byvoorbeeld die taalonderrig tred gehou het met die moderne tendense. Scholes (1982.15) spreek hom dan ook skerp uit teen die gevolge wat die toepassing van die New Criticism in die klaskamer gehad het: "In the name of improved interpretation, reading was turned into a mystery and the literature classroom into a chapel where the priestly instructor (who knew the authors, dates, titles, biographies, and general provenance of the texts) astounded the faithful with miracles of interpretation. The scandal at the heart of the new Criticism - and the source of its power - was this use of cultural codes ...".

Tekste kan nie as los van 'n bepaalde kommunikasiesituasie gesien word nie - die teks gaan doelbewus 'n "gesprek" met die werklikheid waarbinne dit kommunikeer aan, of dit nou met ander tekste is, of met ideologieë of wat ook al. Daarom behoort leerlinge ook (maar beslis ook nie net nie) gekonfronteer te

word met tekste wat soms polemies, nie-bevestigend, en selfs konfronterend is (Van Coller 1992:191).

Die outonomistiese siening van die teks plaas dit ook buite die tydstroom en 'n werk word gewoonlik eers as letterkunde beskou wanneer dit die toets van die tyd deurstaan het. Esterhuysen (1986:78) spreek in dié verband skerp kritiek teen die onderwysdepartemente se voorskrywers uit: "Deur *Ons wag op die Kaptein* eers in 1986 voor te skryf, toon die voorskrywers hulle onbegrip vir die wese van aktualiteitskuns en die juiste tydsberekening wat met die voorskryf van dié soort kuns gepaard gaan. Die tendens om 'n werk eers te laat lê totdat dit sy impak verloor het en dan voor te skryf, kom heel dikwels in die lysie voor. So is van die belangrikste werke in Afrikaans deur ideologies gemotiveerde verdragings effektief geneutraliseer om dan dekades later, buite tydskonteks, slegs half relevant, in 'n nuwe tydsgewrig aan 'n nuwe geslag kinders as 'n groot Afrikaanse klassieke werk opgedis te word." 'n Kommunikatiewe benadering wil daarenteen ook die aktuele betrek om die letterkunde-onderrig meer relevant en prikkelend te maak.

Omdat die analities-estetiese vanuit 'n objektiewe benadering dikwels die konteks en aktuele verdring en daar 'n onderliggende elitêre uitgangspunt daaragter verskuil is, kan so 'n benadering moeilik die vertrekpunt wees vir 'n raamwerk vir letterkunde-onderrig in aansluiting by die kommunikatiewe taalonderrig wat gerig is op 'taalgebruik in omgewings waarin betekenis van relevante inhoud onderhandel word'.

1.1.4 Pragmatiese teorieë

Val die klem by die benadering van 'n roman daarenteen op die leser, kan ons dit as 'n **pragmatiese teorie** beskou. Hier is veral vier rigtings onderskeibaar:

- 1 Taalhandelinge (Austin)
- 2 Resepsie-estetiek (Iser, Jauss)

3 Semiologie (Eco)

4 Dekonstruksie (Derrida).

Wil 'n mens dan kyk of lang prosatekste soos romans vanuit 'n kommunikatiewe benadering sinvol ontleed kan word sodat dit ook vir die minder ideale leser verhelderend sal wees, lyk dit nuttig om by die pragmatiek aansluiting te vind, aangesien van die pragmatiese benaderings na aan die kommunikatiewe benadering lê.

Volgens Roger Fowler (1984.176) se definisie sluit die pragmatiek 'n wye verskeidenheid in: die interpersoonlike en sosiale dae wat verrig word deur te praat en te skryf; die struktuur dus van die gesprek as interaksie; die verband tussen taal en konteks, veral sosiale en historiese kontekste en die sisteem van gedeelde kennis tussen senders en ontvangers. Wat die letterkunde betref, is dit veral Iser (1975) wat van die aanname uitgaan dat alle taaluitings uit 'n konteks voortkom en daardeur 'gekondisioneer' word. Taal is nie net altyd situasiegebonde nie, maar is ook altyd tot 'n aangesprokene gerig. Dit hou verder in dat die literêre 'gesprek' altyd met die gesprek-/situasie in verband gebring moet word. Om enigsins by betekenis uit te kom, moet die konteks beskryf word. Uiteraard moet daarteen gewaak word om kontekste willekeurig te rekonstrueer (en daardeur te manipuleer). Daarsonder kan kommunikasie egter moeilik slaag. (Van Coller 1992.194)

Vanuit so 'n vertrekpunt mag die kommunikatiewe benadering van die letterkunde nou weer nie die klem so swaar op die ontvanger laat val dat die sender uitgeskuif word nie. Volgens Lodge (1990.108) gebeur dit in die dekonstruksie wel: "Deconstruction marginalises the author, or seeks to do away with the author altogether, replacing him or her with what Foucault called the 'author-fiction', that is, a culturally and historically determined role over which the individual writer has no control... the work or labour that the writer puts into composing his text is brushed aside as if of no importance. Rather it is the text that 'works', and the text is not something that the author creates and hands

over to the reader, but that the reader produces in the act of reading it - and by writing his own text about it."

Empiries is dit egter so dat selfs skrywers in dieselfde tydsgewrig soos byvoorbeeld Elsa Joubert en André P. Brink se tekste duidelik uniek individuele stempels dra deurdat hulle, hoewel hulle onderworpe is aan faktore soos oorerwing en milieu waaroor hulle nie beheer het nie, 'n besondere visie van die wêreld aan hulle lesers probeer oordra deur taal en die literêre kodes op 'n eiesoortige wyse aan te wend. 'n Kommunikatiewe benadering van die letterkunde-onderrig kan dan ook die teks benut as voorbeeld van hoe 'n vakman 'n oplossing vind vir die oordra van sy spesifieke gedagtes. So 'n probleemoplossende benadering kan baie bydra om die onderrig interessanter te maak en die leerder te lei om sy eie unieke behoeftes as mens beter te verwoord.

Omdat die kommunikatiewe benadering telkens gerig is op die hele kommunikasieproses kan dit ook nie die resepsie-estetiese benadering in die onderrigpraktyk so oordryf dat die ontvanger in dié mate beklemtoon word dat slegs dit wat vir hom hedonisties leesplezier verskaf, as aanvaarbaar vir literatuuronderrig beskou word nie. Dit sal by die leerder ook respek vir die ander standpunt kweek, want soos gedefinieer spits dit hom in aansluiting by die kommunikatiewe taalonderrig toe op *gekontekstualiseerde outentieke taalgebruik in werklike kommunikatiewe omgewings waar betekenis van relevante inhoud deur die deelnemers onderhandel word.*

1.2 Kommunikasie Modelle

Ten einde 'n raamwerk daar te stel van waaruit op só 'n wyse na romans gekyk kan word dat dit ook in die kommunikatiewe onderrigpraktyk benut kan word, is dit nodig om vlugtig die kommunikasieteorie en die onlangse neerslag daarvan in die onderwyspraktyk in oënskou te neem.

Die afgelope paar dekades was daar by die bestudering van taal en taalprodukte 'n duidelike verskuiwing van die medium, die taal of teks self, na die hele kommunikasieproses met die ontvanger of leser in die brandpunt. Hierdie verskuiwing is 'n duidelike weerspieëling van die "demokratiseringsproses" wat hom in die Westerse geesteswêreld voltrek het. Die ou orde van 'n Godgerigte wêreldbeskouing waar met sekerheid uitsprake gemaak kon word oor 'n geordende wêreld het plek gemaak vir 'n mensgerigte wêreldbeskouing waar die individu in 'n wêreld vol onsekerhede sentraal staan en slegs subjektiewe uitsprake vanuit sy hipotese oor die waarneembare kan maak. (Dikwels asof dit die absolute, enigste waarheid is!)

So is daar in die taalkunde wegbeweeg van die tradisionele ondersoek van die ideële, algemeen beskaafde taal na die Transformasionele Generatiewe Grammatika of TGG, waar die spreker/hoorder se skeppende benutting van die ideële taal in die brandpunt staan. Dit het weer aanleiding gegee tot die bestudering van spesifieke taalhandelinge en die taalsosiologie tot waar taalvariasie of -verskeidenheid vandag baie aandag geniet.

1.2.1 Lineêre model

Dieselfde proses het hom ook in die kommunikasiekunde, letterkundige teorie en taalonderrig voltrek. Aanvanklik is kommunikasie voorgestel met 'n lineêre model waar die ontvanger maar net dit was: 'n ontvanger wat die sender se boodskap ontvang. Skematies kan ons dit so voorstel:

SENDER ————— > BOODSKAP ————— > ONTVANGER

fig. 1

Tradisioneel het die skrywer se teks dan ook in die bestudering van die letterkunde die meeste aandag gekry. Bergonzi (1979.204) sê byvoorbeeld: "For

orthodox twentieth-century criticism the source has no rights and need not be considered. What counts is the finished work, in which disparate materials are transmitted by the author's imagination into a new aesthetic unity; this, certainly, is the critical tradition in which I feel most at home and which I would struggle to defend". In die taalonderrig is die grammatiese reëls volgens die grammatika- en vertaalmetode en later die direkte en oudio-linguale metode ingeskerp om te kan verstaan wat gesê word.

Hoewel daar paradigmatische verskuiwings in die literatuurwetenskap ten opsigte van die leser gekom het, is die lineêre model nog die gebruikelike kommunikasiemodel soos blyk uit Van Luxemburg (1988.156) se model en Malan (Cloete 1985.24) s'n, in navolging daarvan. Van Luxemburg se model vir die roman lyk vertaal so:

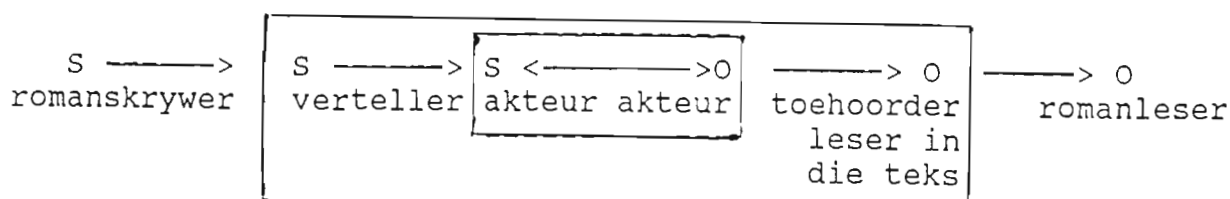


fig. 2

Hierdie siening berus dus nog op die basis dat kommunikasie tussen romanskrywer en romanleser 'n lineêre situasie is waarin die fokus op sender of ontvanger kan val. Soos Lodge (1990.110) egter uitwys, is hierdie eenvoudige lineêre model ontoereikend omdat dit slegs werk vir die handboekvoorbeeld, die enkele geïsoleerde sin. In die werklikheid is daar egter geen geïsoleerde sinne nie, want taal is in wese dialogies.

1.2.2 Interaksionele model

Die lineêre stimulus/respons-model het dus plek gemaak vir die sogenaamde interaksionele model waarin daar erken word dat kommunikasie nie 'n situasie is wat by die ontvanger ophou nie, maar 'n proses waarin die ontvanger ook op sy beurt as sender optree. Skematies kan ons dit so voorstel:

SENDER <—————> BOODSKAP <—————> ONTVANGER

fig. 3

1.2.3 Jakobson-model

Die insig dat kommunikasie eintlik 'n proses is waarin nie die sender of die ontvanger die primêre faktor in die skep van betekenis is nie, omdat elke ontvanger ook 'n sender van boodskappe is (Tubbs en Moss 1983:39), spruit uit die besef dat die boodskap net deur die ontvanger begryp kan word as dit na 'n konteks verwys en daar 'n gedeelde kode tussen sender en ontvanger bestaan.

Hierdie insig het ons hoofsaaklik aan die Russiese Formaliste te danke. Saam met die New Criticism word die Russiese Formalisme as een van die twee grondleggers van die moderne literatuurteorie beskou. Dit het deels ontstaan as reaksie op die 19de eeuse positivisme wat die klem op biografiese verklarings gelê het. Dit verteenwoordig een van die vroegste sistematiese pogings om literêre studies 'n onafhanklike grondslag te gee en die studie van literatuur 'n outonome en spesifieke dissipline te maak.

Ten einde die outonomie van die literatuurstudie te vestig, moes die Formaliste die aard van die objek wat hulle wou bestudeer, definieer. Die vraag wat hulle dan ook stel, is wát die objek van literatuurstudie is, en nie hóé om dit te bestudeer nie. Die mimetiese en ekspressiewe definisies van letterkunde moes uitgesluit word. Hulle definieer literatuur soos volg: "what constitutes literature is simply its difference from other order of facts" (Jefferson en Robey 1986.27). Die wetenskap wat literatuur ondersoek, sal die studie behels van wat literatuur van enige ander materiaal onderskei. Jakobson (1960.346) sê "the object of the

science of literature is not literature but literariness - that is, that which makes a given work a work of literature".

Waarmee die Formaliste hulle dus besig hou, is die *literariteit* van 'n teks, dit wil sê "de kenmerke en mekanisme van die literaire taal die haar tot literaire taal maken, in teenstelling tot andere vorme van taalgebruik" (Van Baak in Segers 1985:18). Literariteit ontstaan, volgens die Formaliste, deur die ordening en omvorming van neutrale materiaal, met ander woorde die *vervreemding* (in Russies *ostranenie*) van bekende handeling en voorwerpe. Ostranenie vorm die grondslag van die Formalistiese literatuurbeskouing. Ons persepsie van bekende dinge word gewoontevormend totdat dit die punt bereik waar dit slegs outomaties is. Deur middel van kuns word die outomatiese kwaliteit van bekende waarneming oorkom. Wanneer gewone konsepte as nuut aangebied word, kan 'n intensiewe ervaring by die leser opgeroep word wat die kenmerk van die estetiese waarneming is. Die taak van die kunstenaar is dus om norme, clichés en outomatisasie van gewone taal te deurbreek.

Vervreemding word bewerkstellig deur verskillende literêre tegnieke of *kunsgrepe* waardeur neutrale stof tot literatuur omvorm word. Vervreemding word teweeggebring deur twee integrerende en teenstrydige aspekte. Aan die een kant het vervreemding estetiese effek omdat 'n nuwe visie ontstaan op die tot daardie tyd geoutomatiseerde beeld van die wêreld. Andersyds is daar 'n estetiese effek wat te make het met die vervreemdende vorm.

Literêre kunsgrepe mag self onderhewig word aan 'n geoutomatiseerde waarneming; en die gewoonte/vervreemdingopposisie is dan binne die literatuur self gelokaliseer. Literêre vernuwing vind plaas deurdat vorme van voorafgaande outeurs en strominge verwerp word omdat dit clichés geword en die estetiese vermoë om vervreemding by 'n nuwe geslag op te roep, verlore gegaan het.

Die kommunikatiewe en referensiële funksies van die taal is onderworpe aan die klem op verbale strukture, op die wyse van uitdrukking. Die betekenis bestaan volgens hulle slegs danksy die poëtiese vorm. Die primêre fokus van die Formaliste is dus op die taal en dit is wat hulle trefkrag en eiesoortigheid gegee het, omdat hulle probleme en vaagheid kon vermy wat hulle voorgangers nie kon doen nie.

Seker die bekendste skematiese weergawe hiervan is Jakobson (1960.350) se model:



fig. 4

Volgens hierdie skematisering van Jakobson (1960.350) is daar altyd 'n sestal faktore wat onderskei sal kan word in enige kommunikasiesituasie. 'n Sender stuur 'n boodskap aan 'n ontvanger. Om begrypbaar te wees vir die ontvanger moet hierdie boodskap na 'n konteks verwys en daar moet 'n gedeelde kode tussen sender en ontvanger bestaan.

Ten slotte: die boodskap kan natuurlik net by wyse van kontak oorgedra word - byvoorbeeld deur klankgolwe of deur letters op papier.

In die weergawe van Jakobson se bostaande model word daar telkens 'n bepaalde funksie teenoor een van die ses elemente geplaas. Die aanname is dat daar telkens 'n verskuiwing van aksent is soos die teks se funksies wissel. Die emotiewe funksie staan byvoorbeeld teenoor die sender. Hierdie funksie sal oorheers wanneer die sender se gesindheid oorheersend sal wees. Indien die boodskap egter primêr tot die ontvanger gerig is, sal die konatiewe (of wils-) funksie ter sprake wees. Wanneer daar veral van die konteks sprake is, dan oorheers die verwysende of referensiële funksie van taal.

Boodskappe wat veral met die kontak tussen sender en ontvanger te make het en wat op die gesprek self gerig is, staan direk in verband met die fatiese funksie. Word daar egter op die kode gekonsentreer, dan is die metatalige funksie ter sprake. Die laaste element is die boodskap. Wanneer dit sentraal staan dan oorheers die poëtiese of estetiese funksie van taal: "The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language" (Jakobson 1960.356).

Jakobson se aanname is dat hoewel die poëtiese funksie in alle taal voorkom, dit oorheersend in die letterkunde is. Hy waarsku daarom teen 'n blote gelykstelling van woordkuns met die poëtiese funksie. Die implikasie hiervan is dat hoewel letterkunde dus emotief (sendersgerig), konatief (ontvangersgerig) of konteksgerig (referensieel) kan wees, die estetiese funksie altyd sal oorheers. Daarsonder sal dit, volgens Jakobson se redenering, nie as woordkuns gedefinieer kan word nie. Die gepaardgaande afleiding dat die poëtiese taal as't ware 'n ander soort taal sou wees, duidelik onderskeibaar van die "gewone taal", word byvoorbeeld deur Mary Louise Pratt (1977) bevraagteken. Literêre uitings is eintlik veel meer verwant aan sogenaamde gewone taal as wat hulle daarvan verskil. Pratt se slotsom is dat literêre taal nie 'n soort taal is nie, maar veel eerder taal wat anders gebruik word.

1.2.4 Ontvangersmodel

Taal is geen blote objek in literatuur of bloot die medium waardeur literatuur oorgedra word nie. Die literêre werk is eintlik 'n komplekse struktuur wat 'n uiters komplekse en indirekte weergawe van die werklikheid daarstel en 'n kommunikatiewe interaksie tussen sender en ontvanger is. In die laaste instansie is daar nie sprake van 'n duidelike verskil tussen poëtiese taal aan die een kant en "gewone" taal aan die ander kant nie. (Van Coller 1992.193)

Hierdie opvatting gaan op die objektiewe teorieë of sogenaamde outonomistiese bewegings terug wat 'n belangrike rol op die gebied van die literêre teorie in die twintigste eeu vervul het. Hieronder kan 'n mens die Russiese Formaliste en die New Critics noem. Hulle het geglo dat literêre taal anders as gewone taal is met inherente linguistiese eienskappe. Hierdie opvatting word veral sterk bestry deur Mary Louise Pratt, wat beweer dat die sogenaamde verskil tussen die twee soorte taal nog nêrens sistematies ondersoek is nie en waar dit wel gebeur, word gevind dat:

- literêre uitings nie formeel verskillend van enige ander uitings is nie;
- literêre uitings nie linguisties outonoom is nie.

Dit lei weer tot die gevolgtrekking dat letterkunde eerder in terme van die ooreenstemming wat dit met ander taaluitings vertoon, ondersoek behoort te word. Dit is duidelik dat by die ondersoek van sowel "gewone" taaluitings as in die taalonderrig die klem verskuif het na die rol wat die ontvanger in die kommunikasieproses speel. Taal word in die eerste plek gesien as denk- en begripsinstrument en wanneer oor verskillende onderwerpe, soos die letterkunde, gekommunikeer word, word van verskillende denkvlakke gebruik gemaak. Hieroor sê Lundsteen (1976.14): "Communication skills are basic to other aspects of learning. There is only one subject - communication, which includes not only listening, speaking, reading and writing, but also experiencing oneself as a thoughtful human being." Die klem val dus duidelik op die ervarende individu en sy denke.

kommunikatiewe doelwit uit die oog verloor nie. Die vaardigheid wat die meeste gewig dra, is dan ook begrip wat vir 150 uit die 300 punte van deurslaggewende belang is, soos wat dit vir kommunikasie die vertrekpunt is. Buite-om die grammatika gaan dit nie meer net om die internaliseer en toepas van reëls nie, maar ook oor hoe sinne geïnterpreteer moet word (DNO 1989:7). Die taal op sigself word ook in 'n sekere sin ondergeskik aan die begrip gestel deurdat nietalige visuele geletterdheid onderrig moet word. Daar word dus in die taalonderrigpraktyk ten opsigte van Afrikaans deeglik kennis geneem van die jongste ontwikkelings ten opsigte van die kommunikasieteorie.

Die opvatting dat *woordeskat + essensiële strukture = taal* (Potts 1985:19) vorm egter dikwels nog die basis van die letterkunde-ondersoek. So sê Van Zyl (1990:59) byvoorbeeld "'n Struktuur-analitiese benadering vorm na my mening die basis vir elke ander ondersoek." Die Ad Hoc-Komitee vir die Vernuwning van die Onderrig van Afrikaans sê egter: "In aansluiting by analitiese studies oor menslike gedrag is geglo dat taal ook in kleiner eenhede opgebreek moet word om sodoende 'n leerder se beheer daarvoor te toets. Die kommunikatiewe benadering daarteenoor, is holisties: met sekere uitsonderings is die fokus op omvattende effektiewe taalvaardigheid. Dit behels dus 'n verskuiwing van die analitiese na 'n sintesebenadering." (DOKAV 1992:64).

In 'n kommunikatiewe benadering behoort die klem dus te val op die betekenis, op die boodskap wat sin gee aan die kommunikasieproses en tot stand kom deur 'n wye verskeidenheid faktore waarvan baie buite die struktuur van die teks self lê. Die aanleerbare taalverwerking wat 'n mens in staat stel om te begryp, behoort dus meer aandag te kry as die struktuur. Met ander woorde, daar behoort veel groter klem op betekenis as op vorm te wees.

Die onderskeid tussen linguistiese vorm en betekenis word deur Benveniste (in Strickland 1983:17) duidelik uiteengesit: "The form of a linguistic unit can be defined as its capacity to dissociate itself into constituents of an inferior order. The meaning of a linguistic unit can be defined as its capacity to

form an integral part of a unit of a higher order." Die dissekterbare semantiese vorm en die oneindige semiotiese betekenis is volgens hom eintlik deel van twee wêrelde: "On the one hand, there is language, a combination of formal signs, which can be disengaged by rigorous procedures, set out in classes and combined in structures and systems; on the other, the manifestation of language as living communication."(op.cit. 18)

Die rede vir die ongewildheid van Afrikaans as skoolvak (Bosman 1987.2) lê dikwels opgesluit in die klem op "what can be disengaged by rigorous procedures". Dit stem ooreen met die Europese situasie en veral dié in Nederland waar die literatuuronderrig uiters ongewild was. "Die redes hiervoor behoort bekend te klink: die belangrikste doelwit van literatuuronderrig was om leerlinge insig te gee in die 'schoonheid' van die belangrikste 'voortbrengselen der Nederlandse letterkunde'; telkens is klem geplaas op *verpligte boeke*; 'n *begrippe-apparaat* wat aangeleer moes word en vanselfsprekend die weergawe van feite (modelantwoorde). Wat totaal ontbreek het, was *leesplezier*; die koppeling van *leeservaring met ander maatskaplike bewuswording en individuele ontplooiing*." (Van Coller 1992b.168)

Dit lyk of die probleem net opgelos kan word deur die klem te plaas op die tweede deel van Lundsteen se definisie van kommunikasie, daardie *ervaar* van jouself as mens wat dink en begryp. Dit is inderdaad so dat geen leerder 'n les vervelig sal vind as hy geprikkel word om te dink nie.

Dit sluit direk aan by die uitsprake van De Bono (1982:2) "The purpose of thinking is to arrange the world so that our *emotions* (my kursivering) can be applied in a valuable manner" en Lundsteen (1976:25) "Approach the teaching of language arts through creative problem-solving because *it is a central motivating process* (my kursivering) - behind the skills of communication lie the skills of thinking, and behind the meaningful use of thinking lies the organising process of creative problem-solving."

1.2.5 Lesersmodel

Kyk 'n mens na werke soos Iser (1972) se *Der Implizite Leser* is dit duidelik dat die klem in die literatuurwetenskap sedert die sestiger jare verskuif het van die teks as geslote sisteem van betekenis, na die rol van die leser en sy resepsie van die teks en die hele kommunikasiesituasie en -proses.

Weststeijn (1983: 298) beweer dat hierdie paradigmawisseling verskillende oorsake het. Te veel tekstkritiek is onbevredigend; die sogenaamde ideale interpretasie blyk nie so ideaal te wees nie, want wanneer die geskiedenis van literêre werke met betrekking tot die resepsie daarvan deur lesers nagegaan is, het dit volgens Cloete (1985: 50) duidelik geword dat die intrinsieke aard van 'n werk nie die alleenbepaler van sy waarde en klassifikasie is nie, want werke wat in die verlede as literatuur beskou is, word nie meer vandag as literatuur beskou nie. Ook het die na-oorlogse filosofie (eksistensiële fenomenologie) sterk nadruk op die ondeelbaarheid van die ek en die werêld gelê. Nog 'n oorsaak was moderigtings wat verander. Ander faktore as die teks speel dus 'n rol by die interpretasie van 'n werk. Die rol van die leser en die interaksie tussen hom en die werk moet ook nagegaan word en kan nie geskei word nie. Die resepsie-estetiek as pragmatiese teorie, bestudeer dan hierdie terrein.

Omdat dit 'n lesergerigte teorie is, en die teks deur die leser gerealiseer moet word, word die teks nie as outonome geheel en in isolasie bestudeer nie. Die skrywer word heeltemal buite rekening gelaat, maar die leesproses kry groot aandag, want die teks kry betekenis gedurende die leesproses, daarom kan daar ook verskillende interpretasies van dieselfde teks deur verskillende lesers, asook in verskillende tydperke wees.

Volgens die resepsie-estetiek kan die literêre teks nie as objektiewe gegewe beskou word nie. Resepsie-estetiek sien literatuur as 'n onderafdeling van 'n kommunikatiewe stelsel waarbinne elke element sy eie spesifieke funksie het. In Roman Jakobson se kommunikasiemodel:

Outeur - literêre teks - leser

is die ondersoekperspektief heel regs, want die literêre teks word slegs via of met die oog op die lesersreaksie (of die leser se resepsie) op die teks ondersoek.

In sy intreerede "Die Appellstruktur der Texte" (1970) (fragment opgeneem in Buursink, 1978: 29) vra Iser of dit moontlik is om aan die inhoud van die teks slegs een bepaalde betekenis te verbind soos die hermeneutici doen. Omdat daar so baie moontlike geldige interpretasies van een werk bestaan, is die interpretasies niks meer as gekultiveerde leeservarings nie. Hy sê verder (in Buursink, 1978: 29) "betekenissen van literaire teksten worden pas tijdens het leesproces gegenereerd; ze zijn het product van een interactie van tekste en lezer en geen in de tekst verborgen grootheden waarvan het alleen aan de interpretasie voorbehouden is op te sporen". Die betekenis is die verskillende aktualiserings van die teks. Die leser bring die teks tot lewe en die teks bevat die voorwaardes vir die aktiwiteit van die leser (Buursink, 1978: 29).

Iser se uitgangspunt is die **implisiete leser** "die erop gericht is aan te geven welke activiteit de lezer moet ontplooiën om de gegeven tekst tot zijn eigen tekst te interpreteren" (Van Luxemburg, 1988: 110). Die implisiete leser is dus 'n teksimante gegewe wat 'n soort signaalkarakter het waarop werklike lesers verskillend kan reageer. In die loop van die geskiedenis is die rol van die leser wat in die roman vervat is, steeds minder eksplisiet gemaak. Die **eksplisiete leser** word ook fiktief, bedoeld verbeelde of immanente leser genoem. Hy is die persoon tot wie die fiktiewe verteller hom wend. Grimm (in Segers, 1978: 14) sê dat die eksplisiete leser dikwels ooreenkom met die ideaalbeeld wat die outeur van die werklike leser het.

Die implisiete leser word deur Iser beskryf as 'n model, 'n rol en 'n standpunt "which allows the (real) reader to assemble the meaning of the text" (Jefferson en Robey, 1986: 131). Die implisiete leser is aktief sowel as passief - aktief in die sin dat hy betekenis produseer, passief omdat die tekstuele strukture hom plaas, nie hy vir hulle nie. Die implisiete leser is die leser "whom the text

creates for itself and amounts to a network of response-inviting structures which predisposes us to read in certain ways (Selden, 1985: 119).

Iser sê dat deur die leesproses te ontleed 'n mens die werking van literêre tekste kan beskryf. Die werking kan nie op grond van die teks alleen of deur oorwegend aandag te bestee aan die leesgedrag, tipeer word nie. Die teks is 'n "Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird". Lees is dus 'n interaksie tussen teks en leser - 'n kommunikasieproses. Die gebrek aan gemeenskaplike verwysingsraamwerke tussen teks en leser veroorsaak assimetrie en die onbepaaldheid wat daarmee gepaard gaan, is volgens Iser, selfs die aanleiding vir die tot stand kom van 'n kommunikasieproses.

By elke interaksie is 'n mate van onsekerheid aanwesig wat daarvoor sorg dat kommunikasie ontstaan - in die interaksie moet die onsekerheid weggewerk word. Die onbepaaldheid het dieselfde funksie. In fiksie kom tekste nie volledig ooreen met die werklike, objektiewe wêreld nie. Die teks is dan ook nie heeltemal in ooreenstemming met ervarings van lesers nie. Daardeur is daar sprake van onbepaaldheid wat die leser in die leesproses normaliseer. Hoe hoër die graad van onbepaaldheid, hoe groter die deelname van die leser aan die realiseer van die bedoeling van die teks, maar dit het ook grense.

Die onbepaaldheidskwantum is die belangrikste skakelement tussen teks en leser. Die ontbreek van 'n element is juis relevant en die belangrikste van die elemente word nie vermeld nie. Die bedoeling van die teks vind 'n mens in die verbeelding van die leser. Deurdat die realiteit van die teks nie bestaan in die wêreld van die objekte nie, maar in die verbeelding van die lesers, onderskei dit homself van al die tekste wat 'n uitspraak oor betekenis of waarheid wil maak. "Unbestimmtheit", oftewel vaagheid, funksioneer as die belangrikste skakel tussen teks en leser omdat dit die leser aktiveer om 'n aantal tekstuele bedoelings te realiseer. Iser hou hom besig met 'n konkretisering van die onbepaaldheid wat literêre tekste kenmerk - die oop plekke.

Oop plekke is voorwaardes vir die strukturering van die teksaanbod vir die leser. Daar word gesorg dat die leser aan die teks deelneem. Die onbepaaldheid van die teks laat die leser die leë plekke met voorstellings invul. Voorbeelde van oop plekke (Unisa, 1991: 74) is gebeurtenisse wat onvolledig vertel word, karakters wat nie afgerond word nie, raaisels wat gestel, maar nie opgelos word nie. As die teksstruktuur te gekompliseerd is, sorg die teks vir korreksies sodat leser sommige voorstellings weer moet prysgee. Iser sê dat die teks meganismes bevat wat waarborg dat die kommunikasie teks-leser gekontroleerd plaasvind. Verwagtinge wat die leser met hom saambring, mag in die leesproses gewysig word en die hermeneutiese kringloop - van deel na geheel en terug na deel begin weer. Die verwysingsraamwerk van die leser moet dus soms gewysig word.

Oop plekke is vir Iser die voorwaarde vir die tot stand kom van die wisselwerking wat die leser tussen die voorstelling maak. Die struktuur van die teks sorg daarvoor dat die leser in staat is om uit skematiese voorstellings 'n betekenisvolle geheel te vorm.

Twee funksies van oop plekke kom voor in 'n sisteem van skemata met instruksiekarakter waarby die voorstellingsvermoë van die leser geaktiveer word. Die leser is nie volledig vry nie. Hy vorm 'n verbeelde objek wat nie as sulks in die werklikheid voorkom nie, en wat uitsluitlik tot stand kan kom as die leser die instruksies van die teksaanbod volg.

Oop plekke sorg ook vir die binneperspektief van die teks. Elke teks is 'n perspektiwiese bousel. Perspektiefdraers is die verteller, karakters, plot en lesersfiksie. Die geheel van perspektiewe is vooraf gegee en bied die leser orientasiepunte wat as resepsievoorwaardes dien. Hy moet standpunt inneem ten opsigte van perspektiefstrukture, en orientasiepunte wat die teks sodanig verbind dat 'n verwysingssamehang ontstaan. Hy kyk wanneer hy lees bv. eers vanuit die perspektief van die verteller, dan die karakter. Wanneer laasgenoemde

aan die woord kom, is daar 'n verwisseling van perspektief en hy moet sy visie korrigeer en ander voorstellings vorm. Iser neem aan dat diverse teksperspektiewe na 'n gemeenskaplike horison verwys wat nie in taal uitgedruk word nie. Teksperspektiewe dui dus op 'n verwysingsamehang en daardeur kry dit die karakter van instruksies. Die samehang self word nie gegee nie - die leser stel hom dit voor en dit word gekontroleer deur afsonderlike perspektiewe.

In die teks lê die lesersrol opgesluit. Dit is volgens Iser (in Segers, 1981: 38) 'n struktuuraspect van die teks. As daar volgens Segers (1981: 13) te min oop plekke is, loop die fiksionele teks die risiko om die leser te verveel omdat hy in stygende mate met "Bestimmtheit" gekonfronteer word wat tot voorspelbaarheid lei.

Volgens Iser (in Eagleton, 1983: 74) is die effektiwste literêre werk een wat die leser tot 'n nuwe kritiese bewuswording van sy kodes en verwagtinge waaraan hy gewoon is, dwing. Daar is hier 'n parallel met die Russiese Formalisme en hulle vervreemdingsbegrip. Lees bring 'n dieper selfbewustheid en kataliseer 'n kritieser uitkyk op ons eie identiteit.

Alhoewel Iser se opvattinge volgens Segers (1985: 209) vir die moderne literatuurwetenskap wel van belang is, kan sekere besware aangeteken word: 'n teks met voorspelbare verwagtinge met min oop plekke is nie noodwendig vervelend nie. Te groot vaagheid is ook nie noodwendig aantreklik nie. Iser se kernbegrippe het ook volgens Cloete (1985: 55) nuwe insigte gebring, maar die werklike leser kry te min aandag en Iser is nog maar eintlik met teksondersoek besig.

Die vraag is dan nou of die resepsie-estetiese model op alle kommunikasie van toepassing is, met ander woorde watter ooreenkomste en verskille daar tussen geskrewe literêre kommunikasie en ander soorte kommunikasie bestaan en of dit 'n verskil aan die ontvangerskommunikasie-model maak.

1.2.5.1 Ooreenkomste

In die eerste plek is dit duidelik dat daar by geskrewe literêre kommunikasie ook 'n sender/boodskap/ontvanger is en dat kommunikasie net kan plaasvind as daar 'n gedeelde kode/kanaal/konteks bestaan. Die gevolgtrekking dat die werklike begrip in mondelinge en geskrewe kommunikasie met mekaar verband hou, word deur Hawkins (1984:90) gestaaf: "Rapid recognition of pattern in language, however, is crucial not only in understanding *spoken* messages. Work on cloze testing shows how the same insight is called on when *reading* a text. ... the ability to insert acceptable answers has been shown to correlate with scores in *listening comprehension* of the language."

Net soos in mondelinge kommunikasie bestaan daar by geskrewe kommunikasie sekere reëls of "gespreksvoorwaardes". Jausse praat in hierdie verband van 'n "verwagtingshorison". Dit beteken bloot dat 'n leser kennis moet hê -

1. van die genre waartoe 'n sekere teks behoort;
2. van die verband wat die teks het met ander werke uit dieselfde periode, en
3. op die hoogte moet wees van die verskille tussen fiksie en werklikheid wat so 'n belangrike rol in letterkunde speel.

Die ooreenkomste met die reëls wat by gesproke kommunikasie geld, is duidelik in geskrewe kommunikasie - en veral dan in literêre kommunikasie: al kan 'n leser 'n bepaalde taal volkome beheer, moet hy nog steeds die (sosiale en historiese) konvensies van daardie betrokke kultuur ken ten einde die teks te begryp. 'n Eietydse Wes-Europese leser het dit byvoorbeeld moeilik om 'n eietydse Sjinese roman te begryp en veral te evalueer omdat hy 'n ander opvatting van die begrip "literatuur" of "roman" het. Net so het 'n Suid-Afrikaanse leser van die laat twintigste eeu groot probleme om werke uit die Middeleeue in Middel-Nederlands te begryp. Al is die taalvorm begryplik, stuit hy steeds teen kulturele aspekte wat vir hom vreemd is en geslaagde kommunikasie in die weg staan as hierdie kode nie "ingevul" word nie. (Van Coller 1992:190)

Dit is soos Derrida (1981.130) na aanleiding van Plato se tekste sê: "the textual chain we must set back in place is thus no longer simply 'internal' to Plato's lexicon. But in going beyond the limits of that lexicon, we are less interested in breaking through certain limits, with or without cause, than in putting in doubt the right to posit such limits in the first place. In a word, we do not believe that there exists, in all rigor, a Platonic text, closed upon itself, complete with its inside and outside..." Hy verskil dus skerp van die tradisionele siening, wat Genette (1982.147) die gevaarlike "fetishism of the work - conceived of as a closed, complete absolute object" noem.

Die vroeëre artefak-gerigte benadering sou dus volhou dat literêre kommunikasie van ander kommunikasie verskil omdat dit op aandrang van die literêre werk self die verkeer van buiteaf deur die leser laat afsluit. Die kommunikatiewe benadering beskou egter die estetiese objek, wat die korrelaat van die artefak in die bewussyn van die ontvanger is, nie as voltooid na die teks gelees is nie. Net soos 'n mondelinge gesprek 'n duidelike struktuur het en doelgerig is, maar die ontvanger dikwels aan die kommunikatiewe situasie terugdink en dan byvoorbeeld besef 'Maar die man het mos eintlik met my die gek geskeer', of weens nuwe kennis 'n ander insig verkry, kan 'n leser ook 'n teks herlees of die gesprek met die teks voortsit deur daarvoor te dink of ander kennis daarvoor in te win. Weens die kanaal, die gedrukte woord, waardeur die letterkundige kommunikasie plaasvind, leen die roman hom eintlik daartoe en vra daarom om herlees te word. Daar is dus 'n duidelike ooreenkoms tussen letterkundige en ander kommunikasie in dié opsig dat dit 'n *proses* en nie 'n gebeurtenis is nie.

Verdere ooreenkomste tussen verbale en geskrewe of literêre kommunikasie is die aannames dat 'n sender 'n boodskap wil oordra aan die ontvanger en dat die geskrewe of literêre gesprek nie 'n monoloog is nie. Dit beteken egter nie dat daar net een betekenis in 'n literêre werk is nie, maar impliseer wel dat sekere betekenis meer sentraal as ander is en dat sekere betekenis beslis aan die ander kant nie aan 'n teks geheg kan word nie, of

soos Derrida (1981.130) dit stel "Not that one must then consider that it [the text] is leaking on all sides and can be drowned confusedly in the undifferentiated generality of its element. Rather, provided the articulations are rigorously and prudently recognized, one should simply be able to untangle the hidden forces of attraction linking a present word with an absent word in the text".

Net soos in enige ander dialogiese situasie moet die sender en die ontvanger hulle by die "gesprekreëls" hou, anders sal die kommunikasie misluk. Die volgende sou as voorbeelde kon dien van mislukte kommunikasie:

- waar spreker en hoorder verskillende tale of dialekte praat;
- waar die spreker die fonologiese, sintaktiese en semantiese reëls en konvensies van die taal ken, maar nie die pragmatiese reëls nie. Dit beteken dat die spreker op die hoogte is van alle reëls van toepassing op woorde, sinsbou en betekenis, maar nie kennis dra van die (sosiale) konvensies wat tydens enige kommunikasie op die spel is nie;
- gevalle van niemedewerking en opsetlike misleiding;
- onbedoelde uitdrukkings en misverstand. Die laasgenoemde voorbeeld is waar iets wat nie bedoel word nie, wel gesê word.

Die gevolge daarvan is dikwels rampspoedig vir die kommunikasie.

'n Mens sou ten minste vier tipes reëldeurbreking kon kry:

- waar 'n reël nie nagevolg word nie, omdat sprekers uit verskillende kulture kommunikeer. Hulle is dus onbewus van die reëls;
- waar die sprekers tydelik onbewus is van die reëls byvoorbeeld as gevolg van spesifieke omstandighede;
- waar die reëls bewustelik geïgnoreer word, byvoorbeeld om 'n ironiese of humoristiese betekenis oor te dra;
- waar die reëls nie net deurbreek word nie, maar verwerp word. Dit dui op 'n verwerping van die onderliggende (sosiale) konteks waarvan die reëls 'n uitdrukking is en kan in mondelinge en geskrewe kommunikasie voorkom (Van Coller 1992.192).

1.2.5.2 Verskille

Daar bestaan egter ook belangrike verskille tussen verbale en geskrewe of literêre kommunikasie. As ons dink aan die konteks is dit duidelik dat daar gewoonlik by mondelinge kommunikasie 'n gedeelde tyd-ruimtelike konteks is. Wanneer jy in die dag oor die telefoon met iemand in Amerika praat, waar dit dan nag is, mag dit ten opsigte van fyner onderskeidings nie die geval wees nie en kommunikasie bemoeilik, maar die basiese konteks is vir beide nog dieselfde. Normaalweg deel sender en ontvanger egter by mondelinge kommunikasie dieselfde tyd-ruimte.

Veral by letterkundige werke, wat dikwels eers as sulks beskryf word omdat dit die toets van die tyd deurstaan het, deel die sender en ontvanger gewoonlik nie dieselfde tyd-ruimte nie. Selfs al word 'n werk pas na publikasie as letterkunde beskou, het dit dikwels al maande of jare geneem om die boek te skryf en gepubliseer te kry. Die skrywer is dikwels ook heel bewus besig om nie net vir sy eie geslag en vriendekring/kennisse te skryf nie.

Die skrywer en kritikus Eco (1992:67) sê dan ook: "... when a text is produced not for a single addressee but for a community of readers - the author knows that he or she will be interpreted not according to his or her intentions but according to a complex strategy of interactions which also involves the readers, along with their competence in language as social treasury. I mean by social treasury not only a given language as a set of grammatical rules, but also the whole encyclopedia that the performances of that language have implemented, namely the cultural conventions that the language has produced and the very history of the previous interpretations of many texts, comprehending the text that the reader is in the course of reading."

Die formulering van die sender se boodskap wen dus dadelik aan belang, want hy moet sy boodskap so probeer oordra dat dit nie net in die sender se tyd en ruimte verstaanbaar sal wees nie. Hy moet dus daarmee

rekening hou dat die letterkundige gesprek 'n baie wyer konteks betrek as 'n gewone mondelinge gesprek. Die ontvanger daarenteen moet meer moeite doen, want omdat die verwysingsraamwerk minder ooreenstem as by mondelinge kommunikasie moet hy eers die kontekstuele gapings invul om die teks werklik te kan verstaan.

"Wat die kommunikasiekanaal betref, is daar ook duidelike verskille tussen mondelinge en literêre kommunikasie. By mondelinge kommunikasie kan die sender van verskeie kanale gebruik maak, byvoorbeeld van nie-verbale kommunikasie: gebare; gesigsuitdrukkings en houding. Mehrabian se navorsing het aan die lig gebring dat slegs 7% van die mondelinge boodskap deur die leksikon gedra word; 38% van die boodskap lê in elemente soos toonhoogte en stemkwaliteit - die res van die boodskap, ongeveer 55%, word in die konteks van die taaluiting geplaas." (Van Coller 1992.191).

By geskrewe of literêre kommunikasie daarenteen vind die kommunikasie normaalweg in die vorm van tekste plaas, wat impliseer dat hierdie kommunikasieproses 'n sekere herhaalbaarheid en dus onveranderlikheid impliseer. Dit hou weer in dat die boodskap onmiddellik aan status wen. Dit impliseer verder ook dat die sender niks meer daaraan kan verander nie en dat hy daarom al meer klem sal plaas op die enkodering of samestelling van sy boodskap. Dit lyk dus logies dat 'n noukeurige ontleding van die gebruikte woorde, deur byvoorbeeld met behulp van die rekenaar die woordfrekwensie te bepaal, goeie insigte in die literêre teks sal gee.

Bo en behalwe die taal wat sy primêre medium is, sal die skrywer ook die tipografie en ander strukturele middele tot die uiterste benut. Die belangrikheid van die visuele in die kommunikasieproses word ook deur die Ad Hoc-Komitee vir die Vernuwings van die Onderrig van Afrikaans erken deurdat hulle sê mediageletterheid behoort in taalsillabusse ingesluit te wees en dat dit in die leesprogram bestudeer kan word (DOKAV 1992.38). (In hierdie proefskrif sal daar dan ook gepoog word om waar die visuele beeld van aangehaalde

tekste skerp van die gebruikte bladspieël afwyk die oorspronklike weer te gee.) Die vastheid van die teks hou egter ook voordele vir die ontvanger of leser in. Hy kan in sy dekodeerende of ontsyferende rol op sy tyd terugkeer na die boodskap.

Omdat literêre kommunikasie deur middel van tekste plaasvind en die ontvanger gewoonlik nie op sy beurt die sender van 'n direkte boodskap na die skrywer kan word, soos om byvoorbeeld om opheldering te vra nie, ontstaan daar ook verskille in die kode wat ten opsigte van die literêre werk geld, in teenstelling met dit wat vir mondelinge kommunikasie geld. In die literêre werk aanvaar ons byvoorbeeld goedsmoeds dat die verteller gelyktydig op twee verskillende plekke kon wees om waar te neem wat daar gebeur het, terwyl dit ons in die werklikheid die geloofwaardigheid van die persoon in twyfel sou laat trek. Dit is ook glad nie vir ons vreemd as die literêre verteller verskillende persone se gedagtes kan lees en aan ons kan oordra nie.

Hierdie vermoë van 'n verteller om dinge te doen wat in die werklikheid onmoontlik is, geld natuurlik ook as kode vir die mondelinge verteller. Hy sal sy vertelling egter duidelik moet merk deur dit te laat voorafgaan met byvoorbeeld "Het jy al gehoor van" of "Eendag, lank, lank gelede" om vir die ontvanger aan te dui dat hy die boodskap moet interpreteer in die lig van 'n ander kode. Die letterkundige teks is egter altyd uit die aard van die kommunikasiesituasie as vertelling gemerk.

Die verskille wat wel tussen die letterkundige kommunikasie en mondelinge kommunikasie bestaan, spruit dus nie soseer uit die ander soort taal wat benut word nie as uit die kode van die letterkundige kommunikasie en die eiesoortige kommunikasie-situasie waar die sender en ontvanger nie direk in wisselwerking tot mekaar staan nie en die ontvanger gewoonlik nie weer die sender van 'n boodskap aan die oorspronklike sender word nie.

As ons kommunikasie slegs situasioneel benader, mag dit dan ook daartoe lei dat ons boeke begin verbrand, want soos Ong (1982:79) uitwys, kan

die skrywer weerlê word as hy of sy bereik kan word, maar die skrywer kan nie in sy/haar boek bereik word nie. "There is no way to directly refute a text. After absolutely total and devastating refutation, it says exactly the same thing as before. This is one reason why 'the book says' is popularly tantamount to 'it is true'. It is also one reason why books have been burnt. A text stating what the whole world knows is false will state falsehood forever, so long as the text exists."

Sien ons kommunikasie egter as 'n proses waar 'n teks 'n gesprek met die leser en omringende tekste aanknoop en betekenis gestig word nie deur die skrywersbedoeling nie, maar deur daardie "complex strategy of interactions" (Eco 1992.67) hoef ons nie boeke te gaan staan en verbrand nie, want dan kan die ontvanger op sy beurt weer mondeling of skriftelik die gesprek voortsit. Hierdie proses kan ons skematies soos volg voorstel:

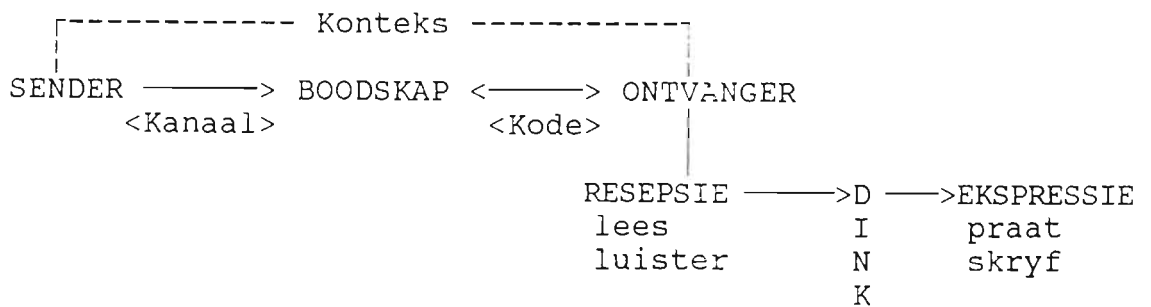


fig. 6 Lesersmodel

1.3 Kommunikatiewe romankomponente

In die voorafgaande twee afdelings is vlugtig gekyk na die agtergrond waaruit die kommunikatiewe benadering spruit om sodoende konituiteit van die wetenskaplike gesprek te verseker deur op sekere raak- en verskilpunte te wys. Die kommunikatiewe benadering onderskryf die basiese vertrekpunte van die lesersmodel wat in afdeling 1.2.5 uiteengesit is, maar wat is die spesifieke vertrekpunte van 'n kommunikatiewe benadering tot die roman?

Chronologies gesien is daar in die letterkundige kommunikasieproses 'n werklik bestaande persoon, die skrywer, wat weens faktore soos oorerwing, milieu, opvoeding en tydsgees die behoefte voel om deur middel van 'n teks 'n sekere boodskap oor te dra.

As gevolg van die feit dat die sender gewoonlik nie tyd-ruimtelik teenwoordig is wanneer kommunikasie deur die roman plaasvind nie, is dit vir die skrywer van die uiterste belang dat sy boodskap so oorgedra word dat dit kommunikasie bewerkstellig. Behalwe die taal self, maak hy dus ook gebruik van die literêre kodes en neem dikwels 'n ander gedaante aan, soos byvoorbeeld om voor te gee dat hy self 'n sekere reeks gebeurtenisse ervaar het en dit aan ons oorvertel. Hierdie gedaante wat hy aanneem, is egter nie die werklike persoon, die skrywer nie, selfs al word die verhaal grammaties in die eerste persoon enkelvoud oorgedra, want die skrywer mag al sestig wees terwyl hy 'n jong man se verhaal laat vertel. Soos Booth (1961:20) dit stel: "We must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear." Ons onderskei dus tussen die werklike sender, die **skrywer**, en die denkbeeldige persoon wat hy in woorde skep om die verhaal te vertel, die **verteller**.

Wanneer die leser die teks ter hand neem en die kommunikasie plaasvind, is die skrywer nie aanwesig nie en die verteller kan 'n karakter in die verhaal wees wat nie verantwoordelik gehou kan word vir aspekte soos die romantitel en

hoofstukindeling buite-om die verhaal nie. Dus postuleer die leser 'n kunsmatige instansie, die **abstrakte outeur** (Bal 1980.124), wat daarvoor verantwoordelik gehou word en wie se wêreldbeskouing ten slotte deur al sy keuses uitgedruk word. Hierdie abstrakte outeur is nie sonder meer aantoonbaar in 'n teks nie. Soos Booth in die aanhaling hierbo uitgewys het, laat die skrywer egter altyd sy spore in die teks wat dit 'n unieke stempel van byvoorbeeld Elsa Joubert laat dra.

Kommunikatief gesien, bly die ontologiese status van die teks dus bloot boodskap. Dit kan nooit soos die Engelse uitdrukking "It says" suggereer, self sender word nie. Die teks bly slegs die middel waardeur kommunikasie plaasvind, soos in die Afrikaanse weergawe van "It says" naamlik "Daar staan", geïmpliseer word dat iemand anders geskryf het. John Murray (in DOKAV 1992.27) stel dit so : "Meaning is central to language use meaning is always negotiated between human beings in a social context.". Hierdie onderhandeling moet plaasvind omdat nóg die skrywer nóg die leser betekenis kan voorskryf. Hulle is gelyke vennote in die kommunikasieproses en bly afhanklik van mekaar, met die skrywer hoofsaaklik in beheer van die enkodering en die leser hoofsaaklik in beheer van die dekodeering van die boodskap.

Ten opsigte van die boodskap is daar in die eerste plek die **teks** self, met ander woorde die boek met sy buiteblaai en klomp letters op papier. Hierdie letters op papier is die kanaal waardeur die boodskap oorgedra word. Die letters is so gerangskik dat dit woorde vorm en deur sintagmatiese en paradigmatische seleksie 'n beeld van karakters en hulle handeling binne 'n bepaalde tyd-ruimte skep, wat 'n verhaal aan die leser oordra. Die **storie** of fabel is wat vertel word, dit wil sê 'n logiese, chronologiese weergawe van die handeling wat karakters binne 'n sekere tyd-ruimte ervaar. 'n Verhaal word egter nie altyd chronologies uitgedruk nie. Die **verhaal** of sujet is die kunstenaar se bewerking en ordening van die storie, met ander woorde hoe vertel word.

Van Eetveld (1982.71) sê: "Karakter, tydruimte en handeling sal in hulle verband onderling en met mekaar slegs van belang wees in soverre as wat hulle 'n funksie ten opsigte van mekaar vertoon". Al hierdie elemente moet dus so aangewend word dat die leser uit die boodskap 'n sekere **tema**, die semantiese eenheid wat aan 'n teks toegeken word (Van Luxemburg 1981.100), kan abstraher. Die tema bestaan weer uit kleiner semantiese eenhede naamlik **motiewe** wat volgens Maatje (1977.242) die kleinste strukturele eenheid is wat betekenisdraend in 'n werk optree. Wanneer die tema soos die skrywer dit bedoel het, deur die samespel van romanelemente so oorgedra word dat dit presies so deur die leser begryp word, kan ons van perfekte kommunikasie praat.

Die moontlikheid van perfekte kommunikasie is egter net 'n ideaal (Strickland 1983.44), want die werklike leser is net soos die skrywer ook deur faktore soos oorerwing, milieu, opvoeding en tydsgees uniek gevorm. Die literêre teks word verder gekenmerk deur oop plekke wat 'n fundamentele voorwaarde is vir die estetiese reaksie (Segers 1978.13). As die aantal oop plekke te klein is, loop die teks gevaar om sy lesers te verveel. Die vaagheid wat die leser se verbeelding aktiveer, laat die teks noodwendig oop vir verskillende interpretasies. Die teks word verder oor soveel jare deur soveel lesers gedekodeer dat daar verskillende interpretasies móét wees en is. Die verskillende dekoderings deur werklike lesers beteken egter nie dat kommunikasie nie plaasvind of dat die bestaan van 'n tema maar net 'n logosentriese waan is nie.

Die skrywer kan ook nooit met sekerheid weet wie sy teks gaan lees, of al die werklike lesers van sy lesersgemeenskap ken nie. Hy postuleer daarom 'n abstrakte leser, wat hy selfs direk in sy teks kan aanspreek, as ideale ontvanger van sy boodskap wat presies sal kan verstaan wat hy bedoel. J.G.H. Combrink sê: "Om ideaal te kommunikeer, móét die sender hom aanpas by die ontvangers. Na gelang van sy kennis van die ontvangers en van sy doel met sy taalgebruik, normeer die sender dus sy eie taalgebruik." (DOKAV 1992.42). Kommunikasie is altyd gerig op

'n ontvanger en die ontvanger speel reeds 'n rol in die enkodering van die boodskap.

Die abstrakte leser in die letterkundige teks wat deur die sender gepostuleer word, bestaan in die kommunikasieproses gevolglik reeds voordat die gedrukte teks bestaan en kan nie chronologies tweede laaste geplaas word asof dit geen invloed op die proses gehad het voordat die leser die teks dekodeer nie. Om saam met Link (1975) vier kommunikasievlakke te onderskei met op vlak een die werklike outeur en leser, op vlak twee die implisiete outeur en leser, op vlak drie die eksplisiete outeur ('n figuur in die teks) en leser, ens. - help ook nie om duidelikheid oor die kommunikasieproses te kry nie. Dit skep eintlik net verwarring omdat dit vanuit 'n lesersbenadering verskillende soorte teoretiese lesers skep waarvan die grense deur ander teoretici weer anders gelê word. Ander soorte hipotetiese lesers waarna Segers (1980.24) verwys, is byvoorbeeld die ideale leser, Fish se ingeligte leser, Riffaterre se superleser, ens.

Al wat in die kommunikasieproses egter werklik 'n rol speel, is dat daar n-aantal werklike lesers is en dat die skrywer 'n beeld van daardie lesersgemeenskap het aan wie hy sy teks rig. Die wisselwerking tussen sender en ontvanger is wesenlik deel van die kommunikasieproses en werk op alle vlakke in. Dit strook presies met die kommunikatiewe siening in verband met die taal self, wat vir die oordrag van die boodskap gebruik word, naamlik dat die verskillende taalvaardighede interafhanklik is en gelyktydig benut word.

Van Zyl (1990.32), in haar diagram waar sy "uitgaan van die veronderstelling dat elke letterkundige teks as *taalhandeling* ook as *kommunikasieproses* beskou kan word wat gerig word deur bepaalde tekens in die teks", wys ook daarop dat daar "'n *osmose* (wisselwerking) plaasvind of 'n *korrelasie* kan bestaan waarvan die omvang van werk tot werk en van leser tot leser verskil". Sy verduidelik dan: "kS = konkrete skrywer; lg. het twee aspekte: Sm (die kS as mens), en Ss (die kS

as skrywer); (Tussen lg. twee is daar 'n gedurige osmose deurdat die Sm steeds besig is om indrukke te versamel, wat dan deur die Ss in die die dWê(t) 'n neerslag vind.); iS=geïmpliseerde skrywer (organiserende en kommentariërende instansie soos geïmpliseer deur die dWê(t); tussen kS en iS is daar 'n osmose vir sover eg. in die werk tot uitdrukking kom;" Daar word verder ook 'n wisselwerking aangedui tussen nog talle ander komponente maar nie tussen sender en ontvanger nie. Die diagram is so ingewikkeld dat dit ook nie met sukses in die letterkunde-onderrig aangewend kan word nie.

Daar is 'n groot menigte faktore wat interaktief op die kommunikasieproses inwerk. Al wat werklik kommunikatief vir die romanteorie van belang is, is watter elemente 'n direkte invloed op die boodskap het en watter indirek 'n rol speel. 'n Sender is immers slegs van belang vir die romanteorie as hy 'n teks skryf om sy boodskap oor te dra, en 'n ontvanger as hy daardie teks lees. Daar is egter nie noodwendig ooreenstemming tussen sender/skrywer en ontvanger/leser nie. Ons onderskei dus daardie twee vlakke en of die elemente binne of buite die teks funksioneer. Die algemene kommunikasieteorie se terme sender, boodskap, ontvanger word vir die indirekte rolle gebruik en die spesifieke terme skrywer, teks, leser word vir die direkte rolle gebruik. Die konteks speel op beide vlakke 'n rol.

In teenstelling met al die ander kommunikasiemodelle wat in figure 1 tot 6 weergegee is, betrek 'n kommunikatiewe model die hele kommunikasieproses en nie net die kommunikasiesituasie tussen skrywer en leser of tussen teks en leser nie. Dit is dus lesergerig maar kyk nie so gekonsentreerd vanuit lesershoek na die kommunikasieproses dat die invloed van die ontvanger op die sender geïgnoreer word nie. Daar word gevolglik doelbewus in fig. 7 nie van pyltjies gebruikgemaak om die rigting van die kommunikasie aan te dui nie, want kommunikasie veronderstel 'n gedurige wisselwerking tussen al die elemente, ook tussen sender en ontvanger.

Hierdie heel ingewikkelde kommunikasieproses met die belangrikste komponente waartussen daar 'n gedurige wisselwerking is, kan ons dan skematies so uitdruk:

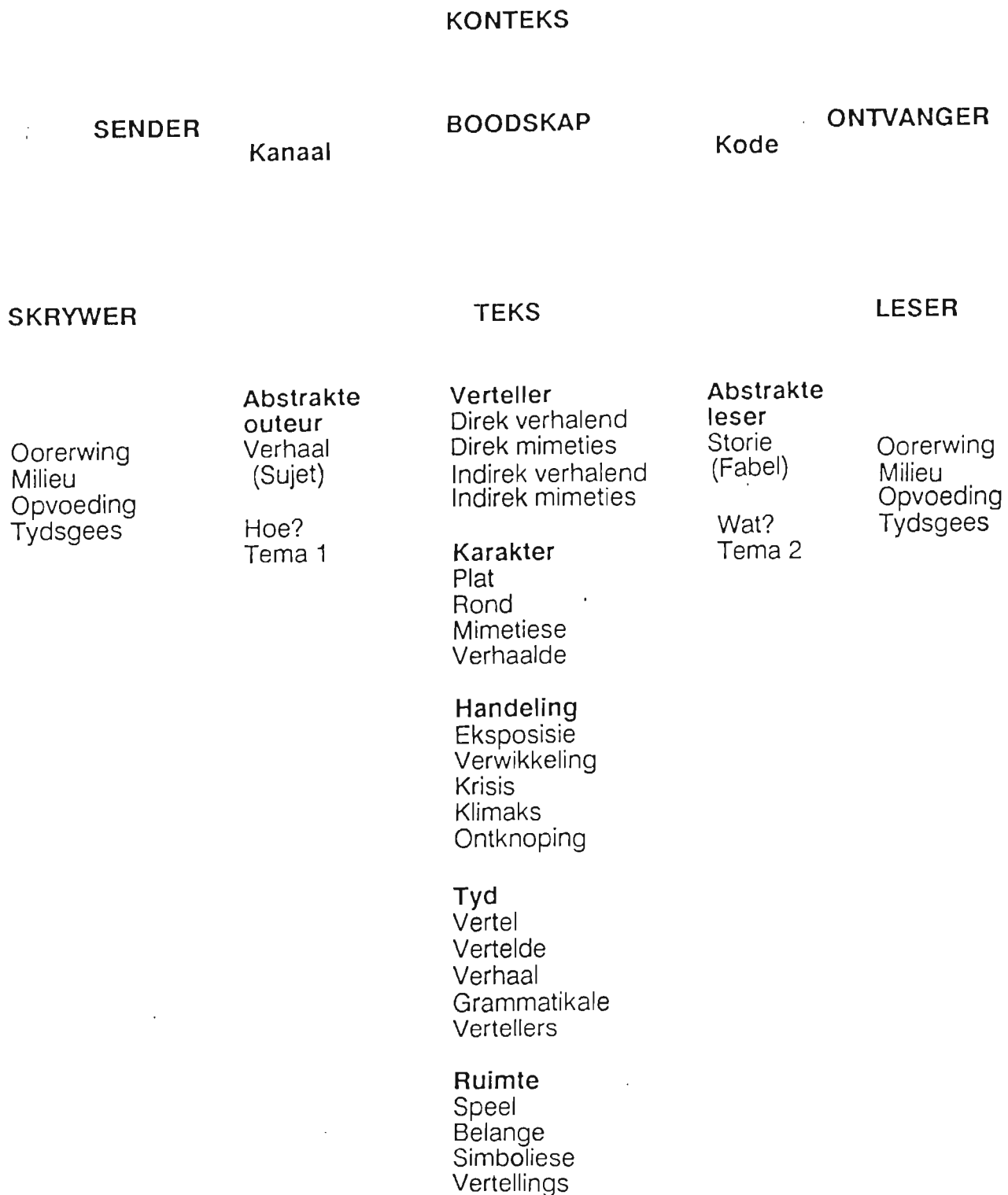


fig. 7 Kommunikatiewe model

Hierdie skematiese voorstelling word hierna vanaf afdeling 1.3.1 in besonderhede bespreek, maar samevattend kan ons sê dat 'n kommunikatiewe romanteorie hom nie net outonomisties met die drievlakstruktuur - verhaal (sujet), teks en storie (fabel) - van die roman besig hou of oorwegend aandag gee aan sender, ontvanger of konteks nie, maar poog om die hele kommunikasieproses, die taal in konteks, in oënskou te neem. Dit wil dus 'n **prosesbenadering eerder as net 'n produkbenadering** wees. Hierdie benadering is volgens die verslag van die Ad Hoc-Komitee vir die Vernuwing van die Onderrig van Afrikaans (DOKAV 1992.29) gerig op die ontdekking van insig en begrip en die ontwikkeling van taalverwante vaardighede en kan *breedweg* soos volg geskei word:

Prosesbenadering

Menslike interaksie is die vertrekpunt
 Dinamies
 Kindgerig
 Studie-objekte is bv. menslike interaksie, diskoers, tekste media-produkte, literêre produkte
 Gerig op die maksimale kognitiewe, psigologiese en sosiale ontwikkeling
 Geïntegreerde benadering

Produkbenadering

Taalfeite is die vertrekpunt
 Staties/deterministies
 Onderwysergesentreer
 Studie-objekte is bv. gekanoniseerde literêre genres, en die spraakklank, die woord, die sin
 Gerig op (passiewe) aanleer van 'n vaste stel feite
 Gekategoriseerde vakgebiede

Sien 'n mens die verdeling van literêre benaderings basies as "division between those who see literature as a more or less self-contained system, and those who see it as interacting with real, extra literary experience (that of the author, or of the reader, or the social reality of the author's or the reader's world)" (Lerner 1983.6), stel die kommunikatiewe benadering hom duidelik op laasgenoemde vertrekpunt.

Die Kommunikatiewe benadering wil ook versoening bring tussen tekswetenskap en lees, of tussen strukturalisme en 'n mimetiese benadering, deur **'n afboubenadering** te benut. In plaas van die tradisionele opboubenadering wat byvoorbeeld in die leesonderrig van klank, na woord, na sin, na betekenis beweeg, wil dit by die essensiële, die kommunikasie, begin en soos in 'n gesprek net na opheldering deur ontleding van die fyner strukture soek as dit nodig is. Sodoende sal die onderrigpraktyk in die letterkunde ook hopelik 'n interessanter gesprek word. Dink maar net hoe frustrerend sou 'n werklike gesprek gewees het as ons klank-vir-klank gepraat het of elke woord eers moes verduidelik! Dit wil dus **'n pragmatiekbenadering eerder as net 'n strukturele benadering** en **'n teksgerigte benadering eerder as net 'n itemgerigte benadering** wees.

In aansluiting by die lesersmodel (fig. 6) wil dit die nieprofessionele leser met verskillende grade van ervaring in die omgang met literêre tekste laat dink om die natuurlike gesprek oor die teks dan voort te sit. Soos Lerner (1983:7) dit stel: "Almost everyone who reads likes to talk about what he reads: when that talk becomes systematic it is called criticism. Criticism has always been judged by whether in its enthusiasm for system it loses touch with the reading experience: when this happens, we have neo-classic systems which are eventually rejected as mere abstract schemata. ... Any systematic theory of literature must therefore base itself on understanding, which is as old as the literary work: it can reorganize such understanding (which is complex and changing) but it cannot abolish it." So wil die kommunikatiewe benadering wegstroom van die letterkunde-onderrig as die voorhou van die onderwyser/kritikus se evaluerende teks oor 'n literêre teks en die leser lei tot selfinsig en kommunikasie oor die teks. Die kommunikatiewe benadering wil dus ook **'n probleemoplossende (heuristiese) benadering eerder as net 'n oordrag-(ostensiewe) benadering** wees.

Aangesien reeds gewys is op die rol van die konteks, kanaal en kode kan ons vervolgens kyk of 'n kommunikatiewe benadering van die letterkundige teks enige verskil maak aan die benadering van die tradisionele romankomponente.

1.3.1 Sender

Soos reeds daarop gewys is, is die werklike skrywer die oorspronklike sender van die letterkundige boodskap. Die skrywer is egter nie aanwesig wanneer die kommunikasie plaasvind nie en speel dus 'n indirekte rol in die proses. Hierdie rol is egter nie te ontken nie soos wat af te lei is uit die feit dat 'n sekere reeks tekste 'n Joubert of Brink 'stempel' dra. Weens faktore soos agtergrond, erflike eienskappe, ens. is elke skrywer 'n unieke persoon met voorkeure vir bepaalde inhoude en ook taalkonstruksies soos die steekproef van Du Plessis wat aantoon dat "in Brink se prosa in 46% van gevalle, paragrawe met 'n bywoordelike bepaling begin word, teenoor Steyn se 42%" (Cloete 1985:101). Sekere lesers sal dus 'n spesifieke skrywer se werk verkeerd vertolk of selfs glad nie lees omdat hulle bv. ideologies van hom verskil of nie van sy styl hou nie.

Die leserspostulaat, die abstrakte outeur is ook nie altyd in 'n werk aantoonbaar nie en speel slegs 'n rol wanneer die leser sy leserskode wat binne die woordwêreld geld, opskort om die reëls van die werklikheid te laat geld en 'n tema uit die boodskap te abstraher. Die direkte sender in die letterkundige kommunikatiewe situasie is dus die verteller.

Die jarelange oorheersing van enersyds 'n wesentlik "close reading" objektiewe teorie of andersyds 'n christelik-nasionale mimetiese oriëntasie in die onderrig van Afrikaanse letterkunde op skool en daarmee saam die beklemtoning van die boodskap ter wille van ander doeleindes in die letterkunde, het daartoe gelei dat die werklike kommunikasieproses uit die oog verloor en die sender op die

agtergrond geplaas is. Hierin het die terme "direkte rede" en "indirekte rede" ook 'n rol gespeel.

Dit is immers so dat as in 'n sin soos: *Hy sê: "Ek voel siek"*, die "*Ek voel siek*" as direkte rede bestempel word, dit by die leerder die valse denkbeeld gaan laat posvat dat karakters direk met die leser kan kommunikeer, terwyl dit eintlik 'n verteller is wat direk met die luisteraar/leser praat en die indirekte woorde "*Ek is siek*" oordra. Die verteller kan tog in die werklikheid dalk verkeerd gehoor het of dalk nie van die persoon wie se woorde hy oordra, hou nie en moedswillig maak asof daardie spreker gesê het hy voel siek.

Net so berus komiese situasies in klugte of in films dikwels daarop dat die leser/toeskouers weet een karakter het iets gesê, maar dit word in die teks, of op die verhoog of in die film heeltemal verkeerd aan 'n ander karakter oorgedra of misverstaan, soos byvoorbeeld in Langenhoven (1936.111) se bekende "Die ingewikkelde boodskap". Dit is dus van die uiterste belang om die geloofwaardigheid van die primêre sender in die kommunikasieproses te bepaal, maar hy is in so 'n mate op die agtergrond geskuif dat die karakter/s beskou is as die werklike direkte kommunikeerders met die leser in plaas daarvan dat die werklike sender en direkte kommunikeerder met die leser nog steeds die verteller is.

Om hierdie sendersprobleem en die oplossing daarvan vanuit 'n kommunikatiewe raamwerk te illustreer, kan ons Van Melle se prosawerk vir kontroledoeleindes as uitgangspunt gebruik voor die teoretiese raamwerk later op Elsa Joubert se prosa toegepas word.

As 'n mens terugkyk oor Van Melle se werk en die letterkundige beoordeling daarvan, word jy opnuut getref deur sy opvallende styl. Aanvanklik was dit juis sy styl waarteen kritici soos P.C. Schonees besware geopper het, maar reeds in 1949 wys Uys Krige (1973.9) *Oom Karel neem sy geweer saam* uit as voorbeeld van "styl

op sy suiwerste". Jonckheere (1978.6) sien Van Melle as "die eerste Afrikaanse skrywer wat bewus in 'n soberder styl en nugterder verteltrant geskryf en sodoende 'n heilsame effek op sy tydgenote se literêre prosa uitgeoefen het". Ook Kannemeyer (1978.332) wys op Van Melle se "sierlose, byna naakte prosa wat 'n welkome korrektief op die liriese sierstyl van skrywers soos Malherbe en Van den Heever was...".

Hierdie realisme van Van Melle kan van ander skrywers s'n onderskei word. "Zijn belangstelling voornamelijk in de psychologische problematiek van zijn hoofdfiguren bracht Van Melle ertoe, bepaalde structurele elementen van zijn verhalen ten koste van andere uit te bouwen. Zo wordt, in tegenstelling met wat bij de meeste realisten het geval is, bij Van Melle schaars met milieubeschrijvingen omgesprongen." (Jonckheere 1968.204). Van Melle plaas sy karakters ruimtelik wel noukeurig, maar slaan sy eie koers in "door telkens juist de psychologische wezensmerken van een individu te laten uitkomen - het gedachtenspel en de inwendige spanningen" (Jonckheere 1968.205).

Verskille t.o.v. *karakters* deur die "opbou" (die "paradigmatiese konstruksies") van personas via alles wat omtrent hulle in die teks te kenne gegee word (Brink 1987.21) bestaan dus wel, maar hoe verskil Van Melle se opeenvolgende, sintagmatiese *aanbieding* van daardie gegewens met dié van ander realiste? Hierdie uitbou van sy karakters se sielkundige kenmerke word veral bewerkstellig deur sy weergawe van spraak en gedagtes.

1.3.1.1 Spraakweergawe

Probeer 'n mens 'n tipologiese raamwerk soek, waaraan spraakweergawe gekoppel kan word, bevind jy jou baie gou in 'n bos. Feitlik elke skrywer oor die onderwerp soos McHale (1978), Page (1984) en McKenzie (1986) het sy eie model wat soms reeds grondliggende verskille vertoon, omdat sommige

spraak en gedagtes saam groepeer terwyl ander dit weer as twee heeltemal verskillende kategorieë beskou. So sê McKenzie (1986:37) bv. die model waarvan hy gebruik maak "maintains a rigorous distinction between the presentation of speech and the presentation of thought, a distinction not consistently adhered to by other writers in the field but necessary because the communication contexts of speech and thought are fundamentally different (the addresser and addressee always being identical in the case of thought presentation)".

Hierdie stelling openbaar eintlik pragtig die wesentlike vraag vir die ondersoeker van spraakweergawe, naamlik of kommunikasie in 'n roman essensieel kommunikasie tussen karakters of tussen verteller en leser is. Die onsinnigheid van die stelling ten opsigte van die verskil in die kommunikatiewe konteks tussen spraak en gedagtes word in hierdie lig dan ook gou duidelik, want as met kommunikasie hier kommunikasie tussen karakters bedoel word, is dit tog onmoontlik dat een karakter kan weet wat 'n ander dink (tensy mens aan ESP glo!) en kan daar nie sprake van kommunikasie wees nie.

As met kommunikasie egter die oordrag van 'n boodskap deur die verteller aan die leser bedoel word, is die sender en ontvanger in beide die geval van spraak en gedagtes presies dieselfde nl. verteller (sender) en leser (ontvanger), en nie verskillend soos McKenzie beweer nie. Soos later aangetoon word, kan die verteller die karakters se woorde kleur deur wat hy voor of na hulle woorde byvoeg en hulle woorde laat "sê" wat hulle nooit werklik gesê het nie. Dit is dus duidelik dat die direkte, wesenlike kommunikasie in die roman dié tussen verteller en leser is.

Wanneer ons nou ook die verteller by 'n tipologie van spraakweergawe betrek, beland jy werklik in 'n turksvybos, want die spraakkategorie 'erlebte Rede' of 'free indirect discourse' word in Stanzel (1979) se model byvoorbeeld ook gebruik as 'n kategorie in die vertelsituasie, hoewel dit streng gesproke net 'n verteltegniek is (Stamperius 1985:289). Eintlik kan 'n mens nie die verteller in 'n tipologie van

spraakweergawe buite rekening laat nie, want kommunikatief gesien, is dit die wesenlike talige kontak. Page (1984) en McKenzie (1986) se laaste kategorieë wat 'slipping' en 'switching' behels, is bv. immers ook kombinasies van karakters en die verteller se spraak.

Die pogings om spraakweergawe-indelings tot die karakters se spraak en/of gedagtes te beperk, is dus nie kommunikatief gefundeer nie, neem nie genoegsaam van die vertellersrol kennis nie en gee maklik soos by McHale (1978.258) aanleiding tot 'n vermenigvuldiging van kategorieë soos '*Diegetic summary*' en '*Summary, less purely diegetic*' wat net gradueel verskil. Die indeling van vertelsituasies in net drie tipes (Snyman 1985.77) onderskei weer nie fyn genoeg om verteltegnieke daaraan te koppel nie of het wesenlike gebreke soos Stamperius (1985.285-7) t.o.v. Chatman, Dolezel en Cohn se modelle aantoon.

1.3.1.2 Direkte vertellers

Om 'n minder verwarrende en nuttiger tipologie van spraakweergawe in die roman daar te stel, sou die kommunikatiewe ideaal 'n model wees wat taalkundig gebaseer is en met die vertelsituasie verbind kan word. Om dit te probeer bereik, kan 'n mens dan begin by Bloomfield (1953.54) se stelling: "Writing is not language but merely a way of recording language by means of visible marks." Hoewel die tekens op papier nie taal is nie, word daardeur iemand se uitgespreekte of onuitgespreekte spraak, dit wil sê iemand se taalgebruik weergegee.

Enige roman is dus reeds spraakweergawe, maar wie se spraak word weergegee? Dit is duidelik dat dit nie die skrywer se spraak kan wees nie, maar volgens Chatman (1978.151) se model vir die verhalende kommunikasiesituasie is die abstrakte of implisiete ^{author} outeur essensieel en die verteller nie. Stanzel laat weer die klem op die 'bemiddeling' van die verteller val (Brink 1987.18) wat wys dat hy die ^{speech production} _(mediation) _{intercession}

verteller as essensieel beskou. Rimmon-Kenan (1983.88) stel dit duidelik dat Chatman verkeerd is: "... the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice. It follows, therefore, that the implied author cannot literally be a participant in the narrative communication situation."

Die naaste wat 'n mens dus in die roman aan direkte spraak kom, is die skrifweergawe van die verteller se woorde. Die aanvangsin van **Bart Nel** (Van Melle 1969.1): "*Bart Nel het vroeër op Kafferkraal gewoon,...*" noem ons dan die direkte rede.

Dit is opvallend hoe dikwels Van Melle skitterende verhale soos "Die Tuiskoms" of "In die Bosveld" feitlik of heeltemal op hierdie manier aanbied. Soos Grové (1983.195) aantoon, word die spraaklose natuur in hierdie verhale die protagonis en waarskynlik omdat die spraak van 'n karakter daar nie weergegee word nie, of slegs enkele kere weergegee word, word die struktuur van die geheel misgelees en die verhaal as 'n skets beskryf. Daar is dus wel verhale wat net uit 'n weergawe van die verteller se spraak bestaan en hy en sy spraakweergawe moet dus 'n essensiële deel van die kommunikatiewe situasie in die prosa wees.

Omdat, soos Genette (1980.244) reeds getoon het, alle vertelling uiteraard ^{naturally} in die eerste persoon aangebied word, is dit foutief om tussen 'n 'ek'- en 'n derdepersoonsverteller te onderskei. Maar wat dan van die sogenaamde ek-verteller, al kom dit selde by Van Melle voor? Dit is ook 'n direkte vertelwyse, maar daardeur word gepoog om die werklikheid na te boots en dus kan ons dit op grond van die funksie in die roman as die **direkte mimetiese rede** bestempel, terwyl die temporeel en deikties, verhalend gemerkte, *Bart Nel*-sin dan die **direkte verhalende rede** of direkte diëgetiese rede is.)

Hoe interessant die normatiewe debat tussen voorstanders van diëgese en mimeese ook al is, dit is eintlik irrelevant vir die kommunikatiewe beskrywing van verhalende werke. Vanuit dié standpunt is daar inherent niks goeds of slegs aan 'telling' of 'showing' nie. Soos enige ander tegniek het elk sy voor- en nadele en hul relatiewe sukses of mislukking hang af van die funksionaliteit daarvan in die gegewe werk. Dit word dus slegs as beskrywende kategorieë gebruik.

(Wat egter wesenlik saak maak, is dat 'n verhalende verteller weens die gedeelde kode wat tussen leser/hoorder en verteller ten opsigte van die vertelling geld, onbeperkte magte het. Hy kan byvoorbeeld tegelyk op twee plekke wees of wel ESP besit om gedagtes te kan lees sonder dat die leser dit bevraagteken of verwerp. Uiteraard het so 'n verteller onbeperkte fokalisasiemagte en is daar gewoonlik verspringende fokalisasie. 'n Mimetiese verteller probeer daarenteen om die werklikheid na te boots. Hy onderwerp homself dus vrywillig aan 'n ander kode wat hom gewoonlik dwing om by die reëls van die werklikheid te hou, en onder andere net vanuit sy gekose hoek te fokaliseer, anders word hy van struktuurbreuk beskuldig.)

1.3.1.3 Indirekte vertellers

Die tweede tipe spraakweergawe wat ons in *Bart Nel* aantref, is die volgende: *As iemand hom soms gevra het: "Hoe leef jy tussen die Vermake?" of "Hoe geval dit jou tussen die klomp Le Rouxs?" dan sê hy: "Lekker. Ek leef lekker tussen hulle. Hulle is goeie mense; ek kom goed met hulle klaar. Hulle is nie volmaak nie, maar dit is ek ook nie"* (Van Melle 1969.1). Volgens die tradisionele indelings sou hierdie aanhaling as die "direkte rede" bestempel word, omdat daar dan 'n karakterteks "direk" aan die leser oorgedra word.

Die splitsing van 'n roman in 'n vertellers- en karakterteks is egter problematies. "Het splitsen van een tekst in een vertellerstekst en een personentekst

doet het voorkomen alsof er ooit twee teksten hadden bestaan die zijn samengesmolten - ook Schmid's 'tekstinterferentie' heeft deze genetiese bijsmaak" (Stamperius 1985.289). Uit die *Bart Nel*-sin kan ons aflei dat hier nie 'n werklike ontmoeting uit die verhaalwerklikheid weergegee word nie, maar 'n veralgemenende samevatting van talle moontlike ontmoetings en antwoorde, want dis tog onmoontlik dat Bart altyd by etlike verskillende geleenthede ('soms') dieselfde lang antwoord sou kon gegee het op die verskillende vrae van die onbepaalde vraestellers ('iemand'). Die verteller gebruik dit net om Bart se standvastigheid en ewewigtigheid te illustreer.

Dieselfde meesterlike hantering van iteratiewe tydsverdigting deur karakters se spraakweergawe te benut om die vertellersrol te verdoesel, en wat so uniek is aan Van Melle, kom reeds kort hierna weer voor: "*Speen tog die kind,*" sê Bart dikwels. "*Hy hou jou brandmaer.*" "*Nee wat, laat ek hom maar nog 'n rukkie self voed, hy is miskien my laaste,*" sê sy dan. (Van Melle 1969.4). Dit is dus duidelik dat die verteller die gedeelte tussen die aanhalingstekens kan manipuleer soos dit hom pas om 'n herhaalde gesprek in een gestileerde uitingsvorm saam te vat en dat dit nóg iemand anders se werklike teks, nóg direkte rede is. Die gedagte dat die verteller nie met die handelingswerkwoorde (ipsissima) kan lol nie (McKenzie 1986.40), word dus weerspreek.

'n Verdere bewys van die verteller se inwerking op die karakters se woorde is geleë in die wyse waarop die verteller die karakter se woorde kan kleur deur die ongemerkte seggingswerkwoorde (dicendi) 'sê' of 'het gesê' te verander. Dit gebeur byvoorbeeld wanneer Bart en Fransina dieselfde sê wanneer hulle mekaar na hulle eerste woordewisseling weer groet. Wat hulle sê, het egter sterk verskillende lesersreaksies tot gevolg weens die verteller se optrede:

"Naand," sê hy.

"Naand," antwoord sy halfhartig. (Van Melle 1969.14).

Die feit dat, soos McKenzie (1986.40) self sê, die karakter se woorde "in narrative fiction have no existential reality external to that fiction" dien as verdere motivering daarvoor om die weergawe van karakters se spraak as ingebedde deel van die vertellerstekst en nie as iets selfstandigs te sien nie. Soos Bal (1980.140) dit stel: "Uitgangspunt blijft wel steeds, dat de vertellerstekst 'primair' is. Dat houdt geen uitspraak in over 'belang' of 'waarde' van de teksten ten opzichte van elkaar. Het betekent alleen, dat de verbinding hiërarchisch is. Uiteindelijk vormt de narratieve tekst een geheel..."

(
* Hierdie oorwegend indirekte spraakweergawe wat knap deur Van Melle gebruik word om die verhaal te laat vertel en afwisseling in die verhaalaanbod met die grammatikale eerste persoon te bring, kan ons dan die **indirek verhalende rede** noem. Dit sou immers 'n teenspraak in terme wees om vol te hou met die term 'direkte rede' as 'n mens aanvaar het dat die vertellerstekst primêr is en dus in die kommunikatiewe proses tussen die karakters se woorde en die leser is.)

(
* Dit bly egter 'n vermenging van verteltegnieke; gedeeltelik direkte verhalende rede en gedeeltelik indirek mimeties. As gevolg van die ingebedde indirekte rede, wat altyd taalkundig en deur die aanbod verskil van die direkte rede, kan 'n skrywer besondere ironiese en ander effekte bereik omdat die fokus verskuif en daar tydruimtelike verskille kan wees. By Van Melle is dit egter opvallend hoe neutraal die verteller en die karakters se spraakweergawe in hierdie verteltegniek met mekaar gekombineer word, sonder enige werklike spanninge daartussen. Daardeer word die verteller minder opsigtelik en word die objektiwiteit wat so kenmerkend van Van Melle se styl is, bevorder.

Die tweede paragraaf van *Bart Nel* begin met:

"Om jou die waarheid te sê: woon ek liever hier as by my skoonvader," dink hy dan daarby.

Hier gebruik Van Melle die verteller om Bart se gedagtes aan die leser oor te dra. Hoewel hierdie oordrag van gedagtes gewoonlik as 'direct discourse', 'direkte innerlike monoloog' of 'interieure monoloog' bestempel word, is dit onmoontlik om gedagtes direk oor te dra.

Behalwe deur die 'dink' wat dit geloofwaardiger en objektiewer laat voorkom, verskil hierdie verteltegniek taalkundig ook geensins van die indirekte verhalende rede nie. Dit lyk dus onnodig om 'n afsonderlike kategorie daarvoor te skep. Van Melle maak egter veelvuldig van hierdie indirekte verhalende rede gebruik wat wys dat hy "in die karakterisering van sy figure na die grootste objektiwiteit gestreef het" (Jonckheere 1978b.18) en dit kenmerk hom as realistiese skrywer.

McHale se sewende kategorie 'Free direct discourse' sluit direk hierby aan, want dit word gedefinieer as "Direct discourse shorn of its conventional orthographic cues. This is the typical form of first person interior monologue." (Rimmon-Kenan 1983.110) Om 'n afsonderlike kategorie te skep net op grond van die afwesigheid van die ortografiese tekens lyk egter heeltemal onregverdigbaar, omdat hierdie spraakweergawe deur die inbedding daarvan in die verteller se spraakweergawe, met verskillende deiktiese merkers, altyd onderskeibaar is, selfs al word die aanhalingstekens weggelaat.

Die laaste kategorie wat m.i. fundamenteel genoeg is om dit van die ander te onderskei, is dié waar die direkte verhalende rede verbind word met die weergawe in die derde persoon van karakters se spraak of gedagtes. Die sin "*Dit vergeef ek jou nooit, Bart,*" sê sy. (Van Melle 1969.36) sou dan iets wees soos Sy sê *dat sy Bart dit nooit vergeef nie*. Dit is opvallend dat Van Melle feitlik nooit die sg. 'indirekte rede' wat so saamgestel is, gebruik nie. Hy maak egter veelvuldig gebruik van 'n soortgelyke verteltegniek wat gewoonlik as die 'erlepte Rede' of 'vrye indirekte rede' bekend staan. 'n Voorbeeld hiervan is wanneer Fransina later dink

dat Bart reg was oor die Boer wat dood is in Botha en Smuts en haar gedagtes dan verder gaan:

Maar sy kon Bart nie vergewe nie. Hy moes stil gesit het. Nou waag hy alles, sy lewe, sy goed, in 'n hopelose onderneming. Hy steur hom nie aan haar nie, steur hom aan niks nie, volg sy eie harde kop. (Van Melle 1969.88).

Elsa Joubert maak ook dikwels in *Ons wag op die Kaptein* van hierdie vertelwyse gebruik soos wanneer Ana-Paula oor haar man, Carlos, se basterkinders dink en ons dan lees: *(Dit kan sy hom nie vergewe nie.)* (Joubert 1964.66). Dié tegniek word gebruik om daardeur 'n hegte eenheid tussen verteller en karakter te bewerkstellig.

Hierdie eenheid is dikwels so heg dat dit dikwels moeilik van die direkte verhalende rede onderskeibaar is: "Juist omdat het tweede kenmerk van de indirecte rede ontbreekt - het expliciete teken dat er een indirecte rede is - weten we niet in alle gevallen helemaal zeker of er vrije indirecte rede is of gewone, 'pure' vertellerstekst. Het derde kenmerk is immers relatief. We onderscheiden de vrije indirecte rede dan ook alleen van de vertellerstekst, wanneer er positieve aanwijzingen zijn dat er werkelijk *woorden van een acteur* worden weergegeven." (Bal 1980.138). Die verteller boots dus hier hoofsaaklik indirek die karakters se gedagtes na en dit lyk dus verstandig om die 'indirekte' en 'vrye indirekte rede' weens die oorwegend nabootsende vertellersrol saam te groepeer as die **indirekte mimetiese rede.**)

(Die verskillende verteltegnieke word gewoonlik afwisselend gebruik. Tipies van Van Melle se dramatiese inslag gebruik hy soms, soos Jonckheere (1978b.18) aantoon, verskeie verteltegnieke naas mekaar. Op grond van watter verteltegniek oorwegend in 'n roman voorkom en die magte waaroor die verteller beskik, sou ons dan die "rede" met "verteller" kon vervang om die vertelsituasie aan die spraakweergawe te koppel met 'n direkte verhalende verteller, 'n direkte mimetiese

verteller, 'n indirek mimetiese verteller en 'n indirek verhalende verteller. 'n Mens sou nog veel fyner kon onderskei deur byvoorbeeld aspekte soos fokalisasie aan die basiese kategorieë toe te voeg, maar deur net vier kategorieë te gebruik, word heelwat verwarring uitgeskakel en het ons tog 'n stewige kommunikatiewe raamwerk om 'n woordkunstenaar se werk te ontleed en waardeer.

1.3.2 Boodskap

Net soos dit die geval is by kort en bondige kommunikasie deur middel van 'n plakaat vir 'n funksie moet die sender in die literêre teks die vertelling so aanbied dat die leser daaruit 'n verhaal kan aflei wat sinvolle antwoorde bied op die basiese vraag: Wie doen wat, wanneer, hoe, waar en waarom? 'n Mens kan ook sê 'n roman is 'n taalprodukt en soos wat jy taal kan herlei tot 'n basiese enkelvoudige sin met onderwerp, werkwoord, voorwerp, tyd, wyse, plek en doel, is die roman herleibaar tot karakters, handeling, en tydruimte wat so geïntegreer is dat dit die doel of boodskap verklaar sodat die leser daaruit 'n tema kan abstraher.

Die boodskap kom volgens Lotman (1972:123) tot stand omdat die teks in die eerste plek 'n bepaalde ooreenkoms toon tussen tekselemente soos karakters, ruimte en handeling, wat vertikale paradigmas vorm. Die karakterparadigma kan ons byvoorbeeld opbou deur al die karaktereienskappe van 'n spesifieke karakter, soos die leser dit aflei uit die verskillende karakteriseringswyses en handeling, onder mekaar neer te skryf. Dit vorm dan een **paradigma** in die teks. Deur die opbou van verskillende paradigmas word die paradigmatische as van betekening in die teks gevorm. Daar bestaan 'n onderlinge verband tussen al die elemente in 'n bepaalde paradigma en tussen paradigmas onderling, anders sal elke teks nie samehangend wees nie. Alle tekselemente kan dus gesien word as variante van een enkele patroonwoord of -sin, die matriks van die teks.

Deur die vertelproses word al die paradigmatische elemente tweedens horisontaal met mekaar verbind om die verhaal te vorm wanneer dit deur die leser verwerklik word. So word die *sintagmatiese* as van betekening opgebou. Op hierdie as word die verhaalstof in die verskillende paradigmas gekombineer om op 'n bepaalde vertelwyse, in 'n bepaalde tydsvolgorde en deur die gebruik van 'n sekere styl die teks as geheel op te bou. Al die paradigmatische elemente op die vertikale paradigmatische as, en die horisontale sintagmatiese as kom deur die perspektief van die abstrakte outeur, soos bepaal deur sy bewuste of onbewuste bedoeling, tot stand.

Wanneer die boodskap verhelder moet word, behoort die teks egter oopgeboor te word deur die leesproses op die voet te volg. Die leser skep betekenis deur die inkomende boodskap te vergelyk met die omringende taalelemente, want soos Wittgenstein daarop gewys het, is taal 'n tekensisteem wat tot stand kom deur homself in verhouding tot ander taalelemente te definieer. Ons moet dus in 'n kommunikatiewe benadering veral aandag skenk aan die paradigmatische en sintagmatiese seleksie soos die leser dit ervaar en die gegewe teks vergelyk met ander moontlikhede wat die leser in sy taalvaardigheid besit.

Aangesien die sender weet dat die leser in die westerse kultuur van voor na agter lees, gaan die inset van deurslaggewende belang wees. Die beste benadering vir die beskryf van verworwe insigte, of om na te gaan hoe die insigte verkry is, is dan ook om van vooraf te begin en elke element op die paradigmatische en sintagmatiese aste te stel teenoor moontlike ander keuses. Die uitwerk van lang vrae oor 'n karakter maak 'n letterkundige ervaring dood want dit 'dissekteer tot stof' wat 'n unieke stuk kommunikasie was en kweek nie werklik by die leerder begrip aan vir leeservaring nie en help hom nie om sy taalverwerkingstrategieë te versterk nie.

Die beklemtoning van die kommunikasie in die letterkunde is nie net belangrik vanuit die opvoedkundige hoek terwille van taalstrategieë nie, maar juis

ook om vir die leerder gereedskap te bied om te gebruik in sy ervaring van die ander soort letterkunde wat tot stand gekom het weens die beklemtoning van kommunikasie in die letterkunde deur die senders. Bergonzi (1979:203) sê: "When writing is seen as primarily communication rather than making, then the nature of fiction must change radically, even to the extent of no longer seeming at all like fiction. 'The Golden Notebook' (Doris Lessing) reflects precisely such a change, and is accordingly hard to get into critical focus." 'n Kommunikatiewe benadering sal dus ook kan help om by die leerder begrip vir die 'moeiliker' letterkunde te kweek.

Daar moet dus ook gekyk word na hoe die boodskap in die leser se bewussyn tot estetiese objek verwerk word deurdat hy nie net 'n beroep op die teks of artefak doen nie, maar ook op sy eie verwagtingshorison. Akkomodasie is die proses van verandering, van aanpassing van die verwagtingshorison by dit wat die leser op grond van die artefak konstrueer. Hierdie proses kan nie losgemaak word van die assimilasieproses wat daarmee gepaard gaan nie. Assimilasie is die reorganisasie van die verwagtingshorison, veroorsaak deur die konfrontasie met nuwe ervarings. Die nuwe van die teks moet dus in die oue van die verwagtingshorison geïntegreer word. "Hierdoor kan de betekenistoekenning, die het doel van de lezersconcretisatie vormt, gerealiseerd worden." (Segers 1980:32). Die boodskap kan dus net behoorlik gedekodeer word as die leser sy verwagtinge van wat 'n letterkundige werk is, so kan aanpas dat dit die skrywer se siening, soos uitgedruk in die teks, kan assimileer.

Hoewel daar noodwendig 'n baie hegte integrasie van die samestellende elemente is, kan ons hulle ter wille van 'n teoretiese ordening afsonderlik bekyk.

1.3.2.1 Karakter

Die tradisionele indeling van karakters, wat 'n mimetiese benadering is omdat dit romankarakters beoordeel op grond van die ooreenkoms wat hulle met werklike mense toon, berus op E.M. Foster (Aspects of the Novel, 1927) se onderskeiding van plat en ronde karakters. Daarvolgens is plat karakters opgebou om 'n enkele idee of eienskap. Hulle is gewoonlik voorspelbaar en sonder verrassende moontlikhede, ontwikkel min of niks en kan in enkele woorde saamgevat word. Die voordele aan sulke karakters verbonde, is dat hulle maklik herkenbaar is en maklik deur die leser onthou word terwyl hy lees.

Die ronde karakter kan daarenteen op oortuigende wyse verras en 'n tragiese dimensie verkry en volgens Edwin Muir (1928) ontwikkel hulle. Hierdie onderskeiding is in die praktyk egter nie baie bruikbaar nie, want dit fokus op ideale soorte en verduidelik nie volgens watter beginsels dié ideale soorte met mekaar vermeng nie.

Blok (1969) probeer dus om fyner te onderskei tussen plat en rond deur vas te stel op watter manier en in watter mate karakters deur tyd en ruimte bepaal word. Hy onderskei dan tussen karakters wat die tyd **beleef** en dié wat die tyd **leef**. Karakters wat die tydstroom beleef, het groter werklikheidsgehalte vir die leser en is ronder as dié wat dit slegs leef. Ruimtebelewing word ook opgeroep deur die optrede van die karakters. Wanneer 'n karakter loskom en nie deel bly van sy ruimte nie of reageer op 'n ander karakter wat deel daarvan uitmaak, beleef hy dit en is hy rond. Karakters wat duidelik sigbaar gemaak word deur 'n groot hoeveelheid besonderhede oor hulle te gee, is so tiperend beskryf dat hulle min moontlikheid op ontwikkeling het en hulle bly gewoonlik plat.

Smuts (1975:38) onderskei karakters op grond van hulle kommunikatieweiteit en volgens hom is kommunikatiewe karakters dié "wat hoofsaaklik kenbaar is op

grond van hulle dialoog of ander openbaringswyses en waarin die weergawe van die karakter se gedagtes en emosies nie oorwegend deur die verteller gedoen word nie". Hier stel Smuts hom nog basies op 'n niekommunikatiewe teoretiese vertrekpunt, omdat hy uitgaan van die standpunt dat karakters hulleself kan openbaar (1975.119), terwyl dit kommunikatief gesien altyd die verteller is wat die karakters aan die leser openbaar. Sy indeling kan egter sinvol by 'n kommunikatiewe raamwerk betrek word omdat dit die indeling van karakters laat berus op die verhouding tussen direkte en indirekte mededeling waardeur die rondheid van 'n karakter bepaal word. Ons kan dan verfynend net soos by die verteller verder onderskei tussen oorwegend mimetiese en verhaalde karakters op grond van die karakteriseringsmetode.

Greimas (in Bal 1978.32 e.v.) plaas die klem suiwer op die struktuur deur te wys op die karakter se rol in die handeling en formuleer 'n 'aktansiële model' wat van die veronderstelling uitgaan dat optrede doelgerig is. Die eerste verhouding wat hy dan onderskei, is dié tussen die karakter en die doel waarna hy strew. Hy onderskei verder begunstiger teenoor begunstigde en helper teenoor teenstander volgens die sentrale karakter se vaste verhouding binne die aktansiële matrys met die ander karakters. Hierdie strukturele model kan ons help om die sentrale karakter duidelik te definieer maar is so direk van die intrige afhanklik dat dit karakter eintlik ondergeskik aan handeling maak. Soos Jooste (1983.31) tereg uitwys, is die kriterium vir groepering nie noodwendig die handeling nie en is dit baie onwaarskynlik dat die leser daarna sal streef om juis Greimas se ses tipiese rolle gevul te kry.

Daarenteen bied die mimetiese modelle, soos Chatman (1986), nie genoeg insig in hoe die eienskappe wat 'n karakter besit in die teks tot stand kom nie. Hy beskou en ontleed karakter as 'n 'paradigm of traits' waar 'trait' dan vir hom "a relatively stable or abiding personal quality" is (Chatman 1986.126). Chatman se beklemtoning van die unieke eienskappe wat 'n karakter moet hê en waaraan die

karakter getrou moet bly deur alle veranderinge heen, is baie sterk antropomorfies en wys sy skatpligtigheid teenoor bepaalde vorme van die Amerikaanse egopsigologie uit.

Heelwat ander strukturele modelle, soos Bremond se idee dat die karakter slegs by handelingstriades inpas, hou weer nie genoeg rekening daarmee dat die teks net een onderdeel van die kommunikasieproses is en dat die leser die leë plekke moet invul om die karakter tot stand te bring nie. In sy puik uiteensetting van die ontwikkeling op die gebied van karakterbeskouiings wys Vlasselaers (1989.32) dan ook op die "spectaculaire ommekeer" by Roland Barthes van 'n strukturalistiese metode tot die opbreek van die teks as nimmer voltooide netwerk van duisend moontlike toegange vir die leser.

Barthes vertrek volgens Vlasselaers (1989.32) van 'n tekstipologie wat 'n onderskeid maak tussen "les textes lisibles", waar die leser gereduseer word tot die rol van gebruiker, en "les textes scriptibles", waar die leser eintlik skrywer van die teks word. Vanuit die vyf groot kodes kommunikeer die teks as sinvolle eenheid met die leser en deur die aanduidings wat dwarsdeur die teks ingebed is, kom die leser tot 'n proses van benoeming van die karakter. Die eienaam word dan ook die sleutelgegewe vir die koherensie van die karakter voordat daar nog predikate daaraan toegevoeg word. Hierdie insig van Barthes word duidelik bevestig deur die geweldig hoë frekwensie van eiename in die tekste van Elsa Joubert wat ontleed is. In *Ons wag op die Kaptein* kom Ana-Paula byvoorbeeld 143 keer voor teenoor die gemiddelde woordfrekwensie van slegs 9,25. 'n Karakter kan dus beskou word as 'n kombinasie van seme binne die kragveld van die eienaam. Dié insig in hoe die karakter tot stand kom bied egter nie 'n logiese raamwerk waarvolgens karakters ingedeel kan word nie.

Vanuit 'n kommunikatiewe raamwerk lyk dit dus die geskikste om karakters in te deel op grond van die wyse waarop hulle gekarakteriseer word, gekwalifiseer

deur hulle tydruimtelike beleving. Karakters kan dan ook op grond van die verteltegniek wat oorwegend vir hulle gebruik word, beskryf word as *direk mimetiese*, *indirek mimetiese*, *direk verhaalde* of *indirek verhaalde* karakters. Sodoende het ons dan 'n konsekwent deurlopende klassifikasie vir vertellers en karakters waarin die kommunikatiewe situasie die vertrekpunt vorm.

1.3.2.2 Handeling

Volgens Cloete et.al. (1985:81) hou handeling verband met die totale gebeurelyn in 'n prosateks of met individuele gebeurtenisse. Handeling veronderstel immers reeds dat daar iemand is wat dit uitvoer en dus bring handeling saam met ander verhaalelemente die geheel tot stand en kan dit nie los daarvan beskou word nie.

Om wel 'n groter mate van onderskeiding in die handelingsgeheel aan te bring, is die handeling tradisioneel beskryf as 'n spanningslyn wat onderskeibaar is in: 1.) die eksposisie of uiteensetting waarin net die broodnodigste inligting oor die karakter/s en sy omstandighede vertel word; 2.) die verwikkeling waar daar 'n komplikasie ontstaan; 3.) die krisis waar twee teenstrydige sienings bots; 4.) die klimaks waar die spanning 'n hoogtepunt bereik en die keuse nie langer uitgestel kan word nie; en 5.) die ontknoping waar die oorwinning van een van die moontlikhede uitgebeeld word met 'n duidelike afname in, of oplossing van, spanning.

Hierdie basiese indeling is nog vaag, maar berus in wese op twee veronderstellings, nl. dat gebeur 'n logiese progressie in 'n doelgerigte geheel of lyn vorm en tweedens dat dit die gevolg is van keuses wat uitgeoefen word ten opsigte van teenoorgestelde moontlikhede en dus aanleiding gee tot spanning. Verskeie teoretici het vanuit hierdie twee basiese vertrekpunte probeer om fyner onderskeidings te bewerkstellig.

Teoretici wat handeling vanuit die logiese progressiebeginsel benader, gaan uit van die standpunt dat die literêre werk in sekere opsigte wel 'n ooreenkoms met die werklikheid toon, selfs al is 'n literêre werk in die verlede dikwels beskryf as 'n "wêreld in woorde" wat nooit in 'n gelykheidsverhouding tot die werklikheid staan nie (vgl. Maatje 1977.16). Hulle glo met ander woorde dat die leser, op grond van onder meer sy kennis van die werklikheid, telkens die gebeure in 'n literêre werk wil herlei tot, of plaas teenoor, 'n logiese samehang (Bal 1980.21).

Eberhard Lämmert (1955) onderskei so drie basiese strukturerings- of verbindingsbeginsels: toevoegend, ooreenstemmend en kousaal-opeenvolgend. Volgens hom is een of twee van hierdie beginsels gewoonlik dominant in 'n verhaal. Die ooreenstemmingsbeginsel stel aan die leser die grootste eise, want die verbande tussen die dele onderling en tussen deel en geheel is nie soseer logies-chronologies (kousaal-opeenvolgend) nie, maar weerspieël en verdiep mekaar op bv. assosiatiewe, teenstellende of analogiese wyse. In tekste waar hierdie beginsel oorheers, is dit ook baie moeiliker om die verhaal uit die vertelling te abstraher as in die gevalle waar die kousaal-opeenvolgende beginsel oorheers en die vertelling logies en chronologies georden is. Waar die toevoegende beginsel oorheers, is die dele relatief selfstandig en word dit gewoonlik rondom 'n bepaalde karakter gerangskik.

Bremond (1973) stel hom ten doel om 'n skema vir die verhoudings tussen die logiese onderdele van 'n vertelling te formuleer. Hy soek die kleinste gemene deler wat gebeurtenis kenmerk. In wese sê hy vorm die gebeurde in sy geheel 'n proses, terwyl elke gebeurtenis ook 'n proses of ten minste 'n deel daarvan genoem kan word. 'n Storie kan dus ongeag sy lengte en die vervlegtheid daarvan skematies uitgedruk word as 'n kombinasie van opeenvolgings. So 'n opeenvolging bestaan uit drie fases: 1. oorsprong; 2. ontwikkeling; en 3. afloop. Skematies kan ons dit so sien:

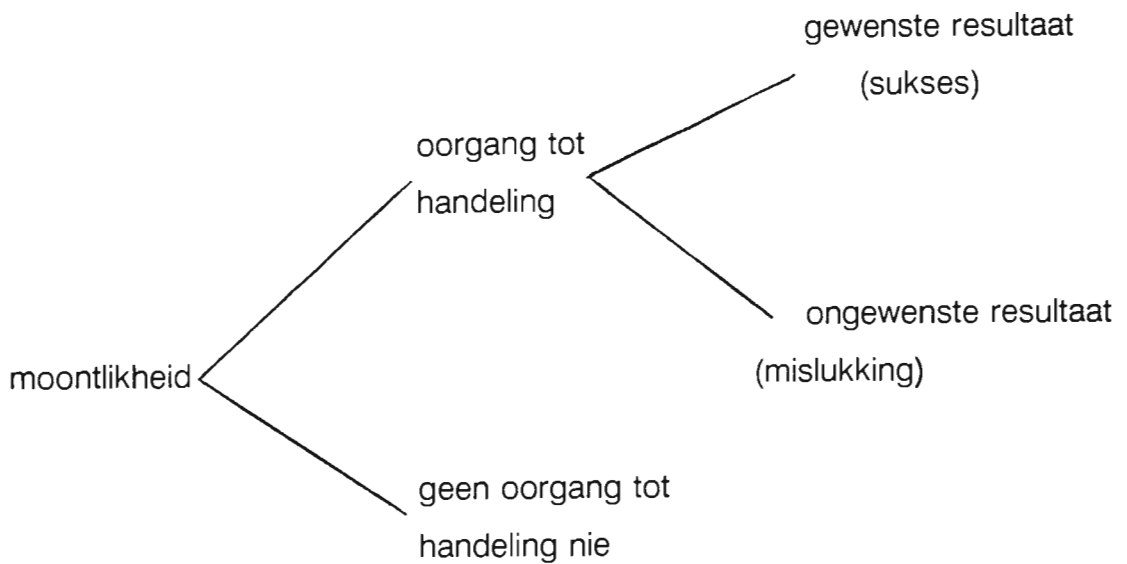


fig. 9

Uit dié skematisering is dit duidelik dat ook Bremond keuse as struktuurbeginsel vir die handeling aanvaar.

Barthes (1971.244) beklemtoon veral die rol wat keuse in die handeling speel. Hy onderskei kern- en satellietfunksies t.o.v. die handeling. 'n Kernfunksie open, of sluit 'n moontlikheid af, wat met die handelingsverloop te doen het en kom dus voor waar die oomblikke met risiko gelaai is en daar duidelik 'n keuse uitgeoefen moet word. Die funksie bestaan in sy elementêrste vorm uit drie fases: 1.) moontlikheid; 2.) keuse tussen moontlikhede; en 3.) gevolg van die keuse. Satellietfunksies vul slegs die ruimtes tussen kernfunksies en kan sterk vertragend op die verteltempo inwerk, soos wanneer 'n statiese toneel beskryf word. Aangesien betekenis egter die belangrikste kriterium vir die bepaal van die kerne is en geen twee lesers betekenis presies dieselfde ervaar wanneer hulle lees nie, sal daar van 'n vertelling geen presies ooreenstemmende verhale gekonstrueer word nie.

Hierdie beskouings is duidelik by 'n kommunikatiewe benadering integreerbaar, want dit hou rekening met die wisselwerking tussen teks en

ontvanger. Die klem het egter verskuif van die kommunikasieproses tussen sender en ontvanger na die boodskap of teks self. Hendricks (1973) se beskouing lyk dus na die geskikste, want hy herlei handeling na 'n basiese taalkundige model wat die kern van die kommunikasieproses vorm. Dit stem ooreen met wat Fowler (1977) ook voorstel, naamlik dat die hele roman in sy geheel as 'n "sin" met onderwerp, hoofmoment en verskeie bepalinge beskou kan word. Volgens Hendricks word die struktuur van die gebeurde bepaal deur konfrontasie. Elke fase in 'n gebeurtenis bestaan uit drie komponente, naamlik twee karakters en 'n handeling wat taalkundig terug te vind is in die basissinstruktuur met 'n onderwerp, gesegde en voorwerp waarin die onderwerp en voorwerp karakters en dus handelende instansies moet wees.

Kommunikatief gesien, hoef 'n voorwerp egter nie 'n karakter te wees nie. Ook diere en ander voorwerpe kan in die prosawerk handelend optree. Ons kan dus sê slegs teksgedeeltes wat met 'n basissin weergegee kan word, waarin die onderwerp en voorwerp handelende instansies is, bevat 'n funksionele gebeurtenis wat 'n sinvolle rol in die daarstel van betekenis vir die leser speel.

Hierdie benadering van die mikrostruktuur verklaar egter nie die tradisionele vyfdeling ongeldig nie. Kommunikatief gesien is die vyfdeling juis 'n presiese weergawe van die struktuur wat in mondelinge gesprekke en op makrostruktuurvlak in die roman voorkom:

- **Aandagtrek/Eksposisie.** Kinders leer baie vroeg reeds dat die eerste en noodsaaklike gespreksreël is om die ontvanger se aandag te trek. Sonder die aandag van die ontvanger kan kommunikasie nie plaasvind nie en sal die linguïstiese produksie nie funksioneel wees of die bedoelde effek bereik nie. Sonder kennis en gebruik van die aandagtrekkonvensies mag 'n gespreksgenoot huiwerig wees om aan die gesprek deel te neem, of aanstoot gee met pogings om aandag te trek op maniere wat die ontvanger vervreem van die onderwerp wat hy wil bespreek.

- **Onderwerpaanduiding/verwikkeling.** Sodra die sender die ontvanger se aandag het, is die taak voor hande om die onderwerp waaroor die gesprek sal gaan, af te baken. Gewoonlik sal die saak aangevoer word deur 'n stelling te maak of vraag te vra wat aanleiding gee tot 'n spesifieke onderwerp. H.P. Grice (1971) het waargeneem dat sekere gesprekstelreëls die sender in staat stel om 'n onderwerp van bespreking aan te dui en in stand te hou: (1) *hoeveelheid*: sê net soveel as wat nodig is om die kommunikasie te verstaan; (2) *gehalte*: sê net wat eg is; (3) *toepaslikheid*: sê net wat van toepassing is; (4) *wyse*: wees duidelik. Hierdie stelreëls is ook deur Lakoff (1976) ingesluit in wat sy definieer as die reëls van kommunikatiewe vaardigheid.

- **Onderwerpopbou/krisis.** Nadat 'n onderwerp aangedui is, word dit uitgebrei deur beurtneemkonvensies te gebruik ten einde verskillende taalfunksies te vervul. Beurtneem is nog een van die kultureel gerigte stelle reëls wat fyn ontwikkelde persepsies vereis ten einde doeltreffend te kommunikeer. Allwright (1980) het juis getoon hoe leerlinge van Engels as tweede taal nie daarin geslaag het om duidelike tekens te gee waar die oop plekke is vir die klasmaats of onderwyser om op hulle beurt in te vul en die kommunikasie te laat vlot nie. Behalwe beurtneem behels onderwerpopbou ook strategieë soos *opheldering*, *verskuiwing*, *ontwyking*, en *onderbreking*.

- **Onderwerpafronding/klimaks.** Nadat die onderwerp aan die gang gehou is, sal ook aangedui word dat die onderwerp 'n hoogtepunt bereik het met een of ander strategie byvoorbeeld 'n beroep op 'n hoër gesag soos: (1) *groepswil*: "Jy kan nou maar sê wat jy wil, die mense ..."; (2) *moraliteit*: "As jy 'n Christen is, kan jy nie anders as om ..."; (3) *bronverwysing*: "Onthou net Van Wyk Louw het gesê ..."; of "Ek het gelees ..."; (4) *selfgerigtheid*: "Vir my bly dit altyd egter ...". Hierdie struktuurkenmerk is ook in die letterkunde duidelik uitgewys deur Smith (1980:33) wat verduidelik dat, aangesien die letterkundige werk nie onbepaald kan aanhou nie,

dit strategieë moet aanwend wat die leser eerder op 'n einde as op voortsetting voorberei.

- **Onderwerpbeëindiging/ontknoping.** Hoe om 'n gesprek te beëindig is 'n kuns waarmee selfs gesoute kommunikeerders sukkel. Ons kan nie soos die Nederlanders net 'n uitsmyter bedien nie, maar ons kan terloops vra hoe laat dit is of gaafweg verwys na ander afsprake of verpligtinge. Hierdie sluiting en die probleem om korrek te eindig, is ook reeds dikwels ten opsigte van die letterkunde bespreek onder andere deur Aucamp (1986.128).

1.3.2.3 Tyd

Tradisioneel word die woordkunswerk net soos die musiek gesien as 'n genre waarin tyd 'n baie belangrike rol speel omdat die elemente waaruit dit opgebou is na mekaar aangebied moet word. Die afgelope dekade het kritici hierdie lineariteit egter op grond van die aard van die ontleding van diskoerse begin betwis. Barbara Smith (1980.223) sê byvoorbeeld: "By virtue of the very nature of discourse, nonlinearity is the rule rather than the exception in narrative accounts."

Dit is natuurlik waar as 'n mens net na die verloop van 'n alledaagse gesprek kyk dat daar baie gemaklik tussen tye rondbeweeg word en dat 'n gesprek op makrovlak baie selde lineêr is. Op die vlak van die taaluitings self bly dit egter lineêr, want die volgorde waarin die elemente aangebied word, is bepalend vir die boodskap. As "Hy loop" se volgorde verander word na "Loop hy", word dit 'n vraag met 'n ander taalfunksie, net soos die omruil van "ag" tot "ga" weer heel verskillende gevoelens uitdruk.

Die botsing tussen die dikwels nielineêre bobou, ten opsigte waarvan daar veral in die moderne, veelstemmige, verspringende roman 'n benadering van die gesprek is, en die lineêre onderbou kan ons terminologies eerstens onderskei met

vertelde tyd (die tyd wat vertel word) en grammatikale tyd (die tydsvorm waarin daar vertel word). As 'n skrywer byvoorbeeld die hede as vertelde tyd kies gaan die leser waarskynlik 'n betrokke werk verwag en as hy die teenwoordige grammatikale tyd kies, gaan die leser 'n mimetiese, dramatiese verhaal verwag.

Die tyd wat dit neem om die vertelde tyd tot uitdrukking te bring, noem ons op sy beurt die verteltyd. Omdat die verteller nie self teenwoordig is wanneer die verhaal deur die lees daarvan 'vertel' word nie, weet ons nie hoe lank dit duur nie en meet ons verteltyd in aantal bladsye of nog akkurater in aantal woorde. Indien 'n mens glo dat 'n teks se betekenis deur die leser daaraan toegeken word, sou dit verkieslik gewees het om verteltyd met leestyd te vervang. Aangesien die kommunikatiewe benadering egter uitgaan van die standpunt dat betekenis tot stand kom deur 'n wisselwerking tussen die sendersbedoeling en die ontvangs van die teks deur die lesersgemeenskap, hou ons by die term verteltyd.

Hoeveel verteltyd 'n skrywer aan 'n onderdeel van die vertelde tyd afstaan, is soos Steenberg sê "die duidelikste aanduiding van klemlegging binne die werk. In *Die laaste Sondag* wy Elsa Joubert bv. byna die helfte van die verteltyd aan 'die laaste Sondag'. Dit is 'n goeie aanduiding van die besonderhede waarmee die tema van geloofsverwarring in die gebeure van daardie Sondag gebeeld word en dus nader kom aan volledige tyddekking soos in die drama (dramatiese tydbenadering), anders as die spronge wat die verteller oor meer dae in die eerste nege hoofstukke van hierdie roman neem (epiese tydbenadering). Hierdie epiese tydbenadering van die implisiete outeur in die eerste deel van hierdie roman het tot gevolg dat die tempo van vertelling daar vinniger is en daar meer oop plekke voorkom as in die stadiger en meer volledig vertelde 'laaste Sondag'-deel. Bestudering van die verteltyd lê dus die ritme van 'n verhaal bloot." (Cloete 1985.90).

Net soos in enige gesprek hoef die vertelde tyd nie chronologies in die verhaal aangebied te word nie. Die tragiese einde van 'n verhaal kan eerste vertel

word om so die klem te laat verskuif van wat gebeur het na hoekom dit gebeur het. Hierdie verhaaltyd (sujettyd) of tyd waarvan vertel word, sal egter nie volledig in die vertelde tyd gedek word nie. Daar sal oop plekke gelaat word om verveling te voorkom of spanning te wek. Omdat kommunikasie altyd doelgerig is, sal die leser egter die gebeure chronologies orden en die gapings invul en daardie tyd noem ons dan die storie- of fabeltyd.

In die verteltyd van 41 215 woorde in *Ons Wag op die Kaptein* word in die vertelde tyd oor die waarskynlik laaste dag van Ana-Paula se lewe en hoe sy oor die verlede dink, verslag gedoen. Daar word terugverwys na haar lewe vooraf om die verhaaltyd van die dag van oordeel te verdig, maar daar kom ook oop plekke voor wat die leser moet invul om in die fabeltyd 'n beeld van 'n hele lewe te hê.

1.3.2.4 Ruimte

Net soos enige mondelinge kommunikasie 'n ruimtelike konteks veronderstel, vorm die ruimte 'n noodwendige deel van die kommunikasie deur middel van die roman. Omdat hierdie element dikwels nie op die voorgrond staan nie, word daar dikwels daarna verwys as die agtergrond of milieu, maar soos Venter tereg sê, is ruimte "'n volledig kommunikatiewe epiese kategorie, wat 'n ondersoek aan die hand van verskillende tekstvlakke en in samehang met ander epiese kategorieë regverdig" (Cloete 1985.95).

In die eerste plek kan die verhaalruimte gebruik word net as *speelruimte* om die noodwendige agtergrond te verskaf of om die gevoel wat daar by die karakter/s bestaan, vir die leser uit te lig deur middel van teenstelling of ondersteuning, sonder dat die karakter hom daarvan bewus is. Die sender struktureer die ruimte egter so dat daar agter die ruimtes wat beskryf word, patrone van opeenvolging en verdeling of topologiese struktuur (Lotman 1976.330) ontstaan. Venter wys byvoorbeeld daarop dat Bart in "Bart Nel" die vermoë het om die grense wat weens die

topologiese struktuur tot stand kom, te oorskry en as handelingsdraer te funksioneer terwyl Fransina nie kan nie en dus 'n handelingshindernis is (Cloete 1985.98).

Die ruimte kan ook so uitgebeeld word dat dit deur die karakter/s werklik beleef word en 'n *belangeruimte* word (Blok 1973.196). In hierdie geval tree die karakter as fokalisator op en sal dit die leser 'n heel ander siening van die karakter laat kry as wanneer die ruimte net van buiteaf deur die verteller gefokaliseer is. Die ruimte kan verder in so 'n mate uitgebou word dat dit simboolwaarde verkry en eintlik as protagonis optree soos Grové (1983.195) aangetoon het. In sulke gevalle kan ons dan van *simboolruimtes* praat.

Die ruimtelike afstand tussen sender en ontvanger in die kommunikasiesituasie beïnvloed egter die hele gesprek, al is dit nie altyd bewustelik nie, deurdat verskillende soorte gespreksituasies geskep word. Edward Hall (1974) het byvoorbeeld die aanvaarbare afstand vir openbare, sosiaal-konsulerende, persoonlike en intieme gesprekvoering bereken. Hierin speel kulturele verskille ook 'n rol. Hy het byvoorbeeld opgemerk dat Amerikaners voel dat 'n sekere 'ruimteborrel' binnegedring is as 'n vreemdeling nader as 20 tot 24 duim van hom af weg staan. 'n Latyns-Amerikaner sou egter voel dat daardie fisiese afstand te groot is. "The interesting thing is that neither party is specifically aware of what is wrong when the distance is not right. As the Latin American approaches the North American backs away; both parties take offence without knowing why. When a North American, having had the problem pointed out to him, permits the Latin American to get close enough, he will immediately notice that the latter seems much more at ease. (Hall 1974.76)

Dit is dus duidelik dat die afstand tussen sender en ontvanger 'n belangrike rol in die kommunikatiewe situasie speel. Dit word bevestig deur die volgende bevinding: "Bij lezing van een zestigtal Nederlandstalige romans uit de periode 1830-1840 kwamen interessante gegevens aan het licht. Zo bleek dat ongeveer de helft

van de geconstateerde lezeraanrekkings 'n verteltechniese funksie het. Die inhoud van die aanrekkings bestaan opvallend vaak uit 'n teruggryp na eerder plaasgevonden gebeurtenisse (die sogenaamde *Rückwendung*). Meestal treden aanrekkings op as oorbryging van 'n plaas- of tidsverskil. Die redes waarom die verteller in die teks het ingegrepen, is veelal het dichters by mekaar bring van die norme van die leser en verteller en het opwekking van belangstelling." (Segers 1980.24).

Dit geld ook vir die afstand tussen verteller en karakter/s. Die eerste sin van *Bart Nel* is: "Bart Nel het vroeër op Kafferkraal gewoon, 'n plaas in die distrik van Pretoria." (Van Melle 1969.1). Hiermee word duidelik afstand tussen verteller en karakter geskep wat bydra tot die objektiwiteit van die verhaal deurdat die leser voel hy kyk saam met die verteller terug na Bart en sy leefwêreld. *Die swerfjare van Poppie Nongena* begin weer met "Ons is Gordonia-boorlinge, sê Poppie." (Joubert 1978.3). Hier word weer 'n nabyheid tussen verteller en karakter geskep sodat die leser betrokke voel by hierdie intieme gesprek. Hierdie tydruimtelike driehoeksverhouding leser/karakter/verteller waardeur die ontvanger deur die sender gemanipuleer word om met 'n sekere karakter te identifiseer of nie te identifiseer nie, kan ons dan *vertellingsruimte* noem.

1.3.3 Ontvanger

"De beschouwelijke lezer is in werklikheid wel degelyk betrokke by wat hy lees, hy werk selfs mede en sommiges gaan so ver te beweer dat die teks in en deur die lees gemaak word. Dit is geen toeval dat Thomas Mann (sy) romans as partituren beskou wenste te sien" (Dresden 1987.15). Dit is inderdaad so dat die rol wat die leser in die skep van betekenis in die literêre teks speel al hoe meer omstrede word met mense soos Landow (1992.113) wat al verwys na "The reader's experience as author". Dit lyk my egter oordrewe om die rol van die ontvanger so te beklemtoon dat "die verhouding sender —> boodskap vir ons as lesers van

literatuur nie ter sake (is) nie" (Strydom 1975.319) want dit is in die eerste plek die sender wat 'n sekere doel voor oë het wanneer hy die boodskap rig, selfs in 'n hipertekstomgewing.

Net soos 'n partituur op verskillende wyses tot lewe gebring kan word, kan 'n teks verskillend gelees word, maar soos Derrida (1992.44) self sê: "It is necessary not to cultivate for their own sake minority differences, untranslatable idiolects, national antagonisms, or the chauvinisms of idiom." Die musiek sal nie meer herkenbaar wees as die individuele interpretasie so beklemtoon word dat 'n volledige ontgrensing plaasvind nie. Net so kan kommunikasie nie plaasvind as daar nie 'n gemeenskaplike element in die taalsisteem is nie. "It is unwise to make fun of people who have doubts about what is correct or incorrect in language ... it is a precondition for understanding... A community is an unstable product and result of permanent labour or coordination with regard to creating and preserving the norms that define it as a community ... Language cultivation is this necessary work to create and keep intact a linguistic community (Bartsch 1987.278).

Dit behoort dus duidelik te wees dat 'n kommunikatiewe benadering nie uitgaan van Saussure se stellige bewering dat taal as 'n totale sisteem elke oomblik volledig is, ongeag wat ook al net 'n oomblik tevore daarin verander is, of van die "aanneme van een konsistent, volledig sisteem, die een van die pilars vormt van Chomsky's tradisie in syntax en van Montague's tradisie in semantiek" (Scha 1990.17) nie. Dit is baie moeilik om binne Saussure se paradigma van taal as 'n sisteem wat op elke oomblik steekhoudend en volledig matematies is, die paradoksale taalveranderingsproses formeel te verantwoord. "Een soortgelike paradoks heeft Fodor aan het licht gebragt m.b.t. de taalverwerving van het individu: wanneer de menselijke linguïstische cognitie op elk moment beschreven kan worden als een konsistent computationeel sisteem dat berekeningen doet op matematies welgedefinieerde 'representasies', dan wordt het heel raadselagtig hoe iemand ooit een 'echt nieuw' konsep kan leren: alle konsepte die iemand ooit in

zijn denken kan gebruiken, moeten reeds gegeneerd kunnen worden door de algebra van elementaire konsepte en operaties van iemands 'language of thought'. Fodor laat sien dat deze vooronderstellings impliceren dat iemands konseptuele repertoire volledig is 'aangeboren' ... De absurditeit van Fodor's standpunt word de laaste jare in steeds bredere kring ingezien." (Scha 1990.18).

Die ontvanger se vermoë om nuwe konsepte te kan verwerk, kan dus eerder verklaar word vanuit die onderliggende gedagte "dat het kognitiewe sisteem niet 'echt' met simboliese representaties werkt. De simbolie is slegs 'emergent phenomena'." (Scha 1990.18). Daardie teoretiese vermoë staan in 'n kommunikatiewe benadering egter nie op die voorgrond nie, maar wel die taalvaardigheid en hoe enige nuwe uiting deur die ontvanger verwerk kan word. Die verwerking word kommunikatief gesien as die gevolg van die integrasie en assimilasie van enige nuwe uiting met die som van die taalervaring of verwagtingshorison van die ontvanger. Die ontvanger is dus nie vry om enige betekenis aan 'n woord toe te ken nie en die kommunikatiewe benadering sluit sterk aan by die taalkundige benaderings waarin juis die leksikon gesien word as die spil van 'n taalverwerkende sisteem en woordfrekwensie 'n belangrike rol speel.

Soos Strickland (1983.14) ook aandui, beteken om die individu se gesag te bevrage egter nie dieselfde as om hom alle gesag te ontnem nie. Primêr is elke individuele ontvanger saam met die sender konstitueerder van die kommunikatiewe proses, maar hulle moet kommunikatief taalvaardig wees, anders sal die kommunikasie misluk. Hierdie vaardigheid is "the ability to transmit meaning in grammatically correct forms and socially acceptable ways. In other words, true communication occurs when language is used as rich interpersonal behaviour, which goes beyond meaningful and correct manipulation of grammar points." (Laviosa 1992.29).

Wat hierdie kommunikatiewe taalvaardigheid alles behels, as ons die psigomotoriese vaardighede buite rekening laat, kan skematies soos volg uitgedruk word:

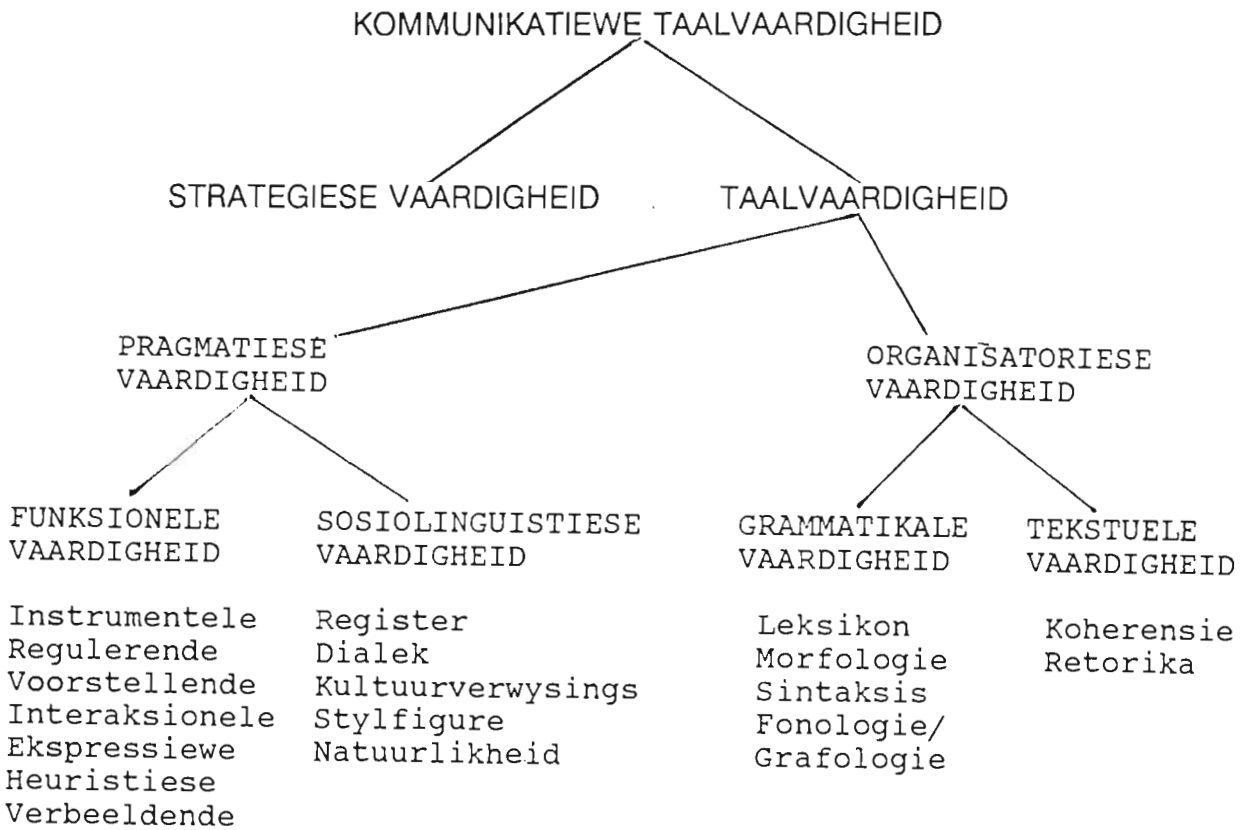


fig. 10

Hoe 'n leser wat kommunikatief taalvaardig is, 'n boodskap, soos *Ons wag op die Kaptein*, van 'n kommunikatief taalvaardige sender dekodeer, word dan hierna bekyk.

2 ONS WAG OP DIE KAPTEIN

2.1 Strategiese vaardigheid

Strategiese vaardigheid is die oorkoepelende of "uitvoerende" kommunikatiewe vaardigheid. Alle kommunikasiestrategieë ontstaan uit 'n persoon se strategiese vaardigheid. Dit is dus die wyse waarop ons taal en nietalige elemente manipuleer ten einde kommunikatiewe doelwitte te bereik - 'n stel algemene vermoëns of metakognitiewe vaardighede wat al die elemente van taalvaardigheid (kode), psigomotoriese vaardighede (kanaal), en kulturele elemente (konteks) benut in die tot stand bring van betekenis. Hieronder verstaan ons ook "die beheer oor verbale en nie-verbale strategieë om kommunikasie te herstel" (DOKAV 1992.61) indien 'n breuk in die kommunikasieproses weens onvolledige kennis van die reëls, of gebrekkige toepassing daarvan weens faktore soos moegheid, ens., sou plaasvind.

'n Belangrike aspek van strategiese vaardigheid is die rangordening van vaardighede of die kies van die toepaslikste strategie vir 'n besondere situasie. "The act of reading must evidently take into account all these elements, even though it is improbable that a single reader can master all of them. Thus every act of reading is a difficult transaction between the competence of the reader (the reader's world knowledge) and the kind of competence that a given text postulates in order to be read in an economic way." (Eco 1992.68).

Die skrywer kan nie in 'n roman probeer om die eerste vereiste van die gesprekstruktuur, naamlik aandagtrek (kyk 1.3.2.2), na te kom deur letterlik aan die leser se mou te pluk nie. As hy dit probeer laat sy strategiese vaardigheid hom beslis in die steek. Daar is egter baie verskillende talige en nietalige strategieë wat aangewend kan word om aandag te trek. Elsa Joubert noem 'n klompie nietaliges op interpersoonlike vlak uit haar jeug: "Sommige seuns kon alles vermag, in die swembad al rondom jou swem, jou rubbermatras omdop, of jou onderwater duik, of jou roomys gryp, die wind uit jou fietswiele laat, jou

papiertekening wat jy versigtig skool toe dra, skeur. Op 'n eienaardige manier het ons van dié seuns gehou. (Botha s.j.55).

Laviosa (1992.37) wys daarop dat interafhanklike en gelyktydige benutting van verskillende vaardighede algemeen voorkom in natuurlike en outentieke taalgebruik. Goeie lesers het dan ook die strategiese vaardigheid om te weet wanneer om wat te doen. Goeie lesers beplan hoe hulle lees, formuleer 'n tentatiewe betekenis terwyl hulle lees en hersien daardie betekenis in ooreenstemming met nuwe inligting wat hulle uit die tekstuele bloudruk, uit hulle insig, en uit hulle kennis haal.

Saam met Laviosa (1992.32) kan ons dan sê leesbegrip is "a dynamic and laborious cognitive process which involves not only one's linguistic competence, but also schemata (prior knowledge of the world and target culture) and a complex structure of mental strategies. Reading can be characterized as a problem-solving activity and the resolution of ambiguities in order to assign meaning. According to schema theory, reading comprehension is the interactive process between the text and the reader's prior background knowledge which can be culturally based and culturally biased. New concepts, new ideas can have meaning only when they can be related to something the individual already knows."

Praktiese ervaring soos ook onlangse eksperimentering deur mnr. H.J. Vermeulen aan die Universiteit van Natal, Pietermaritzburg, het getoon hoe 'n verandering in strategiese vaardigheid, van byvoorbeeld regstudente deur hulle te motiveer om letterkundige tekste as voorbeelde van bewysvoering te benader, waardeur dit vir hulle begin sin maak het om letterkundige tekste te bestudeer en te wil verstaan, tot groter begrip en insig gelei het. Van Luxemburg (1988.145) wys juis op die belang van bewysvoering of argumentasieleer as middel om die teksfunksie, waar die doel van die skrywer en die effek op die leser saamkom, te voorsien en te beheer. As die strategiese vaardigheid nie benut word nie, gaan die leser die teks ten spyte van puik taalvaardigheid nie reg lees nie.

Die betrek van verskillende vaardighede strook presies met die jongste ontwikkeling op pedagogiese gebied vir die benadering van letterkundige tekste wat Brinton (1992:1) so uiteensit: " 'Into, through, and beyond' describes the journey we guide our students on to discover meaning in a piece of text. This model offers teachers a way to help their students to approach a text (INTO), interact with it (THROUGH), and write an analytical response to it (BEYOND). The underlying assumption here is that only through clearly established connections will the reader generate the associations, inferences and abstractions necessary to formulate a reasoned response. Analytical thinking is the product of this active dialogue between the reader and the writer."

Dit is duidelik dat hierdie verbandlegging ook vir die skryfster van *Ons wag op die Kaptein* (hierna net OWODK) (Joubert 1963) belangrik was, want die verband met die werklikheid word deur die flapteks gelê wat dramaties begin met die aanhaal van 'n berig uit *Die Transvaler* van 15 Maart 1961 en tensy die skryfster dit bekendgemaak het dat juis daardie berig die prikkel vir die skryf van OWODK was, sou dit nie bekend kon geraak het nie. Wie ook al die skrywer van die flapteks was, maak in hierdie verband ook nou nie so vreeslik saak nie, want soos gesê, word betekenis nie bepaal deur sendersbedoeling nie. Wat wel van belang is, is dat die sender van die boodskap aanneem dat, op grond van die gedeelde konteks, die teks die leser "om die beurt" gaan "skok, verontrus en ontroer" (Joubert 1963.agterflap).

Wat was dan so skokkend en verontrustend vir daardie tydperk? Die koerantberig vermeld die volgende:

'n Portugese ingenieur het gister vertel hoedat 'n swart bende van ongeveer 350 'n plaas in Noord-Angola aangeval het. Die bende het die 12 blankes op die plaas verhoor en hulle almal ter dood veroordeel. Voor die verhoor is die blankes aangerand en mans, vrouens en kinders is oor die grond rondgesleep. Die leiers van die bende

het Frans gepraat. Die "verhoor" is 'n hele paar keer uitgestel, omdat die bende gewag het op die aankoms van 'n leier per vliegtuig uit die Kongo.

Hierdie berig het verskyn net enkele maande nadat 1,626,336 witmense stembus toe is en 850,458 vir en 775,878 teen Republiekwording gestem het. In Maart 1961 het dr. H.F. Verwoerd in Londen aangekondig dat Suid-Afrika se aansoek om hertoelating om lidmaatskap van die Britse Gemenebes teruggetrek word nadat sekere Eerste Ministers hom aangeval het oor apartheid en hy geweier het om die versekering te gee dat dit afgeskaf sou word. 'n Landswysestaking van swart werkers is aangekondig om saam te val met die Republiekfees op 31 Mei 1961, maar die ANC se Nelson Mandela het die "vreedsame bedoelings" daarmee beklemtoon. Dit was net deels geslaagd in Johannesburg maar elders 'n volslae mislukking (Joyce 1981.39). Die enigste rassegeweld wat in die voorafgaande paar dekades plaasgevind het, was in 1949 in Durban toe Indiërs deur Zoeloes van uitbuiting beskuldig en aangeval is en 50 Indiërs en 87 Zoeloes gedood is en 58 winkels en 247 huise van Indiërs vernietig is.

Dit sou dus vir die leser skokkend wees om daaraan te dink dat swartmense hulle die reg kon toeëien om witmense vernederend oor die grond rond te sleep en te verhoor en ter selfder tyd sou dit verontrustend wees want in 1952 het die ANC en SA Indian Congress die grootste niegewelddadige versetsveldtog tot in daardie stadium van die Suid-Afrikaanse geskiedenis georganiseer (Giliomee 1987.544). Die leser word dus gelei om die teks te lees teen die agtergrond van die eietydse situasie. Soos Malan sê: "'n Omvattende literatuurstudie sonder inagneming van bv. die historiese en kritiese kontekste is ondenkbaar." (Cloete 1985.26).

Jan Kromhout (1964.14) se baie positiewe kommentaar oor OWODK in *Die Transvaler* van 10 Februarie 1964 toon duidelik hoe sterk die eietydse resepsie die verband met die Suid-Afrikaanse situasie van daardie jare gelê het. Hy skryf onder andere OWODK werp "felle lig op aktualiteite feitlik óp ons landsgrense op".

Onder die vetgedrukte hofie "BEKLEMMEND" wat die leser se vrese aanspreek, gaan hy dan voort:

BEKLEMMEND

lewers het die uitgewer dit 'n 'ontstellende' roman genoem. Sonder om 'n semantiese argument uit te lok, wil ek aanvoer dat nie die boek nie, maar die gebeurtenisse daarin beskryf ontstellend, eerder nog: vir ons in Suid-Afrika beklemmend en 'n vingerwysing is. Sonder hoop op hulp van buite (behalwe dalk Ana-Paula se eertydse minnaar Brandao) is die vasgekeerde Carlos saam met vrou en baster-kindere en bywoners oorgelewer aan die wraaksug van swart hordes, wat die moordend-hete ure afwag totdat hul kaptein moet arriveer om die ja-woord tot verdelging te gee, en dan op hulle wyse ...

Die klem val dus duidelik op die storie en nie op die verhaal nie en sou die lesers van die resensie gelei het om in die lees van OWODK minder aandag aan die letterkundige gehalte van die werk te bestee. Rosa Nepgen skryf dan ook in *Die Burger* van 6 Desember 1963 onder die opskrif 'N VERRASSENDE NOVELLE:

'n Finale literêre oordeel? Dié wil ek nie hier probeer uitspreek nie, maar as leseres soos baie ander het dit my geruk.

Dié boek moet so spoedig moontlik in Engels en ander Europese tale vertaal kan word, sodat ook ander dit kan lees en dan op die vraag antwoord: Is dit wat julle wil hê?

Opvallend is ook dat die resensente wat positiewer oor die letterkundige gehalte van die teks staan, soos Kromhout, en Baines wat in *The Cape Times* van 22 Januarie 1964 onder die opskrif "Striking Afrikaans Allegory" skryf, en resensente wat die klem op die letterkundige aspekte laat val, soos Meij (1965:24), die teks 'n roman noem. Diegene wat weer die klem op die politieke

konteks lê en die heersende ideologie wil bevestig, soos Nepgen (1963:12), wat ietwat neerbuigend verwys na "die kort bestek van dié boek - slegs 130 bladsye -", noem dit weer in ooreenstemming met die flapteks 'n novelle.

Die betiteling van 'n werk het dus al 'n rol gespeel in die benadering tot 'n teks. As daar volgens die gangbare waarde-oordeel van daardie jare, naamlik die hoeveelheid en verskeidenheid geïntegreerde stof, te werk gegaan is, sou die leser se strategiese vaardigheid hom laat begin het met die leeshipotese dat die werk nie net 'n novelle is en sou hy sy leesstrategieë daarvolgens rig. 'n Mens kan dan ook verstaan waarom die gebruik van die term 'novelle', behalwe in die literatuurwetenskaplike bespreking oor wat nou werklik die grens tussen roman en novelle is, geleidelik in die uitgewersbedryf in onbruik verval het.

Botha (in Grové s.j.113) sê nog dat die kleiner omvang van die novelle, in vergelyking met die roman, 'n wegwysers is na sekere verskille wat ons te wagte moet wees tussen die roman en die novelle soos die gebrek aan ruimte vir "veelkantige" tekening van talryke karakters, afwesigheid van breed uitgewerkte parallelle temas en dikwels ontbrekende hoofstukindeling met 'n groter konsentrasie op die handeling. Hoewel sy self voel die novelle toon "die nouste verwantskap met die roman" word "'n novelle deur sommige beskou as ná verwant aan die drama." Vir die doel van hierdie studie sal die enigszins kunsmatige onderskeid tussen roman en novelle dan ook nie gemaak word nie.

Die doel van hierdie studie is nie om 'n genre-onderskeid te tref nie, maar dit is duidelik dat 'n verkeerde genreplasing van 'n teks, weens tekortkominge van die ontvanger se strategiese vaardigheid, 'n heeltemal verkeerde ontvangs van die teks tot gevolg sal hê. Ervaring het ook getoon dat dit baie makliker is om kommunikasiesteurings op woordvlak uit die weg te ruim as om 'n leser te oortuig van die meriete van Van Wyk Louw se *Raka* as hy op skool geleer is dis 'n drama. Dit is ook om dié rede dat 'n afboubenadering vanuit 'n kommunikatiewe beskouing bo 'n struktuur-analitiese opboubenadering verkies word.

Wat wel duidelik is, is dat die leser se strategiese vaardigheid hom gewoonlik in staat stel om veral weens nietalige en kontekstuele elemente 'n genre-onderskeid te tref. "Het valt niet te ontkennen, dat iedere lezer zich in eerste instantie, bijvoorbeeld bij de keuze van een boek in bibliotheek of boekhandel, op deze uiterlijke kenmerken oriënteert." (Van Luxemburg 1988.162). Hierdie oriëntasie of strategiese vaardigheid laat hom die teks op 'n sekere wyse benader en om die nieprofessionele leser te lei tot groter strategiese vaardigheid en insig moet ons hom bewus maak van die plasing van OWODK binne die kategorie: die Afrikaanse roman.

Die roman in Afrikaans sluit aanvanklik aan by ontwikkelingstadiums wat reeds vroeër in ander tale voorgekom het. Daar was egter in die veertiger- en vyftigerjare 'n toenemende bewuswording dat die Afrikaanse prosa, met die uitsondering van enkele werke soos C.J.M. Nienaber se *Keerweer* (1946), verstar het in bepaalde literêre konvensies of die "gemoedelike, lokale realisme" soos Van Wyk Louw dit genoem het (Louw 1961.67). Vanaf Jan Rabie se *Een-en-twintig* (1956) verskyn daar dan in toenemende mate werke van die Sestigters waarin die voorheen hoofsaaklik onbeskrewe ervaringsgebiede van gevoel en verbeelding in ons prosakuns op die voorgrond geplaas word.

Hoewel Elsa Joubert (geb. 1922) reeds in die vyftigerjare aktief is op prosagebied, beweeg sy aanvanklik in haar verhalende prosa nie saam met die Sestigters doelbewus weg van die realisme nie. Daarvoor is haar werk t.o.v. die verhaalruimte en ook ander aspekte te sterk aan die werklikheid gekoppel. Die 'gesprek' wat haar teks met die literêre konteks van ander skrywers aanknoop, dra dus 'n konserwatiewer beeld uit en, afhangend van die leser se wêreldbeskouwlike skemata, sal dit 'n positiewe of negatiewe faktor by die lees daarvan wees.

Hierdie gespreksmetafoor is so belangrik vir 'n ander nuwe ontwikkeling op die gebied van die letterkunde-onderrig, naamlik gerekenariseerde hiperkursusse, dat dit daarin tot die sentrale stelling verhef word. Slatin (1991.127)

sê letterkundige tekste "are defined by their connections with other texts" en dit is "an ongoing conversation within and across culture. The conversational metaphor is important, because it emphasizes the dynamic, responsive and social nature of the poem and its relations with other texts." Die gespreksmetafoor is ook bedoel om die studente self in te sluit as aktiewe deelnemers aan die voortdurende gesprek waardeur die letterkunde homself konstitueer: "thus the third proposition that *understanding begins with the recognition and articulation of 'conversational' relationships* (Slatin 1991.127).

Die gevaar wat hierin skuil, is dat die letterkunde-onderrig kan verval in 'n geklets rondom die teks en dat die bestudering van die teks kan verval in die ontgrensing daarvan deur 'n oneindige naspeur van verbande met ander tekste. Dit kan egter verhoed word deur te hou by elemente wat direk met die teksbedoeling, dit wil sê die kommunikatiewe funksie, skakel. Soos Eco (1992.67) sê: "When I speak with a friend I am interested in detecting the intention of the speaker, and when receiving a letter from a friend I am interested in realizing what the writer wanted to say. In this sense I feel perplexed when I read the *jeu de massacre* performed by Derrida upon a text by John Searle. Or, rather, I take it only as a splendid exercise in philosophical paradoxes, without forgetting that Zeno, when demonstrating the impossibility of movement, was nevertheless aware that for doing that he had at least to move both his tongue and his lips."

In enige kommunikatiewe situasie speel die konteks egter 'n rol en kan daar nie met oogklappe aan net op die teks gefokus word nie. Die strategies vaardige sender is nie net bewus van die wisselwerking tussen teks en konteks nie, maar ook tussen eie tekste. Dit blyk duidelik uit Elsa Joubert se gesprek met Dieter Welz (1989.4):

Just writing about a pure white society, that would indeed be a fallacy. I think it is a great lack in some writers that they ignore the whole pattern of black and white living together.
Miss Joubert, have you entertained this opinion all your life or is this a recent development? Would you have answered the question I put to you differently, say, ten years ago?

No. In all my work I have always been most moved by the whole living-together pattern. That has been the primary moving object in all my writing. All my books have this as a theme or touch upon it as a theme. I can't be motivated to write about anything else because I think it is the most dominant theme in our lives.

Net die lees van slegs die teks kan natuurlik tot begrip lei, maar dit sal 'n onvolledige begrip wees. Soos in 'n mondelinge gesprek waar jy gewoonlik baie beter iets verstaan en onthou wat gesê is deur 'n kennis omdat jy dan 'n agtergrond het waaruit heelwat gapings ingevul en die gesprek begryp kan word, verstaan en onthou lesers gewoonlik tekste van bekende skrywers beter as dié van skrywers van wie hulle niks weet nie. Aucamp (1969:12) wys spesifiek op die deurlopende draad in Elsa Joubert se werk wat hom tot groter insig in haar werk lei. Na aanleiding van *Die Wahlerbrug* skryf hy:

Daar is vir my geen streng skeiding tussen die reisboeke en die romans van Elsa Joubert nie. Haar romans, so voel ek, voer die begrip reis tot sy uiterste konsekwensie, want in haar romans is die vreemde landstreek of stad slegs die vertrekpunt na 'n bowe-werklikheid. Omgekeerd sou gesê kan word dat die "objektiwiteit" van haar romans dalk te herlei is na die waarnemingsdissipline wat die reisverhaal haar bygebring het. ("Objektiwiteit", ja - kuns, so het Taine gesê, is die lewe gesien deur 'n temperament.)

en na aanleiding van *Bonga* die volgende:

Oorskou 'n mens die werk van 'n kunstenaar, val dit dikwels op dat 'n ganse oeuvre deur enkele "magnificent obsessions" (soms: 'n enkele "magnificent obsession") oorheers word. "n Bepaalde tema word oor en oor verken, dan van uit dié hoek, dan van uit dáárdie veronderstelling; dan in dié medium, dan in dáárdie medium. En juis hierin lê die kunstenaarskap van die bepaalde skrywer/skilder/komponis, ens.: dat sy verkenning telkens opnuut boei, telkens nuwe fasette van 'n gegewe openbaar.

Heelwat van die werk van Elsa Joubert skakel met 'n "obsessie" wat ek in den brede 'n Afrika-belangstelling wil noem, en meer bepaald: die saamleefpatroon binne veelrassige gemeenskappe. (Aucamp 1971.22)

Die kommunikatief taalvaardige leser neem en dra dus kennis ook van die onderlinge wisselwerking tussen tekste van dieselfde skrywer, en lesers wat geen kennis van die skryfster en haar werk dra nie, behoort dus 'n kort oorsig gebied te word om werklik kommunikatief taalvaardig te lees.

Hoe die leser die teks gaan lees, gaan verder bepaal word deur die plasing van die teks binne die literêre kanon. Robert Hodge (1990.viii) definieer literatuur byvoorbeeld as "a social construct, sustained at particular times by particular groups to serve particular interests: an ideological machine concerned with legitimation and control, working through a system that excludes or privileges certain kinds of text (literary texts and the 'canon') and specific readings and modes of reading (literary criticism and its exemplary works)."

Veral die minder ervare leser se strategiese vaardigheid gaan hom dus nie so maklik laat kritiseer as hy weet 'n teks is 'n gekanoniseerde werk nie. Telkens wanneer tekste van byvoorbeeld D.J. Opperman aan studente in die Skeppende Skryfwerkklas aan die Universiteit van Natal, Pietermaritzburg voorgelê word vir bespreking, en hulle onder die indruk verkeer dat die skryfwerk dié van een van hulle eweknieë is, kritiseer hulle dit baie maklik. Wanneer dieselfde teks aan 'n kontrolegroep voorgelê word en hulle is bewus wie die skrywer is, kritiseer hulle baie moeilik en soek liefers na motivering vir die korrektheid van die skrywer se keuse omdat hulle weet dat dit die werk van 'n erkende skrywer is.

Weens die enkodering van 'n werk as deel van die literêre kanon gaan die leser se strategiese vaardigheid hom dus meer op soek laat wees na skakels, metafore, motiewe en simbole as wanneer 'n "gewone" teks gelees word. Dat

OWODK inderdaad 'n gekanoniseerde werk is, blyk duidelik uit die talle verwysings daarna in algemene naslaanwerke soos *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, II* (Kannemeyer 1983.317-8), *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig* (Cloete 1980.421-3) en *Perspektief en Profiel*, (Nienaber 1982.635-9) waarin Steenberg kortliks die volgende skryf:

Reeds in haar reisprosa staan die mense in hul verskeidenheid, die andersheid maar tegelyk die universaliteit van elke individu steeds voorop. Die skryfster se debuutverhaal is literêr histories belangrik en kry sy beslag na aanleiding van 'n opspraakwekkende voorval. Die verhaal se egtheid berus egter op meer as net die onmiddellike band met die werklikheid: "'n wye spektrum menslike belewenisse oor sewe hoofstukke op deurleefde wyse in 'n goed gestruktureerde krisissituasie binne die verloop van een dag saamgetrek".

Die verlede en die hede word ineengestremgel aangebied sodat dit ooreenstemmend en kontrasterend opbou tot 'n aangrypende en sinvolle einde. Die oorgange tussen hede en verlede word goed gehanteer, maar die oorgang van die brand na Ana se verhouding met Brandao (bl. 29) is te eksplisiet. Die gebeure is eenvoudig en strak en beeld Ana se lewensloop vanaf haar jeug in Portugal deur haar ongelukkige huwelikslewe uit. Om die wrywing tussen wit en swart te belig maak die skryfster ook van agtergrondfigure en -groepe gebruik. Verskillende fasette van die tema word tog t.s.v. die enkelheid van die verhaalopset uitgebeeld, soos die baas/kneg-verhouding wat uitgebeeld word deur Carlos en die plantasiewerkers. Die verdwyning van die heregeslag word simbolies uitgedruk deur die vertrapping van Carlos se hand deur die Kongolees en die verlies van sy monokel.

Ana se toevlug tot toorkuns hang saam met die verdieping van die menseverhoudingsproblematiek tot volle aktualiteit op godsdienstige vlak. Die slot bly oop, maar kry op sosiale en godsdienstige vlak 'n ryke suggestie, nl. menslike gelykheid voor 'n hoër mag of die bevraagtekening van die waarde van identiteit.

Die sterk, nugtere woord, die gerigtheid op die visuele belewenis en die spel van motiewe gee aan die taalaanwending 'n suiwerheid en tegelyk suggestierykheid wat al die voortreflikhede van die skryfster se reisprosa funksioneel in haar verhalende prosa verwesenlik. *OWODK* is ook belangrik omdat dit wegbreek van die tradisionele verteltegniek en die rasseprobleem op grootliks geslaagde en beheerste wyse aangedurf het.

Deurlopende verwysing na *OWODK* kom ook voor in standaard werke oor die prosa soos Brink se *Vertelkunde* (1987), waarin dit die roman is waarna die meeste verwys word, en werke soos dié van Smuts (1975) en Van Eetveld (1982), en ook *Aspekte van die nuwe prosa* (1969:80,107) waarin Brink sê *OWODK* is werklik verdienstelik in die openbaring van die eksistensiële. Die onafwendbare, komende dood word binne 'n geheel oortuigende situasie gebruik as impuls om die sin van verhoudinge te ondersoek. Ana se pogings om as buitestaander *iewers* aansluiting te vind is telkens skerp belig. Oortuigend is ook die verbrokkelde sintaksis wanneer Ana haar grootste ontreddeing beleef, want die kunswerk wil beeld word van wat hy sê. Die geheel word egter bederf deurdat Ana se gedagtes in die terugflitse weergegee word en sy tog "alwetend" die verborge gedagtes en gevoelens van ander kan oordra.

Die kanoniserings van *OWODK* blyk ook uit verhandelings wat daaraan gewy is soos dié van Beukes (1982), en talle tydskrif- en koerantartikels, onder andere deur vooraanstaande kritici, soos van W.E.G. Louw (1963) en Rob Antonissen (1964). Die kanoniserings word bevestig deur die deurlopende aandag oor 'n lang tydperk wat *OWODK* geniet het vanaf Baines (1964), Meij (1965), Van Eetveld (1966), A.M. Louw (1967) tot by N.J. Snyman (1982) en verder. Die erns waarmee besin word oor 'n verskeidenheid teoretiese aspekte van 'n werk, dra verder by tot die kanoniserings daarvan. 'n Voorbeeld van 'n diepgaande ontleding is Van Eetveld se uitgebreide artikel in *Tydskrif vir Letterkunde*, (1981:152-161) waarin hy saamgevat sê:

Die eerste hoofstuk van die roman word hoofsaaklik gewy aan die skep van 'n atmosfeer van ang en onheil waartoe die ongedefinieerde gevaar

sterk bydra. 'n Drieledige weersin by Ana kom na vore jeens: Carlos se basterkinders; José en sy familie; die omgewing. Carlos moet as faktor tot die dreigende onheil gereken word en as faktor tot die weersin van Ana ten opsigte van die land en kinders. Hierdeur verkry hy 'n belangrike plek in die intrige.

In die tweede hoofstuk word die aanval op die nedersetting beskryf. Die feit dat die gevangenes nie meer presiese inligting kan kry oor wie en wat die groot kaptein is nie, laat hulle so gefrustreerd dat daar uitbarstings kom tussen José en Carlos aan die een kant en die swartes, asook tussen Ana en Carlos. Die sentrale gedagte verderaan is onbegrip wat skerper beklemtoon word deurdat die skryfster dit kontrasteer met die verhaal van Carlos en Ana se aanvanklike liefde wat vir haar 'n verlossing uit haar geknelde bestaan was. Hierdie gebroke verhouding is nodig vir die uitwerk van Ana se heftige weersin in en vervreemding van die plek en sy mense. Dit word direk in verband gebring met Carlos se basterkinders en Ana se verhouding met Brandao. Die huwelik gaan dus ten gronde weens ontrouheid aan beide kante. Die intrige is gevolglik 'n goed geordende spel tussen persone en gebeure wat die verhaalkern rondom Ana en Carlos opbou.

Die hooffiguur, Ana, bly as persoon egter te sketsmatig en star om werklik volwaardig karakter te word. Die roman is dus nie 'n konvensionele karakterroman nie. Die sentrale gegewe is sterk aktueel en die figure staan duidelik in diens van hierdie aktualiteit, maar bly steek nie slegs in die wit/swart-vyandskap nie. In die slot waar wit en swart saam beangs wag op die koms van die kaptein word die toevallige wit/swart-vyandskap opgelos in 'n veel groter, algemeen mensliker en durende aktualiteit.

Dit is dus duidelik, soos ook uit die groot aantal kere dat *OWODK* op skool en ander onderwysinrigtings voorgeskryf is, dat die leser die teks as 'n ernstige

stuk literatuur van 'n skryfster met 'n hoogstaande reputasie gaan benader wanneer hy die boodskap ten volle probeer begryp.

Aangesien 'n kommunikatiewe benadering 'n heuristiese benadering wil volg, sal dit egter die kanoniserende, sekondêre bronne se invloed nooit primêr stel nie, al is dit so dat 'n gesaghebbende kritikus of kritici se siening/s vir talle lesers meer gewig dra as hulle eie menings. Van Wyk Louw (1970:31) wys alreeds in die vyftigerjare daarop hoe 'n teks "wat baie duidelik sê wat hy te sê het, aangekors en oorwoeker kan raak met interpretasies wat voortkom uit kritici se teorieë. En jong lesers word dan aangeraai om nié te glo wat hulle lees en verstaan nie, maar om in die naslaanwerke te gaan lees wat hulle behóórt te glo! Dis die soort mossel wat hom aan 'n mens se werk kan kom vassuig."

Die vraag moet kommunikatief altyd weer wees: "Wat dra die primêre sender deur die teks aan my as leser oor?" Die invloed van sekondêre bronne kan teengewerk word deur die leser so ver moontlik eers daaraan bloot te stel na hy met behulp van die ander vaardighede tot eie insig gekom het. Dit is ook belangrik dat 'n kritiese instelling teenoor die sekondêre bronne aangekweek moet word; dat die kommunikatiewe benadering 'n beitelkje moet wees wat die teoretiese mossels wegkap.

2.2 Taalvaardigheid

Wanneer die leser 'n teks soos *OWODK* begin lees, gaan die leser se metakognitiewe strategiese vaardigheid onmiddellik voorrang laat geniet aan die kognitiewe taalvaardigheid. Taalvaardigheid word gewoonlik onderverdeel in ***organisatoriese vaardigheid*** wat die gebruik van die taalstelsel self weerspieël en verder onderverdeel word in grammatiese en tekstuele (of diskoers-) vaardigheid en ***pragmatiese vaardigheid*** wat die funksioneler aspekte van kommunikasie definieer en verder onderverdeel word in funksionele (of illokusionêre) vaardigheid en sosiolinguistiese vaardigheid.

Hierdie vaardighede is, soos reeds genoem, interaktief en gelyktydig werksaam, maar terwille van 'n teoretiese ordening kyk ons dan vervolgens, vanuit die afboubenadering wat ons volg, eerste na die pragmatiese vaardigheid en spesifiek die funksionele vaardigheid.

2.2.1 Funksionele vaardigheid

Kommunikasie is nie net maar 'n gebeurtenis wat toevallig plaasvind nie. Dit is 'n kombinasie van *handelinge*, 'n reeks elemente met doel en bedoeling. Dit is dus funksioneel en doelgerig en bedoel om 'n sekere effek op die ontvanger en/of sender te hê, hoe gering en feitlik onwaarneembaar dit ook al mag wees. Dit is, om saam met John Austin (1962) te praat, 'n reeks *taalhandelinge* wat sistematies gebruik word om spesifieke doeleindes te bereik. Austin het die belangrikheid van gevolge, die illokusie van talige kommunikasie, beklemtoon.

Kommunikasie navorsers het sedert Austin se insigte, kommunikasie ondersoek in terme van die effek wat uitings het. Daardie effek hou implikasies in vir sowel die produksie as die begrip van 'n uiting, wat beide nodig is om die kommunikatiewe handeling sy uiteindelige doel te laat verwesenlik. Die leser weet byvoorbeeld wanneer hy *Ons wag op die Kaptein* optel dat hierdie teks 'n sekere funksie gaan hê. Hoewel dit nêrens uitdruklik gesê word nie, is dit vir die leser duidelik dat hy hier nie met 'n feitlike prosawerk te make het nie, want die stofomslag, titel, flapteks, titel- en skutblad verskaf die kode dat die funksie van hierdie teks nie die oordrag van feite is nie, maar volgens die agterflapteks, 'n "aktuele novelle" is.

Die term "funksie" is al op verskillende maniere geïnterpreteer, maar vir Michael Halliday (1973), wat een van die beste uiteensettings van taalfunksies verskaf het, beteken dit die doelgerigte aard van kommunikasie en kan die volgende sewe taalfunksies onderskei word:

1. Die **instrumentele** funksie het ten doel om die omgewing te manipuleer en sekere gebeurtenisse te laat plaasvind. Sinne soos "Jou straf is om kamer toe te gaan." of "Moenie aan die plaat raak nie!" is kommunikatiewe handeling wat op grond van die sender se evaluasie van die situasie 'n spesifieke toestand tot stand wil laat kom. 'n Resensie of 'n roman soos *Die swerfjare van Poppie Nongena* het ook so 'n funksie.

2. Die **regulerende** taalfunksie is die beheer van gebeure. Dit is soms moeilik om dit van die instrumentele funksie te onderskei, maar dit is nie soseer die loslaat van sekere magte as die behou van beheer nie. As die eerste instrumentele voorbeeldsin hierbo aangevul is met "As jy jou gedra kan jy uitkom." sal dit meer 'n regulerende funksie hê.

3. Die **voorstellende** funksie is die oordra van stellings, feite en kennis, om verslag te doen en te verduidelik, dit wil sê om die werklikheid "voor te stel" soos jy dit sien. "Die son skyn vandag warm", "Elsa Joubert het 'n roman geskryf" en "Romans is net 'n klomp stories" dien almal voorstellende funksies hoewel die laaste voorstelling hoogs aanvegbaar mag wees. 'n Handleiding en die reisverhaal *Suid van die Wind* het ook 'n voorstellende funksie.

4. Die **interaksionele** funksie verseker sosiale instandhouding deur bloot sosiale kontak te bewerkstellig en die kommunikasiekanale oop te hou. 'n Banier met "Welkom" daarop, verrig hierdie funksie.

5. Die **ekspressiewe** of persoonlike funksie is weer die uitdruk van gevoelens, persoonlikheid, en "kropreaksies" in byvoorbeeld 'n uitroep soos "Sies!" of die uitbeeld van Ana-Paula se persoonlikheid in *Ons wag op die Kaptein*.

6. Die **heuristiese** funksie betrek taalgebruik om kennis te verwerf. Dit word dikwels oorgedra in die vorm van vrae waarop 'n antwoord gegee moet word, soos die "hoekom" vrae wat tipies is van die kind wat sy omringende

wêreld verken of die vrae wat opgeroep word deur die speurverhaal of die inset van *Bonga*.

7. Die **verbeeldende** funksie skep verbeeldingstelsels of idees soos wanneer 'n roman of gedigte geskryf, of 'n spookstorie of feeverhaal vertel word of in die roman die verbeeldende funksie oorheers soos in *Die Wahlerbrug*.

Tot hierdie sewe kategorieë moet myns insiens egter nog 'n agste kategorie toegevoeg word naamlik die **estetiese** funksie, want nie een van Halliday se funksies kan werklik aangewend word om 'n dramatiese pouse in 'n gesprek soos "En toe sê ek vir hom ... Vir jou gaan ek nog kry." of poëtiese kunsgrepe soos manipulasies van klank, ritme, grammatika, ens., en die vervreemdingseffek van die verhaal (sujet) op die storie (fabel), ter wille van die bevoorgoeding daarvan, te benoem nie.

Bogenoemde agt verskillende taalfunksies is natuurlik nóg waterdig af te skei nóg wedersyds uitsluitend. 'n Enkele sin of kortverhaal kan terselfdertyd baie verskillende funksies insluit. Daarom kan mens saamstem met die besware van Van Luxemburg e.a. (1988.160) teen die gebruik van wat hulle 'n "Pragmatiese werking" noem om daarvolgens op die vlak van die strategiese vaardigheid 'n genre-onderskeid te tref, want dit is so dat 'n mens nie die instrumentele funksie byvoorbeeld net in een genre aantref nie.

As instrument om binne die roman fyner kategorieë aan te bring, kan die funksionele benadering egter 'n baie logiese verdeling teweegbring, want behalwe die estetiese funksie wat altyd aanwesig sal wees, sal een van die ander sewe funksies op die voorgrond staan soos die verbeeldende dikwels in die roman is, terwyl in sommige romans ander funksies sterk na vore kom, soos byvoorbeeld die instrumentele funksie in "aktuele" romans, waar die hoof funksie eintlik is om die sender se evaluasie van die heersende toestand so duidelik as goed of kwaad uit te beeld dat die leser vir of teen die status quo in die gemeenskap gaan kies. 'n Mens sou dus met vrug die lukraak indeling van die roman in reis-,

karakter-, grens-, psigologiese of wat-ook-al-romans kon vervang met 'n kommunikatiewe indeling gebaseer op dié agt funksies.

Van Luxemburg e.a. (1988.143) skep deels so 'n indeling van tekste, maar deel eers "expressiewe verhalens soos romantici as Von Kleist en Chateaubriand se wel skrewe" onder nieliterêre tekste in en skep dan 'n afsonderlike kategorie vir literêre tekste waarin hulle self wys op die nadelige gevolge wat die klem op die literêre funksie in navolging van Jakobson gehad het: "Een nadelig gevolg is geweest dat een eenzijdige nadruk op de zelfstandigheid (autonomie) van het kunstwerk is komen te liggen."

Dit lyk dus sinvoller om te aanvaar dat, hoewel daar verskille mag wees in die wyse waarop die letterkundige teks sy doel bereik deur die taalaanbod wat in alle romans op die voorgrond staan, sy funksie nie primêr van ander kommunikatiewe 'genres' soos die mondelinge gesprek verskil nie en die onderverdeling van die genres ook volgens funksie moet geskied. Dit sal ook verhoed dat die indeling van die literêre werk volgens genre in die letterkunde-onderdig "lei tot 'n niksseggende studie van literêr-tegniese sake sonder enige verband met die ervaringswêreld van die leerling." (Meij 1985.96).

2.2.2 Teksuele vaardigheid

'n Fyn kategorisering van die teks kan natuurlik eers geskied na die kommunikatiewe proses met 'n gedurige wisselwerking tussen die verskillende vaardighede deurloop is. Wanneer die leser begin lees, het hy gewoonlik egter reeds op die vlak van die strategiese vaardigheid uit die aanbieding van die teks, met min bladwit en in lang hoofstukke ingedeel, of uit wat hy oor die teks gehoor of gelees het, die hipotese gevorm dat hy nie net met enige teks met 'n verbeeldende funksie te doen het nie, maar met 'n lang verhalende prosawerk. Weens hierdie kode koester hy dan ook sekere verwagtinge en hy bring 'n sekere kennis met hom saam waarteen hy die teks beoordeel. "Het beschrijvend

analiseer van een spesifieke teks is, sonder rekening te houde met genre-konvensies, onmoegelik." (Van Luxemburg 1988.143).

Gewoonlik word Cervantes se *Don Quijote* van 1605 as prototipe van die roman in Wes-Europa beskou en moet die roman gesien word as 'n moderne vorm van die epos (Dresden 1971.237). Dit is 'n genre wat in die Middeleeue ontstaan in reaksie op die opkoms van die middelklas wat kan lees en skryf en is uiteeraard 'n middelklas genre (Stevick 1967.11). Oorspronklik was hierdie epiiese verhale 'n vorm van geskiedskrywing waarin die krygsadel sentraal gestaan het (Van Luxemburg 1988.159). Hierdie verhaalvorm het egter sedertdien so ontwikkel dat dit op die oomblik nie net die mees algemene nie, maar ook waarskynlik die mees komplekse vorm van literatuur geword het, waarvan 'n omskrywing beswaarlik gegee kan word.

Veral hipertekstomans, waar die leser op enige plek kan begin en selfskeppend na eie keuse deur die teks kan beweeg en dit tot 'n einde kan bring wanneer hy voel dit is afgerond, bevraagteken nie net idees oor verhaal en storie wat gangbaar was sedert Aristoteles se *Poetica* nie, maar ook sake soos vaste volgorde, definitiewe begin en einde en die konsep van eenheid of heeldheid wat daarmee geassosieer word (Landow 1992.101). Vir die kommunikatiewe benadering sal dit natuurlik nie 'n wesenkrisis wees soos vir ander benaderings wat van 'n vooropgestelde fundamentele vertrekpunt uitgaan nie, aangesien die kommunikatiewe benadering pragmaties is en bloot die veranderde benadering by die sender en ontvanger sal verreken.

Gelukkig vir die teoretikus het daar egter nog nie 'n Afrikaanse hipertekstroman verskyn nie en kan daar aangeneem word dat die Afrikaanse sender en ontvanger nog gaan streef na 'n teks wat gebou is om 'n duidelike begin, middel en einde en na verinnerlikte gebeure omdat die klem in die letterkundige roman geleidelik al hoe meer op die innerlike ten koste van die uiterlike gebeure begin val het. Sowel sender as ontvanger se tekstuele

vaardigheid sal dus van so 'n aard moet wees dat kommunikasie geslaagd kan plaasvind.

Neem 'n mens byvoorbeeld die laaste sin van die eerste paragraaf in OWODK "Die pleisterwerk is grof, en die wit kalk-growwerigheid gooi klein skaduwees op die mure." wonder 'n mens, so buite sy konteks, wat dié sin nou eintlik in die roman soek. Die korttermyngeheue, wat 'n duur van ongeveer vier sekondes het, kan dié woorde lank genoeg behou sodat die brein, deur gebruik te maak van elemente uit die langtermyngeheue (fonologiese, leksikale, morfologiese en sintaktiese inligting) dit as betekenisvolle sin kan herken (Meij 1985.19-20).

Die sin maak egter eers werklik sin as die leser snap dat van die eerste woorde af waar Anna haar aan die dag onderwerp, sy teenoor haar ruimte gestel word. Hierdie growwe omwêreld vol skadu's se dieper betekenis word dus eers blootgelê as daar met behulp van die tekstuele vaardigheid in die langtermyngeheue via die voorafgaande beskrywing van die mure as bergwande 'n verband gelê word met Ana se onvrede met haar omgewing waarin sy vasgevang is en waaraan sy haar moet onderwerp. Net so maak OWODK eers werklik sin as die leser kan insien hoe daar van hierdie begin af deur die middelgedeelte verklaar word hoekom sy haar daar bevind en so 'n weersin in daardie omgewing gehad het sodat sy aan die einde saam met die ander beangs op die koms van die Kaptein moet staan en wag.

Tekstuele vaardigheid is dus die vermoë wat ons het om sinne in groter gehele soos 'n gesprek of teks met mekaar in verband te bring en 'n betekenisvolle geheel uit 'n reeks uitings tot stand te bring. Waar grammatiese vaardigheid die aandag vestig op sinsvlakgrammatika is tekstuele vaardigheid gerig op die verhouding tussen sinne. Ten opsigte van die roman is veral die koherensie en retoriese aspekte van belang.

2.2.2.1 Koherensie

Koherensie impliseer die vermoë van taalgebruikers om betekenisvolle verbande tussen uitings te snap wat in werklikheid nie deur die woorde in die uitings weergegee word nie. Koherensie is ter sprake o.a. in die geval van

- die samekoppeling van twee taalhandelinge as naasliggende paar
 - die organisering van die hooftema/onderwerp van diskoers
 - die bymekaarpas van taalvorme (d.w.s. die konsekwente gebruik van die gepaste register en styl) om dieselfde sosiokulturele konteks van die gespreksdeelnemers oor te dra
 - agtergrondkennis wat gebruik kan word om inligtingsgapings in te vul.
- (DOKAV 1992.15)

Die koherensie van die teks word in die roman veral bewerkstellig deur die semantiese aspek wat die leser in staat stel om uit die verhaal 'n storie en tema te abstraher. Hierdie verhaal verloop in *OWODK* min of meer soos volg:

Hoofstuk 1

Die verhaal begin direk met 'n beskrywing van die hoofkarakter, Ana-Paula (hierna in die bespreking net Ana genoem) se gevoelens die oggend toe sy wakker word. Opvallend is haar gevoelens van beklemming en buitestaander wees. Haar onbehae met haar omgewing skuif op die agtergrond wanneer sy na haar hondjie, Trixie, begin soek, na wie sy nie so uit die hoogte as na haar bediende, Anunziata, roep nie. In die pakkamer tref sy haar man, Carlos, aan wat vir haar sê dat hy Trixie in die nag hoor huil en in sy kamer toegesluit het.

Carlos se ongewone teenwoordigheid in die kombuis en die stilte in die huis versterk die gevoel van bedreiging wat heers. Ana is amper gretig dat daar moeilikheid met die swartes moet wees. Sy verwyt Carlos daarvoor dat hy die voorman, José Pereira nog laat aanbly, maar onttrek haar verder deur te besluit om nie met Carlos te argumenteer nie en nie meer raad te gee nie. Carlos gaan dan met José praat en Ana gaan was. Selfs haar kamer staan haar egter die oggend nie aan nie en sy gaan stap buite ten spyte van Carlos se vermaning. Sy tref Antonio by die hok vol dooie voëls aan en troos hom.

Wanneer die werkersklok begin lui hardloop hulle vreesbevange huis toe. Antonio se oom, José, beveel hom om te help met die oortrekkery van die Pereiras na die opstal. Ana sê José moet die klok ophou lui en vir Carlos se basterkinders gaan soek. Hy weier en sy aстранheid wil Ana laat kwaad word, maar sy beskou haarself as te veel sy intellektuele meerdere om haar aan hom te steur. Haar eie kinderloosheid laat haar wrewelig na Carlos en die swartvrou, 'Nga, se kinders, Pina en Goncalo, soek, maar sy kry hulle nie. In die studeerkamer tref sy Carlos aan, besig om al sy dokumente in te pak. Sy kan dit byna nie glo dat hy bang is nie. Hulle stry omdat Ana nie José se klomp in die huis wil toelaat nie. Wanneer die Pereiras aankom gee sy hulle wel twee kamers, maar weg van hare.

Ana stel voor dat hulle moet vlug. Carlos meen egter dis nie moontlik nie en hulle begin voorbereidings tref om hulself te verdedig al het hulle net 'n pistool en twee gewere. Ana sê hoopvol dat Brandao de Moura, haar vroeëre minnaar, moes kom en dat hy kan gaan hulp soek. Carlos meen egter dis gek. Dan hou drie jeeps vol swart soldate voor die huis stil.

In hierdie hoofstuk sien ons duidelik hoe die taalhandelinge saamgekoppel word as naasliggende pare wat met mekaar verband hou, in besonder deur middel van teenstellings soos byvoorbeeld 'vlug' en 'bly', en dat die keuse wat gemaak word, in terme van Bremond (1973) se skema, gewoonlik tot mislukking lei as daar wel tot handeling oorgegaan word. Dit sien ons byvoorbeeld wannneer hulle poging om te vlug, verydel word deur die swart soldate wat opdaag voor hulle kan vlug. Die skematisering van die handelingsverloop in triades met die stel van moontlikheid, handeling en resultaat kan in 'n groot mate bydra tot die ordening van die verhaal en 'n deeglike insig in die koherensie van die teks.

Die tweede hoofstuk bied 'n goeie voorbeeld van 'n teks wat nie soseer logies-chronologies (kousaal-opeenvolgend) is nie, maar volgens Lämmert se

struktureringsbeginsels as toevoegend bestempel kan word. Ons kan die hoofstuk so saamvat:

Hoofstuk 2

Die soldate spring uit en staan op die werf rond. José is bang en wil skiet, soos ook Maria, sy skoonma, maar Carlos wil nie omdat die oormag te groot is. Carlos gaan na buite om te praat en José volg. Hy beveel José om aan die bedwelmdede soldate te vra wat hulle wil hê. Hulle wil die sleutel van die skuur en van die bakkie en vragmotor hê. Ana smee dat Carlos dit tog maar moet gee. Dit lyk vir haar asof die bos lewe en nader kom wanneer die swartes uit die bos op die huis toestroom.

Die wittes begin weer hoop wanneer hulle die werkers sien terugkeer, sodat Carlos selfs die leier van die soldate se hand met die sweep slaan wanneer hy dit na Carlos uitsteek. Die leier gryp die sweep en ruk Carlos in die stof in en vergruis sy hand. Sy handlangers gryp José en die hele massa stoot vorentoe tot by die gang. Die leier stap deur die huis en kom terug tot by die angsbevange Ana. Maria probeer Ana beskerm, maar hy gooi beide vroue in die binneplasing in, waar al die wittes dan toegesluit word. Maria onthou dat Antonio en die basters nie daar is nie, maar Ana maak haar stil sodat die swartes nie dalk hoor nie.

Die leier gee dan toestemming dat die swartes die huis kan stroop en die soldate stroop die skuur. Die wittes word egter gebêre tot die "Groot Kaptein" kom. Ana sien hoe Maria Carlos se hand verbind en vermoed dat hulle 'n plan beraam om te ontsnap. Sy voel egter dat dit te laat is. Die reuk van die brandende skuur herinner haar onwillekeurig aan die grasbrande by Queimada en hoe sy die dood uitgetart het.

Sy was intens bewus van die vuur en die vernietiging wat daarmee gepaard gaan, maar tog het die gevaar haar so aangetrek dat sy vergeet het van haar huis en Carlos. Brandao en haar pligsgevoel wil haar terugdwing, maar sy

stap tog verder langs die rivier waar sy op 'n brandende ou boomstomp afkom. Die lewe van vuur daarin trek haar so aan dat sy haar hande na die warmte daarvan uitstrek en hulle om die boomstam sit. Brandao kry haar daar en verbind haar hande. Hy kan sy oë nie van haar wegneem nie. Wanneer hy haar nader trek, sien sy die bevrydende vuur in sy oë weerkaats en as hy haar soen, sien, ruik en hoor sy die vuur.

Ná hierdie terugflits sluit die gebeure aan by Maria wat skreeu omdat die soldate ook hulle huis gaan afbrand. Sy verwyt José omdat hy nie iets doen nie en, as die huis begin brand, dat dit sy skuld is dat hulle nou op die plantasie sit.

Ana dink weer aan die veldbrand en wonder hoekom Brandao haar nie weggeneem het nie. By die huis was sy bewus van haar onversorgde voorkoms en wou nie eet nie. Die volgende dag het Brandao egter weer vertrek met net 'n belofte dat hy haar weer sal sien wanneer hy kom. Die vuur in die boom wat hy vir haar geword het, bring dus nie vir haar bevryding nie; intendeel, wanneer sy sien hoe die plaaswerkers haar kamer stroop, kan dit haar nie eintlik skeel nie. Nadat Brandao haar bed met haar gedeel het, was die kamer nie meer vir haar 'n verskansing nie, maar 'n tronk, totdat sy hom van haar af weggestoot het.

Hoewel daar in Hoofstuk 2 heen en weer gesprink word van die hede na die grasbrande by Queimada en die verhouding met Brandao, vorm die teks 'n koherente geheel weens die samekoppeling van die naasliggende taalhandelinge deur veral die vuurelement wat herhaaldelik voorkom en die ordening van die relatief selfstandige dele rondom die hoofkarakter, Ana-Paula. Hierdie prosedure word ook in die volgende hoofstukke aangewend.

Hoofstuk 3

Die "kleinkaptein" wil verder en nadat die laaste bruikbare goed gelaai is, vertrek hy, maar twee jeeps en van die soldate bly agter. Carlos word ongeduldig en beveel die Kongolees wat nou in bevel is om hulle vry te laat. Hy wys egter dat dit vir hulle beter is om gevange te wees, want die plantasiewerkers staan

nog daar saamgedrom. Carlos probeer hom omkoop, maar hy sê Carlos moet liewer stil bly en wag dat die Grootbaas kom. José vra hom om hulle meer van die grootbaas te vertel. Wanneer hy wil wegloop, pluk José hom aan die skouer en skel hom uit. Hy skel terug, maar wanneer José hom verder tart, sê hy Carlos moet José stil maak.

Palmira, José se vrou, probeer haar kinders teen die son beskut en Carlos smee om water vir hulle. Hy kry egter geen antwoord nie. Verward en bedwelmd van die hitte probeer Ana nog vir Trixie skaduwee maak. Sy oorreed Maria om haar onderrok af te staan, sodat die vrouens, kinders en hond in die skadu kan sit. José bly op en af loop en voel dat hulle moes geskiet het, maar Carlos maak hom stil. Ana verwyt Carlos ook dat hy nie na haar wou luister en vlug nie. Dis egter asof daar 'n muur tussen haar en Carlos is. Sy voel woedend en onmagtig teen almal om haar, maar veral teen haarself omdat sy nou eers beseft dat sy haar lewe verspil het. Te midde van die bloed en ekskresie verplaas die verbeelde seereuk haar terug na Portugal waar alles begin het.

Dikwels het sy langs die see en die Taagrivier gestap en verlangend gekyk hoe die skepe uitvaar en oor die horison verdwyn. In haar onderwyser pa en huisvrou ma se middelklas huis begeer sy dat iets anders moet gebeur. Reeds hier voel sy 'n gevangene en sien sy haar ma se ringe as "boeie". Haar pa bring Carlos Figueira een aand saam huis toe. Aanvanklik is Carlos en Ana skaam, maar haar belangstelling verdring haar skuheid en sy begin onophoudelik uitvaar oor die verre kolonies in Afrika.

Wanneer hy oor Afrika praat, sien Ana die miniatuurmannetjie in 'n heel ander lig, sodat selfs sy bles vir haar edel voorkom. Ook sy gelakte naels is vir haar vreemd en nuut. Sy romantiseer hom dus en sien in hom die verandering waarop sy al soveel jare gewag het. Wanneer hulle die volgende dag gaan stap, laat hy vir haar die strate nuut word en haar belangstelling laat selfs Afrika vir hom nuut word. Sy voel vry omdat sy nou met 'n metgesel kan gaan waar sy wil sonder om aanstoot te gee en sy neem Carlos saam langs die Taag af na die

see. By die fort van Manoël I (wat tot 1521 regeer het en namens wie Da Gama die seeweg na Indië ontdek het) vra hy haar om saam met hom terug Afrika toe te gaan.

Hierdie oënskynlike romantiese bevryding staan dan in skille kontras met die volgende paragraaf waar Ana kermend onder die haglike huidige omstandighede in die binneplaas vra waarom Carlos hulle nie laat vlug het nie. Sy bly egter glo dat hulle opnuut kon begin het. Sy dink terug om sin te gee aan die hede.

In haar gedagtes staan sy weer alleen op die skip waarmee sy en Carlos van Lissabon af na Afrika op pad is. Op die see met die soutsproei op haar gesig is sy tevrede. In die trope raak sy egter bewus van 'n veranderde houding teenoor die basterkinders aan boord. Sy voel ook dat sy uitgesluit word uit die kolonialers se gesprekke en Carlos skeep haar af. Carlos is vir Ana slegs 'n pad na die vreemde en sy laat hom nie toe om te na aan haar te kom nie.

Wanneer hulle in Luanda aankom, kom haal twee vreemde mans, vriende van Carlos, hulle af. Een van die mans, senhor Manoël, 'n groothandelaar, is soos Manoël I in beheer en wys die besienswaardighede en nuwighede uit. Carlos en die ander man praat oor dinge wat vir Ana onbekend is. Ana word ook kwaad wanneer 'n swartvrou haar vir die gek hou. Carlos se vet vriend skrik die swartvrou af, maar die wyse waarop die swartvrou na hom kyk, is heeltemal anders as die blik waarmee Ana aangekyk is en dit laat haar ook uitgesluit voel.

In Manoël se huis uit die slawetyd sak Ana op 'n stoel neer ná die verskriklike hitte buite. Die mans se verwysing na Manoël se "agter"-plaas, waardeur gesuggereer word dat hy ook 'n swart houvrou het, snap Ana ook nie. Dit beklemtoon weer haar buitestaanderskap soos ook die ongewone disse met midagete en die muskietnet oor die bed wat vir haar nuut is. Sy raak aan die slaap en na die ergste hitte oor is, wil Carlos vir haar Luanda gaan wys. Hy kry haar jammer en hulle voel teer teenoor mekaar, miskien juis omdat hulle nie in

staat is om nader aan mekaar te kom nie. Carlos se vriende se geklop aan die deur en die aand se opmerkings wat sy nie verstaan nie, verbreek egter die intimiteit tussen hulle.

Hoofstuk 4

In die geweldige hitte onder Maria se gespande onderrok kan Ana nie van die dreigende gevaar wat die hede inhou, vergeet nie. In wese is sy egter nog in Manoël se huis net na hul aankoms in Luanda. Sy sien haar en Carlos terugkom na hulle aandjie uit en onthou hoe onseker hulle teenoor mekaar was. Sy voel dat hulle huwelik tog kon geslaag het as dit nie vir die basterkinders van Carlos was nie. Dit kon sy hom egter nie vergewe nie.

Waar sy saam met die ander gevangenes in die binnehof die hitte probeer oorleef, hoor Ana 'n vragmotor in die verte aankom. 'n Vonkie hoop vlam in haar op as sy wonder of Brandao dalk nie tog daarin geslaag het om na hulle deur te kom nie. Sy is seker dat hy hulle sal kan bevry, al voel sy moeg as sy aan hom dink. Sy wil met Carlos praat, maar is bang om die rebelle se aandag te trek. José, wat van haar verhouding met Brandao geweet het, kyk sensueel na Ana en wonder of Brandao genoeg vir Ana sou oorhé om sy lewe te waag om hulle te probeer red.

Die soldate hoor nou ook die geluid, maar dit is net nog soldate wat aankom en Ana vrees dat dit die einde is. Carlos sien ook hoe sy twee basterkinders, Pina en Goncalo, en Antonio deur die soldate van die vragmotor afgegooi word. Om die kinders se ontwil sê hy niks nie, maar Maria moedig haar kleinseun luidkeels aan om die soldate te slaan en te vlug. Hy probeer hom nog verset, maar sy wil is gebreek en hy word na die binneplaas gedra. Maria verwyt Carlos en José omdat hulle nie wou skiet nie en niks doen om weg te kom nie.

Die verkragte Pina word eerste deur die hek ingegooi en vir 'n oomblik voel Ana skuldig oor hoe sy Carlos se kinders behandel het. Wanneer sy egter aan 'Nga dink, kry haar verbittering die oorhand en hou sy aan die hondjie vas

wat die plek van kinders in haar lewe ingeneem het. Dis dan ook Maria en nie Ana nie wat na Pina gaan. Opvallend is ook dat die donkerder Goncalo nie soos sy suster en Antonio aangerand is nie. Net voor Goncalo in die binneplaas ingegooi kan word, spring sy ma, 'Nga, uit die groep plantasiewerkers uit op en eis sy haar kinders op.

Ana dink dan terug aan haar emosionele uitbarsting toe sy op die plantasie aangekom het en die kinders en swartvrou nog daar was ten spyte van haar boodskap van Luanda af dat hulle moes weg. Oral waar sy gaan, voel dit vir haar of sy 'Nga kan sien en ruik. Carlos wil ook nie die kinders wegja nie, want hulle is sy vlees en bloed. Hy wil ook nie net die ma wegja nie, want dan sal Ana hulle moet versorg en sy gril as sy net daaraan dink dat sy aan hulle moet raak. Sy besluit dan ook om vir haar 'n hondjie te kry om die plek van kinders in te neem en 'n afgekampte tuintjie aan te lê wat net hare sal wees.

Ana word na die hede terug geruk wanneer Carlos verbaas vra waar 'Nga vandaan kom. Sy sien hoe Carlos deur die dag se spanning verouder is. Hy lyk werklik, soos 'Nga hom vroeër bestempel het, na 'n muis. 'Nga self lyk soos 'n voëlverskrikker met al haar toorgoed en sakrok. Sy intimideer selfs die soldate sodat sy kans kry om Goncalo te gryp voor die wagte hom in die binneplaas kan ingooi. Carlos kry egter ook die kind se hand beet en hy probeer sy gesag gebruik om 'Nga die kind te laat los. Die intieme verhouding wat hulle gehad het, laat haar egter net vir hom lag.

Carlos beskou dit as 'n vernedering om oor die kind te stoei en hy roep na José om haar te kom afgooi. Sy word woedend, want dit was José wat haar van die plantasie af verdryf het. Sy pluk 'n mes uit en kap na hom, maar kap Goncalo raak. Trixie ruk ook los, maar word deur 'n soldaat weggeskop en verdwyn tussen die bome in. Terwyl die Kongolees weer beheer oor sy manskappe probeer kry, dra Carlos die kind na die groepie in die binneplaas.

Hoofstuk 5

In die stikkende hitte probeer die gevangenes om Goncalo se bloeding te stop. Die kind word egter heeltemal slap. Antonio voel verantwoordelik vir wat met die twee kinders gebeur het. Hy vertel hoe hy hulle anderkant die plantasies gekry en terug huis toe gebring het. Op pad terug het die soldate hulle egter gevang en het hy gehoor dat hulle die witmense gaan hou tot die kaptein kom. Antonio raak wild as hy vertel hoe die soldate op ander plase die mense gekruisig en verbrand het. Carlos voel so sleg dat hy amper verlang na die koms van die kaptein.

Volgens Antonio is die kaptein nie meer ver nie en is hy 'n geleerde buitestaander. Carlos wil nog weer met die swartes praat voor die kaptein kom, maar hy kan nie dink wat om te sê nie. José beskou Carlos met sy pap arm en hand as nutteloos en sê vir Antonio dat hulle 'n geweer in die hande moet probeer kry. Antonio se verskriklike dors laat hom teruggedink aan die koel rivier. Hy begin plan maak om te ontsnap.

Ana het haar na Trixie se verdwyning aan die ander onttrek, want hy was haar verskansing. In teenstelling met Palmira, wat haar bors gevat en melk uitgedruk het vir die kinders, voel Ana se bors koud na die hond weg is en haar gedagtes dwaal terug na toe hulle, ná hulle aankoms, in Luanda was.

Sy probeer onderduk die herinnering aan senhor Manoël se houvrou en sy twee basterkinders en hoe vyandig die vrou teenoor haar was. Sy kan egter nie van Carlos se kinders vergeet nie. Hulle was so vuil en dierlik dat selfs haar bediende, Anunziata, nie aan hulle wou vat nie. Hulle moes by die agterdeur uit blikborde eet. Sy wou verskriklik graag kinders van haar eie hê om Carlos van die basters los te skeur, maar haar gebede is nie verhoor nie. Soos 'n drenkeling het sy na die byna vergete godsdiens gegryp en gesanik tot Carlos haar na die naaste priester geneem het.

Die hitte en die stank in die kerkie laat Ana walg. Die bieg teenoor 'n priester wat meer in sy gesprek met Carlos as in haar probleme belangstel, los

haar probleme nie op nie. Wanneer sy dan ook nog sien dat die man van god, wat veronderstel is om met die kerk getroud te wees, basterkinders by verskeie swart vroue het en die skuld op die land pak, gaan sy nie weer kerk toe nie. José bly haar treiter oor haar onvrugbaarheid.

Waar sy vroeër neergesien het op die swartes en Portugese wat te familiêr met hulle geraak het, word Anunziata nou haar vertroueling. Ironies is dit dus indirek deur die kinders dat daar 'n bres geslaan word in die muur wat Ana om haarself gebou het. Anunziata glo vas dat Ana nie kan kinders hê nie omdat 'Nga haar getoor het. Sy vra dat Ana vir haar geld moet gee sodat sy toorgoed kan koop. Ana gee toe, want sy voel vasgevang en wil deurdring na hierdie land en sy mense wat sy nie verstaan nie. Sy hang die sakkie toorgoed om haar nek saam met die goue kruisie en verwag dat die weerlig haar sal tref omdat God kwaad is, maar dit gebeur nie.

Wanneer Anunziata nie vir haar wil sê waar sy die toorgoed gekry het nie, besluit sy om self na die toordokter te gaan soek. Sy doen by 'n winkeltjie aan en binne word sy so oorweldig deur die atmosfeer van Afrika dat sy tussen die swartes inskuif. Wanneer sy duiselig buite kom, loop sy met 'n vreemde paadjie langs die veld in. Dit voel vir haar of sy 'n vreemde dimensie binnegaan en bevry word van haar gevangenskap.

Wanneer sy ook die toordoktershuisie kry, voel sy sy het oorwin. Sy gaan binne en ondersoek die toorgoed sonder om vreemd te voel. Die reuk van verrotte mensvleis walg haar en wanneer sy tone uit 'n bondel krap, wil sy skreeu, maar sy kan nie. Sy raak duiselig, maar wanneer sy haar verbeel sy sien 'n slang in die hoek, verbreek haar vrees die bedwelmende invloed van die toorgoed. Wanneer sy by die bakkie kom, bewe sy so dat sy eers nie die deur oopgesluit kan kry nie. Sy jaag weg en wanneer sy buite sig van die winkel af is, skeur sy die toorgoed los van die kruisie om haar nek en gooi dit weg. Sy raak egter bang en ry terug om die toorgoed te gaan soek, maar kry dit nie.

By die huis lê sy en bewe van die vrees, want sy is al so deur Afrika beïnvloed dat sy glo "hulle" sal haar opspoor en vermoor. Wanneer dit begin reën, gaan sy na buite en voel geruster omdat die water haar skoongespoel het.

Wanneer Ana se herinneringe onderbreek word, het 'n derde klomp vragmotors reeds by die plantasihuis aangekom. Ook Carlos is skaars van hulle aankoms bewus waar hy Goncalo se toestand dophou. José en Antonio hou egter alles fyn dop, op soek na 'n ontsnappingskans. Die Kongolees kom sê dan opgewonde dat die kaptein as die son sak per helikopter sal aankom.

Hoofstuk 6

Die vrees vir die dood word dadelik beklemtoon as Carlos, met die hoop dat iemand hom sal weerspreek, vraend sê die seun sterf. Net na Ana kyk hy nie. Wanneer hy dan ook nog aanvaardend sy kop laat sak, ruk dit Ana uit haar ontvlugting van die werklikheid. Sy kan weens uitputting skaars praat, maar sy wys hulle daarop dat hulle almal teen sonder gaan sterf. Treur sal dus nie help nie. Sy sê ook vir Carlos dat dit sy kind se skuld is dat sy reeds dood is. Die kind se dood is dus haar geboorte, want dit bevry haar van die wrok wat sy teen Carlos en sy kind gekoester het.

Sy tree ook vir die eerste keer daadwerklik op en gaan na die kind. Wanneer sy sien dat hy nog lewe, beveel sy José om water te kry. José se hardvochtige houding teenoor die swartes het egter nog nie verander nie en hy skel op die wag as hy nie water bring nie. Al sien Ana nou die ooreenkoms tussen Carlos en Goncalo raak, kan sy nie sy swart vel aanvaar nie. Pina dink instinkmatig net dat sy vir haar broer moet gaan water haal, maar wanneer sy oor die dak probeer klim, skiet die wagte haar. Wanneer die wittes vra om haar te gaan afhaal, skiet die Kongolees nog drie skote in haar liggaam in. José se ogies vertrek van vrees, want hy sien al hoe hy ook so sterf.

Wanneer Maria Antonio troos en hy begin huil, besef sy dat hy half verlief op Pinna was. Almal is angsbevange en wanneer Palmira se oudste dogtertjie

begin grens, voel dit vir Ana of sy gek word. Sy verbeel haar dat sy Trixie hoor blaf, maar die ander kyk haar met afsku aan as sy, ná wat met Pinna gebeur het, so opgewonde oor 'n hond praat. Sy besef dan ook nou dat die ander haar haat. Palmira verwoord wat hulle voel. Sy sê dis omdat Ana die kinders soos honde behandel het dat hulle almal nou gestraf word. Beskuldigings word oor en weer gemaak waaruit blyk dat die ander ook skuldig staan: Palmira en Maria kon, as hulle regtig wou, vir die basters gesorg het; Carlos kon daarop aangedring het dat Ana die kinders ordentlik behandel en kon die werkers beter behandel het en José het die werkers mishandel.

Carlos sien egter in dat die ander maar net iemand anders wil beskuldig omdat hulle redeloos bang is. In die krisis kommunikeer hy vir die eerste keer in jare werklik met Ana en bely dat alles sy skuld is. Hy kom egter nie agter hoe graag Ana met hom kontak wil hê nie. Hy bid en soen die sterwende Goncalo en dan lyk dit of hy voel hy is vergewe en kom hy tot rus. Ana begryp ook nou dat 'Nga en die kinders vir Carlos belangrik was en dat sy dit moes aanvaar het. Carlos sê dan dat dinge anders kon gewees het as hulle meer vir mekaar gegee het. Terwyl hulle praat, sterf ook Goncalo.

Hoofstuk 7

Dit begin laat word. Die son wat hulle geteister het, word nou hulle vriend, want as die son ondergaan, kom die kaptein wat hulle vrees. Selfs Carlos vergeet van Pina en Goncalo se dood en dink aan wat hy vir die Kaptein gaan sê. José wil hê Carlos moet namens hulle praat, want selfs met sy beperkte verstand voel hy aan dat dit hulle beste verweer is. Hy meen hulle het die swartes goed behandel, want hulle het net een doodgeslaan en gereeld met Kersfees vir die werkers goeie kos en klere gegee! Carlos vrees egter die plantasiewerkers, want hy besef dat die Kongolees en die kaptein die werkers se guns sal moet wen en die maklikste manier sal wees om die wittes aan hulle oor te lewer. Hy is ook verbaas dat die Kongolees dit reggekry het om die werkers so lank in bedwang te hou.

Antonio merk 'n beweging onder die swartes op. Daar is 'n trom wat hulle aanpor terwyl 'Nga hulle opstook. Hulle is geraak deur Goncalo se dood en kom sy lyk haal. Sy begin 'n heksedans uitvoer voor die hek. Palmira en Maria verlustig hulle so in die vernedering vir Ana om haar man se vuil barbarestories half besope te sien, dat hulle nie eens bang is nie. Ana bly egter in die skadu sit tot 'Nga die bebloede karkas van Trixie uithaal. Ana dwing haarself om na die bloederige bondeltjie te kyk, maar wys nie die pyn wat sy voel nie. Dit laat 'Nga woedend word. Sy haak die hond aan een van die penne van die hek vas en sê hulle moet oopmaak sodat sy die kind kan kry.

Carlos wil hê die wagte moet toegee, maar José praat hom dood, want hy is bang dis net 'n set om in te kom. Die soldate tree tussenbeide en gaan haal die lyk uit. Ana is byna mal van vrees om Goncalo se onthalwe, omdat sy bang is dat hulle hom soos Trixie gaan vermink. As Carlos terugdink aan die verlede en bitter sarkasties vir haar sê dat Goncalo tog net 'n swarte was, gil sy dat hy ook 'n mens was. Sy erken dus sy menslikheid vir die eerste keer noudat dit te laat is. As sy na haar "kind" se lyk aan die hek kyk, smee sy die wag om dit weg te neem, want sy besef nou hoe arm sy is in vergelyking met 'Nga, wat vir Goncalo gehad het.

Die geluid van 'n helikopter word hoorbaar. Palmira en Maria verstar van vrees en José probeer by Carlos inkruip. Ana word geraak deur Palmira se baba wat wakker word en neem die kind in haar arms. Carlos help haar op. Met die vraag: "Wie is die kaptein? Wat gaan ek vir hom sê?" in almal se gedagtes, land die helikopter in so 'n stofwolk dat 'n mens wit en swart hande aan die hek nie meer kan onderskei nie.

Deur die teks te parafreer, word nie net die koherensie van die teks uitgelig nie, maar word "de meest toepasselijke sociaal-wetenschappelijke onderzoeksmethode" vir die voortsetting van die gesprek oor die teks benut, want die parafrese "levert natuurlik de meest spontane en de minst gestuurde concretisaties op" (Segers 1980.33). Dit maak in 'n groot mate ook reeds duidelik

wat die ontvanger as die sentrale tema van die boodskap beskou.

2.2.2.2 Tema

Tema is seker een van die belangrikste orderingsbeginsels waardeur die eenheid van die hierbo opgesomde teks tot stand kom. Die wisselwerking tussen verskillende vaardighede stig betekenis in die verskillende teksgedeeltes, maar die leser is gedurig op soek na die ingebedde kousale skakels wat dit vir hom moontlik maak om sin te maak van die teks en dit tematies te orden. Die tema of grondgedagte is dus opgebou uit die kleiner eenhede wat in die teks aanwesig is.

Tomashevsky (in Selden 1986.13) noem die kleinste betekenseenheid in 'n verhaal 'n *motief*, waaronder ons 'n enkele stelling of optrede kan verstaan. Daar word onderskei tussen *gebonde* en *vrye* motiewe. Gebonde motiewe is daardie motiewe wat nie weggelaat kan word sonder om die samehang van gebeure te vernietig nie. Volgens Segers (1985.24) vervul die gebonde (dinamiese) motiewe hul "fabulaire taak" op drie maniere: deurdat 'n persoon tot die situasie toegevoeg word; deurdat 'n persoon verwyn; of deur veranderinge in die verhoudings tussen die persone in een en dieselfde situasie te veroorsaak. Gebonde motiewe het dus 'n voorstellende funksie. Vrye motiewe is nie noodsaaklik vanuit die standpunt van die kousaal-chronologiese gebeure nie, maar is vanuit 'n literêre standpunt potensieel die fokus van kuns, en volgens Tomashevsky (in Cloete 1985.35) "are presented so that the tale may be told artistically". Vrye motiewe het dus 'n estetiese funksie.

Tematiese indelings kan egter nie langs deduktiewe weg opgestel word nie, want in beginsel is daar oneindig baie temas bedinkbaar. Dit is dus sinloos om 'n hierargiese stelsel van temas op te stel (Van Luxemburg 1988.158). Selfs hipertekste het egter 'n sekere tema en die leser sal dan in die leesproses 'n voorlopige tema formuleer en gaandeweg die tekselemente chronologies en kousaal orden om finaal by die tema uit te kom.

Die tema van die eerste sin van OWODK is reeds Ana en die rema daarvan haar wakker word, wat 'n mens laat vermoed dat die tekstema met haar gaan verband hou. Uit die verdere eerste klompie woorde van die verteltyd word Ana steeds in isolasie gesien en blyk dit ook dat Ana sensitief vir haar omgewing is op die laaste dag van die vertelde tyd. Die leser se vermoede word dus versterk dat hy met 'n buitestaander te doen gaan kry, want hy ken die tema van vervreemding wat in die sestigerjare in maatskaplike sin na aanleiding van Brecht en in eksistensiële sin na aanleiding van Sartre sterk op die voorgrond was.

Die teks postuleer dus soos Eco (1992.68) gesê het die vaardigheid wat nodig is om op 'n ekonomiese wyse te lees; in hierdie geval die matriks van die **buitestaander** waarvan die ideële leser kennis sal dra. Die term "outsider" het waarskynlik sy beslag gekry in die figuur Mersault van die eksistensialistiese filosoof, Albert Camus, se werk *L'étranger* (1942). Die hele "outsider"-probleem word egter vir die eerste keer in 1956 deur Colin Wilson in sy werk *The Outsider* spesifiek na vore gebring en omvattend omskryf en terselfdertyd as literêre term bevestig (Smuts 1975.16).

Volgens Wilson is die buitestaander 'n sensitiewe persoon wat dieper kyk en meer sien as die gewone mens. Wat hy sien, is essensieel chaos en nie die fundamenteel geordende wêreld van die burgery wat sy sekerheid daarin vind deur saam met die groep te beweeg nie. Omdat hy geen sin in "hulle" wêreld kan vind nie, is daar by hom 'n gevoel van vreemdheid en onwerklikheid. Hy word nie erken of aanvaar as lid van 'n groep nie en isoleer hom of voel dat hy geïsoleer word van die wêreld om hom. Hy worstel dikwels met bestaansprobleme en vrese wat heeltemal 'n obsessie by hom word. Hy is baie keer sosiaal onvaardig en is ook gewoonlik 'n swygsame en daadlose persoon. Volgens Smuts kan hy dus as 'n bepaalde soort plat karakter beskou word en is oorwegend niekommunikatief (Smuts 1975.17).

Van Eetveld is weer van mening dat die buitestaander 'n bepaalde kategorie tussen die ronde en die plat karakter vorm omdat "die aard van hul syn

sodanig is dat hulle nie plat kan wees nie, omdat daar te veel insig aangaande hulle innerlike beskikbaar gestel word". Andersyds is hulle "in die tradisionele sin ook nie rond nie, omdat hulle te sterk allegories en draers van filosofiese denkpatrone is" (Van Eetveld 1982.55).

Hierdie denkpatroon is gewoonlik die eksistensialisme, waarvolgens onder andere, die mens self gesien word as onaf, en anders as die dier is hy nooit nie, maar word (eksisteer) hy voortdurend. J.J. Degenaar sê dan ook: "omdat hulle altyd word en die mense 'n walging het aan starre dogma, kan niks hulle skeel nie; hulle bly angstige, rustelose soekers na die sin van die bestaan en na God." (Van Eetveld 1982.55). Saam met die eksistensiële walging aan die lewe kry ons dan ook gewoonlik 'n verskerpte bewussyn van die dood.

Terwyl hy lees, is die leser dan op soek na moontlike bevestiging van sy hipotese dat Ana 'n buitestaander is. Hy orden die gebeure van die verteltyd chronologies op soek na 'n kousale ketting om te bepaal in hoeverre Ana ooreenkomste met hierdie basiese omskrywing van die buitestaander toon.

Die terugflits na die chronologies eerste tydperk, haar jeug in Portugal, wys ook op die sensitiwiteit wat kenmerkend van die buitestaander is. Sy is bv. aanvanklik skaam om met Carlos te praat. Wat egter baie duidelik word, is dat sy ook haar ouerhuis as verwarrend en beperkend ervaar. Wanneer sy byvoorbeeld die middag tuis kom, fokus sy eerste op die "oorvol" gang (1963.46), waarvan die mure onsigbaar is agter al die goed. Dit is dus 'n verwarrende wêreld en dit wat sy werklik wil sien, soos die water, is vanuit die beperkende ruimte slegs "ver en onwerklik" sigbaar "tussen die dakke van die ander geboue deur" (1963.47). Die werklikheid in haar ouerhuis is haar ma se hande met die swaar ringe "soos boeie" (1963.48).

Dit is dan ook nie verrassend nie dat Ana in haar jeug op haar gelukkigste is wanneer sy oor die water, simbool van vryheid en beweging, kan uitkyk na die skepe wat in die verte verdwyn. Hierdie Romantiese verlange sluit aan by die

suggestie daarvan reeds vanaf die eerste bladsy waar sy deur die verteller onder 'n romanties blou muskietnet geplaas word. Sy wil dus wegkom : "Dit span in haar, die afwagting." (1963.47). Wanneer sy Carlos ontmoet, is dit dan ook sy andersheid wat haar opgewonde stem: "Dit was die breuk, die skeur, waarop sy aand na aand soveel jare lank gewag het." (1963.50). Hieruit blyk ook dat sy haar intens bewus is van die verbygaande tyd. Aangesien sy haar ruimte en die tyd intens beleef, soos verder in Afdeling 2.2.2.3 aangetoon word, sou ons kon sê dat sy 'n ronde karakter is.

Van Ana se verhouding met haar ouers verneem ons nie veel nie. Die bietjie inligting wat ons het, is egter hoofsaaklik negatief. Haar ma word byvoorbeeld bekendgestel as die groot vrou wat "te groot vir die kombuis" lyk (1963.47). Die werklikheid van haar ouerhuis is haar ma se hande met die "swaar ringe soos boeie" (1963.48). Dit lyk dus asof haar ma ook 'n gevangene is van die geroetineerde bestaan. Sy is ook 'n ingetoë mens wat haar verwelkoming oordryf wanneer die vreemde Carlos opdaag (1963.48). Sy sit die regte voetjie voor, want sy gaan bak selfs die volgende dag se kotelette, waarna sy natgesweet by die geselskap aansluit en een van die kotelette met Ana moet deel sodat die mans elk 'n hele kan kry (1963.49).

Ana se pa word ook as 'n saai onderwyser geteken wat met sy krom skouers gedwee vir Carlos help om sy jas uit te kry (1963.48). Die negatiewe lig waarin Ana hom sien, word uitgedruk deur die beskrywing van sy eetgewoontes met die souserigheid wat op sy klere mors (1963.49). Dit is dan ook te verstaan dat sy in Carlos se geselskap haar ouers "as die jonges, die onervarenes, die bekrompenes aangevoel het." (1963.50) en nie werklik met hulle kontak gehad het nie.

In Carlos sien sy "die skeur in haar bestaan waarop sy aand na aand soveel jare lank gewag het." (1963.50). Sy voel aangetrokke tot sy andersheid en sou nie verbaas gewees het as hy koperoorringe in sy ore gehad het nie. Hulle gesels ook veral oor "die deur na die eksotiese" (1963.50) en sy andersheid

laat alles vir haar nuut word. Dit is veral die vryheid om te kan gaan waar sy wil omdat sy vergesel word, wat vir haar kosbaar is. Selfs wanneer hulle alleen by Manoël se fort is, kyk sy weg van hom na die see. Sy openbaar hier egter wel iets van haar gevoelens en haar romantiese aard, want hierdie geliefkoosde fort wat maar net "kamtag-kamtag" is, beskryf sy as 'n "stukkie versiersuiker", maar erken tog dat sy daarvan hou. Hierdie openheid van haar laat hom dan ook haar kwetsbaarheid raaksien, maar dit is van korte duur.

Slegs tien dae na hul huwelik, tydens die oorvaart, is hy al bewus van 'n afsydigheid in haar en lyk dit selfs vir hom of sy 'n weersin in hom het. Dit is juis Ana se soeke na sin in die lewe wat haar uit die hede van die vertelde tyd laat terugdink aan die oorvaart na Angola. Dit was een van die min gelukkiger tye in haar lewe, want hier is sy naby aan die see en "die oopskeur van die onbekende is vir haar genoeg." (1963.57). Sy is egter ook bewus van "iets subtiel anders" (1963.56) en sy voel vasgedruk deur die hitte in hulle klein kajuitjie (1963.57).

Die gebrek aan kontak, ironies juis met haar huweliksmaat, word waarskynlik veroorsaak deur haar gevoel dat sy uitgesluit word deurdat hy groot gedeeltes van die dag alleen met sy vriende deurbring. Sy is baie bewus van haar buitestaanderskap en voel gegrief en jaloers teenoor die halfbloede "omdat die vreemde wat sy so najaag, aan hulle behoort en nie aan haar nie" (1963.56). Sy wonder dan ook: "Waarvan praat die ander in die salon wanneer sy binnekom, waarom skuif hulle weg van mekaar, ... as hulle haar sien?" (1963.56). Alhoewel dit lyk asof sy na Carlos wil uitreik en behoefte aan kontak het, is daar geen werklike kommunikasie nie. Sy voel nie deel van sy netjies geordende wêreld nie (1963.57). Sy sien Carlos net as simbool, as die pad na die onbekende (1963.58).

Dit is baie ironies dat sy juis in die onbekende Afrika, waar sy gehoop het om van nuuts af te begin, die sterkste bewus is van haar uitgeslotenheid, soos deur die blik van die swart vrou (1963.61) en die gesprekke van Carlos met sy vriende. Haar romantiese opvlugte en ervarings by Manoël se fort staan in skerp

teenstelling met die harde werklikheid van die moderne Manoël se huis, wat 'n erflating van die slawetyd is, met sy tien voet hoë mure om die agterplaas waar die houvroue waarskynlik moet bly.

Vir 'n oomblik lyk dit of sy en Carlos mekaar in Luanda tog gaan vind. Die emosionele opwelling is ironies egter juis as gevolg van hulle onvermoë om nader aan mekaar te kom en "'n aanhanklikheid wat hulle na mekaar stoot in die aangesig van hulle eie armoede" (1963.63). Net voor hulle seksueel kan verkeer, word die hele patroon van oorsaak en gevolg egter weg van die moontlike verbreking van Ana se isolasie gestuur deurdat daar nie oorgegaan word tot binding nie. Daar word aan die deur geklop en hulle word opgeroep tot 'n prettige aandjie in Luanda. Tydens hierdie aand se vermaak laat die opmerkings wat sy nie verstaan nie die oomblik van intimiteit vir Ana versplinter tot niks (1963.64).

Die skokkende ontdekking dat haar ridder buite-egtelike kinders by 'Nga gehad het, vernietig haar illusies verder en laat haar verbitter (1963.66). Sy voel soos 'n agtervolgde met 'Nga en die kinders wat in haar verbeelding oral aanwesig is (1963.73). Sy vind geen aansluiting by die ander mense op die plantasie nie. Sy is hovaardig teenoor die swartes soos haar bediende, Anunziata, (1963.2) en die kinders van die swartvrou, 'Nga, gee sy kos soos vir honde (1963.73) al is hulle ook haar man se kinders. Verwydering en die daaruit spruitende onbegrip word sterk belig deur hierdie swart/wit-verhouding en beklemtoon die aktuele gehalte van die roman. Haar gebrek aan kontak is egter nie beperk tot die wit/swart-verhouding nie, want ook op die wittes sien sy neer.

Ana ontwikkel 'n obsessie vir 'n kind van haar eie, want deur 'n kind voel sy sal sy Carlos van die basters kan weg wring en met hom iets deel. Sy bly egter kinderloos en dit laat haar na godsdiens gryp. Sy kry Carlos dan ook om haar na die priester te neem, maar dit voel vir haar asof die priester haar verrai, want hy luister nie werklik na wat sy sê nie en die reuk en hitte in die kerkie walg haar. In haar soeke na iets wat sal sin gee aan haar lewe wend sy haar dan na

die Afrika-geloof en toorkuns, want sy voel die kruisie het haar tog nie gehelp nie (1963.89). Dit is ironies dat juis die swartvrou, Anunziata, in hierdie poging haar vertroueling word, want aan die een kant het sy haar nodig om die fetisj te kry, maar aan die ander voel sy Anunziata raak te voorbarig (1963.88), wil sy dus nie haar gelyke wees nie. Haar wanhopige soeke na 'n singewende faktor word baie duidelik uitgebeeld deur die fetisjsakkie wat sy saam met die kruisie om haar nek dra.

Sy voel dus beklemd in Afrika. Selfs as sy deur die gras loop, "gryp dit na haar en hou haar vas, hou haar hande vas, soos dit haar by die huisie van die dood vasgehou het." (1963.30). Aangesien haar pogings om bevryding misluk, raak sy al hoe desperater en so sterk bewus van die dood dat sy bereid is om haar hande te verbrand sodat sy net werklik kan voel. As sy ten minste net pyn kan voel, kan sy dalk bevry word soos die gras by Quiemada wat bevry word deurdat dit verbrand (1963.30). Sy knoop uit desperaatheid dan ook 'n verhouding met Brandao aan al is dit net 'n poging om seergemaak te word sodat sy kan voel (1963.37). Hierdie verhouding misluk egter ook, want daardeur dring iemand haar verskansing binne en laat dit haar selfs nog meer vasgehok voel.

Omdat Ana hier in die onbekende nie gekry het wat sy gesoek het nie, trek sy haar terug: "ek bou vir my 'n tuin en ek kamp dit af met draad en ek sit 'n hek met 'n grendel aan" (1963.73). Sy trek haar dan ook terug in haar kamer waar sy ure lank peuter met bottels rome uit Portugal (1963.5) om so nog vastigheid te kry in die verwarrende en vyandige ruimte. Sy mors egter sommer van die potjies en flessies se inhoud sonder om die gemors op te klaar en verloor belangstelling in haar persoonlike voorkoms en haar beskawing sodat sy eintlik "'n slet geword" het (1963.89). In hierdie opsig kontrasteer sy dan ook skerp met Carlos wat bly vasklou aan die uiterlike tekens van die beskawing en selfs op die laaste dag nog sy stewels poets en "versigtig, op sy presiese manier," die politoer terugplaas in die kassie (1963.3).

Ná die mislukking van haar verhouding met Brandao dink sy aan haar slaapkamer, wat vir haar 'n verskansing was, as 'n tronk, totdat sy hom van haar af wegstoot en die kamer weer vir haar 'n verskansing word waarvan die mure op haar "neerdruk en sy nie asem kan kry nie" (1963.37). As surrogaat gebruik sy dan die hondjie, Trixie (1963.73). Dit is egter 'n skrale troos, want op die laaste dag is sy vervul met weersin en besef sy hoe arm sy is as 'Nga die bebloede karkas van die hond vir Goncalo se lyk wil ruil (1963.124).

Veral op die laaste dag is sy baie bewus van haar omgewing en haar gevangeskap: "Haar voetstappe is hard, dit breek die beklemmende stilte, maar as sy verby is, vou die stilte weer agter haar toe." (1963.2). Die takke voor haar venster versper ook haar uitsig, maar sy kan dit nie bykom "om hulle uit die pad te druk nie"(1963.2). Sy wil dus vry wees, maar kan nie uit haar dop breek en kontak met ander maak nie. Selfs op die laaste dag wanneer die krisis reeds duidelik is, voel sy geensins betrokke wanneer sy vir José twee kamers gee nie; intendeel, die Pereiras word beskryf as "ape" (1963.15). Die verdierliking van die mens word juis een van die belangrike motiewe in die verhaal, soos ook Ana se beskrywing van Carlos se gesig "soos dié van 'n knaagdier" (1963.74) getuig.

Haar laaste dag word dan ook die soeke na sin in die verlede deur haar herinnerings (1963.55) en ten spyte van alles bly sy nog glo: "Ons kon dit gemaak het." (1963.66), maar uiteindelik is daar slegs die vrees oor wat sy vir die kaptein gaan sê.

Uit die beskrywing van Ana se lewensloop is dit baie duidelik dat sy haar nooit deel van enige groep gevoel het nie en dat sy dikwels gevoel het dat sy deur ander uitgestoot word. Feitlik al die ruimtes wat beskryf word, is ingeperk en beklemtoon dat sy vasgevang voel. Aan die ander kant is dit egter duidelik dat sy soekend is, want periodiek word beskryf hoe sy haar beskermende ruimte verlaat om iets te vind wat sin aan haar lewe sal gee.

Haar intense ervaring van haar tyd en ruimte is afdoende bewys dat sy 'n sensitiewe persoon is; en dat sy nie orde kan skep uit die verwarrende wêreld om haar nie, blyk duidelik deur haar herhaalde pogings om 'n kind van haar eie te hê wat sy glo koers aan haar lewe sal gee. Soos haar walging aan die lewe groei, word sy ook al hoe meer bewus van die dood. Ana is dan ook eintlik 'n simbool van die moderne mens se soeke na sin in die lewe soos die leser uit die titel kan aflei en deur die slot bevestig word waar haar hele lewensverhaal uitmond in die vrae wat deur almal gevra word: "Wie is die kaptein? Wat gaan ek vir hom sê?" (1963.130).

Ten opsigte van al die belangrikste kenmerke toon Ana dus genoeg ooreenkoms met die definisie van 'n buitestaander om die leeshipotese gestand te doen en as buitestaander geklassifiseer te word. Hierdie buitestaandersmatrys gee rekenskap van die grootste aantal handelingseenhede in die verhaal, hou dus die beste rekening met die teksbedoeling, en omdat die betekenis daarvan ook deur kommunikatief taalvaardige lesers so gekonstitueer is, is dit dus die werklike boodskap en is die kommunikatiewe funksie primêr die uitdruk van 'n karakter se gevoelens, dit wil sê ekspressief.

Dat 'n kommunikatief taalvaardige leser soos Rob Antonissen (s.j.96-98) die rassituasie nie as die tema van *OWODK* gesien het nie, is duidelik. Volgens Antonissen is Joubert se eerste roman "glad nie onverdienstelik nie". Die verhaal is boeiend en buit nie die rassituasie onnodig uit nie. Dit is veral Ana se verhaal omdat die alwetende verteller hoofsaaklik vanuit haar perspektief vertel. Hierdie tweeledige toespitsing op Ana is voortreflik, maar lei ook tot die kort roman se vernaamste foute. Ana se belewing van haar verlede hou die leser se belangstelling vas, maar is veelal nie werklik spieël van Ana se huidige innerlike toestand nie. Die terugflitse na haar buite-egtelike verhouding en haar verhouding tot die basterkinders oortuig terwyl die ander te berekend met te veel ordelikheid ingelas word.

Hoewel Antonissen ook tegniese elemente uitlig soos die breuk tussen hede en verlede in die verhaal, die koms van die Kaptein wat vir hom geen magtige simboliese waarde kry nie, en die treffende simboliek van wit en swart hande wat deurmekaar aan die hek vasklou asook die oop slot, is dit duidelik dat hy OWODKP in hoofsaak sien as die uitdruk van Ana se gevoelens.

Vir Elise Botha (Cloete 1980.421-3) val die klem ook op Ana-Paula. Ons wag op die Kaptein was opsienbarend, want vanuit verskillende hoeke gesien was dit iets ongewoons. Die boek sluit aan by die joernalistiek en rysbeskrywing. Meer as enigiets anders word hierdie roman die verhaal van 'n enkeling binne al die brutale en gruwelike gebeure. Die boek omspan die bestek van een dag, maar word op vier verskillende plekke onderbreek om die beeld van Ana aan te vul. In teenstelling met ander kritici se verwyte dat die terugflitse die roman verswak, is Botha van mening dat hierdie tegniek betekenisvol is en nie sonder meer as fout bestempel kan word nie. Die verhaal is eerstens spanningsverhaal, maar het ook intens te make met uitbeelding van 'n verwickelde menslike probleem waarvoor die spanning van die oordeelsdag net die beslissende situasie vorm. Die terugflitse toon onder meer hoe Ana oplossings vir haar probleme gesoek het en dit is met daardie verlede en mislukkings in haar herinnering dat Ana saam met die ander op die oordeel van die Kaptein wag.

Vir Beukes (1983.13-25) lê 'n groot deel van die tema in die karakterontwikkeling van die protagonis en antagonis opgesluit. Hy lê dus meer klem op die rol van die ander karakters, maar sien die boodskap nogtans primêr as die uitdruk van Ana se gevoelens, want dit is sy, die protagonis, wat gegriefd en onvergenoegd en ongenaakbaar teenoor haar medemens is. Dit is egter verstaanbaar, want Carlos het haar nie van 'Nga vertel nie. Sy word ook oor haar onvrugbaarheid gespot wat haar krenk. Geleidelik kom sy tot selfinsig. Dit hang veral saam met Carlos se optrede tydens Goncalo se sterwe. Carlos se deernis en skuldaanvaarding wek by Ana 'n behoefte om hom te bereik. Sy kom tot 'n skuldbesef en die tema kan gesien word as die morele ontwikkeling van 'n vrou in 'n krisissituasie. Die ander strukturelemente soos tyd, simboliek en sekondêre

karakters openbaar ook ander fasette van die roman soos die wag-, skuld- en verantwoordingsmotief. Al hierdie motiewe skakel met mekaar en laat Ana uitgroeï tot prototipe van die mens in die algemeen.

T.o.v. die karaktertekening bespreek Beukes veral die ontwikkelingsaspek en die dualiteit van die hoofkarakters. Ana word in die eerste hoofstuk en grootste deel van die novelle betreklik negatief gesien alhoewel daar bv. in haar verhouding met Brandao blyke van 'n sagter innerlike is. Deur die dubbelkantigheid van haar karakter wat reeds in die eerste twee hoofstukke blyk, word die leser voorberei op die openbaring van haar werklike aard later. Ook Carlos se karakter is tweeslagtig. Hy word aanvanklik veral in sy optrede teenoor Ana besonder negatief voorgestel. Teen die einde openbaar hy sy werklike aard egter nog veel sterker as Ana wanneer hy besondere vaderlike liefde, menslikheid en verantwoordelikeheidsgevoel teenoor Goncalo openbaar en alle skuld op hom neem.

Beukes sien ook baie uiterlike konflik in die verhaal as die gevolg van Ana se ongenaakbare houding wat haar in botsing bring met die meeste ander karakters. Haar hoofprobleem is dat sy onvolledig mens voel; onervuld in liefde en moederskap. As gevolg daarvan bou sy 'n skans om haar op. Haar huwelik misluk, maar die konflik tussen haar en Carlos word uiteindelik opgehef deur sy skuldaanvaarding en hulle aanvaarding van mekaar se swakhede. Beide die hoofkarakters soek ook na hulle ware identiteit. Die kernprobleem is basies om Ana te lei vanaf 'n gebrek aan menslikheid tot 'n erkenning van ander se menslikheid en 'n insig in haar eie karakter. Hierdie karakterverandering word teweeggebring hoofsaaklik deur uiterlike handeling en die terugflitse, maar ook deur die ontwikkeling en selfinsig van die antagonis wat ook by haar 'n reaksie van selfinsig ontlok. Wanneer 'n mens na die karakterontwikkeling, kaptein-simbool en wag-motief kyk, is dit duidelik dat dit in Ons wag op die Kaptein nie net gaan om die wit/swart-verhouding nie, maar oor die een mens se onreg teenoor 'n ander. Die roman het dus uitgestyg bo die aktuele en universele en tydlose betekenis gekry (Beukes 1983.13-25).

Dit is dus duidelik dat hier in breë trekke 'n ooreenstemmende betekenis aan die teks toegeken is deur kommunikatief taalvaardige lesers. Vanuit kommunikatiewe hoek word betekenis dus, net soos in byvoorbeeld 'n mondelinge gesprek, gestig deur 'n wisselwerking tussen sender, boodskap en ontvanger. 'n Kommunikatiewe benadering stel gevolglik nie soos sekere ekstreme lesersgerigte benaderings die leser as skepper van betekenis aan nie, maar slegs as medeskepper. Omdat, soos reeds genoem is, die letterkundige teks verder nie soos mondelinge kommunikasie gewoonlik aan 'n enkele ontvanger gerig is nie, maar geproduseer is vir 'n gemeenskap (Eco 1992.67), word die eintlike betekenis daarvan ook nie deur 'n individuele leser bepaal nie, maar soos deur die produksiedoel geïmpliseer, deur die interaksie tussen teks en lesersgemeenskap.

Van Luxemburg (1988.158-9) wys terloops ook reeds op hierdie gemeenskaplike rol in die bepaal van tematiese betekenis: "Wel hebben altijd bepaalde thematieken een eigen vorm gehad, zoals blijkt uit kleinere genres als de elegie, het epigram, de picareske roman. Maar dat betekent niet anders, dan dat men op een bepaald moment gevonden heeft dat die vorm goed bij dat thema paste; later heeft men zich aan die eenmaal gemaakte keuze gehouden. Zo ontstaan genres."

Dat sekere lesers soos Nepgen (1964.12) op die rassesituasie in *OWODK* wou klem lê, in plaas van op Ana soos die meeste vaardige lesers, beteken óf dat hulle strategiese vaardigheid hulle die teks verkeerd laat *interpreteer* het, óf dat hulle die teks anders wou *gebruik* as wat die hoofbedoeling van die teks was. As die tema van die teks byvoorbeeld gesien word as die rasseverhoudinge laat dit aantoonbaar 'n groter aantal motiewe in die teks wat nie deur die tema saamgevat word nie, soos die terugflitse na Ana se jeug wat geen direkte bydrae tot die rassesituasie maak nie. So 'n reeks handelingseenhede wat nie die grootste moontlike aantal handelingseenhede dek nie, vorm 'n motief en nie die tema nie. Al die motiewe dra egter by tot die

uitdruk van Ana se stryd en uiteindelijke aanvaarding van haar medemens. *OWODK* is dus in wese 'n ekspressiewe en nie 'n instrumentele roman nie.

2.2.2.3 Tydruimte

'n Ander belangrike tekstuele vaardigheid wat ook grootliks tot die koherensie van 'n teks bydra, is die raaklees van tydruimtelike verbande wat gelê word. Soos reeds genoem, vorm die ruimte vir Ana 'n bedreiging. Een van die besondere kenmerke van *Ons wag op die Kaptein* is dan ook die wyse waarop die skryfster daarin slaag om d.m.v. beeldende taalgebruik, karakter, gebeure en vertelling die bedreigende Afrika-ruimte en die ruwe bestaan van die koloniste vir die leser werklikheid te maak. Dikwels staan die Afrika-ruimte in die teken van visueel waarneembare verval (1963.7) met woorde soos 'verwaarloos', 'verwaarloosde', 'verwilder', 'verslonste', 'vergrof', 'vergroei', 'verrottende', 'verstoor', 'verstrengel', 'vertooiingde', 'uitgemors', 'onversorg', 'ongeveer', ens. wat daarmee in verband gebring word.

Veral die hitte in Afrika word beklemtoon. Teenoor die gemiddelde woordfrekwensie van 9,25 word 'warm' 21 keer, en verbuigings daarvan nog 13 keer gebruik terwyl 'hitte' 18 keer voorkom. Dit word dikwels gevolg deur verwysings na inspanning, sweet en swaarkry. Die stamvorm 'sweet' kom byvoorbeeld 22 keer voor. 'n Duidelike voorbeeld van die oorgang van die negatiewe ruimtelike ervaring tot negatiewe geestelike belewing, kry ons waar "dié klein inspanning" vir Ana te swaar is, sy die sweetdruppels op haar gesig voel uitslaan en dan vervolg: "'n Mens moet afsydig bly in hierdie klimaat, dink sy, dinge moet jou nie emosioneel raak nie, anders word dit ondraaglik." (1963.6).

Die deurlopende draad van Ana se negatiewe ruimtelike ervaring word verder uitgebou deurdat sy dit nie net visueel nie, maar ook klankmatig ervaar. Omdat sy as fokalisator optree, beklemtoon verwysings na tromslae, tamboere, knetterende vuur en geweeskote die atmosfeer van bedreiging vir haar. Haar

klankmatige beleving van die ruimte word sterk onderstreep deur ongewone klanknabootsende woorde soos 'tsjoegg' (12) en 'swoelsj'. Verdere ruimtelike elemente wat met behulp van die grammatikale vaardigheid Ana se negatiewe ervaring van Afrika tot stand laat kom, word in Afdeling 2.2.3 bespreek.

Die ander ruimtelike situering in die roman is hoofsaaklik die stamland wat in teenstelling met die Afrika-ervaring, sterk romanties ingeklee deur Ana se herinneringe aan ons bekend gemaak word. Dit is dan ook nie verniet dat 'daar' (207) en 'hier' (103) so dikwels gebruik word nie. Die bootreis dien as oorgang tussen dié twee wêreldes. Alhoewel die eenheid van plek nie 'n normatiewe beginsel is nie, word dit in OWODK t.o.v. die verhaalhede gehandhaaf. Soos dikwels in die moderne roman word daar uit hierdie uiterlik beperkte ruimte egter 'n baie geskakeerde wêreld opgebou.

Dit is veral ten opsigte van die tydsaspek wat Ons wag op die Kaptein 'n verwantskap met die prosa van die Sestigters toon. Soos Brink (1969:88) opmerk, het die tydruimtelike sekerhede na Einstein in relativiteit verander en moes ook die roman daaraan uitdrukking gee. Daar word dus gesoek na 'n subjektiewe, innerlike tyd waarin verlede, hede en toekoms versmelt. Die dag van die opstand word dan ook vir Ana-Paula "Die dag ... of die leeftyd" (1963:82), want alhoewel daar slegs een dag vertelde tyd is, word Ana se lewe daarin saamgetrek terwyl sy antwoorde probeer vind op die wesensvrae van haar bestaan.

Soos in die Sestigters se romans is die sentrale konsep wat alles aanmekaar hou dus ontwikkeling (Brink 1969:87). Daar word so teruggekyk op die verlede dat die karakter saam met die leser die ontwikkeling tot insig in die wese van die probleem deurmaak. In hierdie verband speel die beginsel van onwillekeurige herinnering 'n belangrike rol. In teenstelling met die gewone geheue wat willekeurig momente uitkies om te onthou, is die onwillekeurige herinnering iets toweragtigs (Brink 1969:89). So ruik Ana in die binneplaas brand (1963:29) en skielik is Queimada se grasbrande en haar verhouding met Brandao daar by haar. Sy onthou nie asof sy "hier" sit en die verlede "daar" is met die

geheue as verbindingsdraadjie daartussen nie: dit herleef en bestaan nou. Die beleving is so intens dat Ana vanuit die binneplaas die veld wil inloop asof sy werklik daar is (1963.29).

Hierdie terugflits (1963.29-38) gee nie net 'n insig in Ana se karakter nie, maar is ook funksioneel omdat dit vir ons verklaar waarom Carlos vinnig, met saamgeperste lippe opkyk wanneer Ana van Brandao se koms praat (1963.18). Die terugflitse is ook nie chronologies georden nie, want die volgende terugflitse (1963.46-64, 65-69) spring terug na die begin en middel van haar verhouding met Carlos sodat ons saam met Ana die vertroebelde verhouding kan verstaan.

'n Mens het dan ook volle simpatie met Ana wanneer sy die probleem van die basters in die volgende terugflits (1963.72-73) so intens beleef dat dit sonder normale sintaksis en interpunksie heeltemal direk aangebied word. Die terugflits wat hierop volg, beeld Ana se desperate pogings om 'n kind van haar eie te hê boeiend uit, maar is minder direk gekoppel aan die verhaalstroom. In die geheel gesien, slaag Elsa Joubert egter daarin om met hierdie eksperimentele tegniek vir ons 'n treffende, koherente beeld van 'n soekende vrou te skep.

2.2.2.4 Retorika

Saaklike, nieliterêre tekste bestaan volgens die klassieke retorika uit 'n aantal vaste onderdele en literêre tekste vertoon ook so 'n opbou, naamlik: 'n begin wat 'n inleiding bevat waarin die tema aangee word. Daarna volg 'n feite-oorsig. By informatiewe tekste volg dan 'n uitvoerige uiteensetting van die feite, die eintlike verhaal of die beskrywing en by diskursiewe tekste 'n uitvoerige argumentasie, die hoofbetoog. Die teks eindig met 'n slot. (Van Luxemburg 1988.146).

Hierdie indeling beklemtoon dat daar vanaf die vroegste tye by die mens die insig bestaan het dat kommunikasie slegs geslaagd kan plaasvind as sender en ontvanger oor genoegsame tekstuele vaardigheid beskik. "Dit is daardie

vermoë wat 'n spreker in staat stel om grammatikale strukture en betekenis op so 'n wyse te kombineer dat daar sprake van 'n diskoers/gesprek/teks, dit wil sê 'n kommunikasie-eenheid is. Dit is hierdie vermoë wat 'n luisteraar of 'n leser in staat stel om betekenis uit 'n teks te haal." (DOKAV 1992.61).

Die vyf stadiums waarin die handelingsgeheel onderverdeel kan word sodat die leser 'n duidelike begrip van die teks kan kry, is reeds in 1.3.2.2 bespreek en val in OWODK uiteen in die **eksposisie** waar die leser se aandag getrek word deur die ontwakingstoneel met Ana se gevoel van beklemming en daar dan gesuggereer word dat hierdie dag anders as ander dae gaan verloop. Sy gaan oor tot handeling deur Trixie te gaan soek. Dit is suksesvol as sy Carlos in die pakkamer aantref en hy vir haar sê dat hy Trixie in sy kamer toegesluit het. Sy probeer dan haar wil op Carlos afdwing deur hom te verwyt oor José se teenwoordigheid, maar is onsuksesvol daarin en trek haar terug na haar kamer. Sy gaan stap daarna en maak vlugtig met Antonio kontak, maar dit word verbreek deur die klok wat lui. Sy sê José moet ophou om die klok te lui, maar hy weier en sy val terug in haar isolasie omdat sy meen sy te veel sy meerdere is om met hom te stry. Sy soek dan Carlos se kinders by 'Nga maar kry hulle nie. Sy probeer weer om Carlos haar standpunt te laat aanvaar oor José-hulle maar is onsuksesvol en staan twee kamers aan hulle af.

Ana stel dan voor dat hulle moet vlug, maar Carlos meen dis nie moontlik nie en hulle begin voorberei op die koms van die rebelle. Feitlik die hele eerste hoofstuk word dus daaraan gewy om die atmosfeer van dreiging en onheil te skep weens 'n ongedefinieerde gevaar, wat baie daartoe bydra om die dramatiese spanning te skep. Hierdie spanning sluit aan by die uitgestelde "verhoor" wat in die flapteks genoem is en stel reeds in die vooruitsig dat die identiteit van die Kaptein aan die einde verskuil sal bly. Die eksposisie gee ook vir ons 'n duidelike beeld van Ana se omstandighede en haar weersin in haar omgewing hier in Afrika, haar haat teenoor Carlos se basterkinders, en haar veragting teenoor José-hulle.

Die leser moet nou egter oorgehaal word om verder te lees. "Een roman waarvan de lezer na een paar bladzijden zegt: 'Ik kan er niet doorheen komen' faalt in dat opzicht." (Van Luxemburg 1988.147). In die tweede hoofstuk kry ons dan die **verwikkeling** wanneer die gevaar gekonkretiseer word met die aankoms van die soldate. Hier verkry Carlos nou 'n belangrike plek in die handelingstruktuur. Hy gaan oor tot handeling deur met sy sweep na die rebelle leier te slaan, maar misluk as hy in die stof omgepluk word. Die vermoede word dus by die leser bevestig dat Carlos 'n struikelblok in Ana strewe na vryheid is en dat hy as faktor by die dreigende onheil, die teenstanders, gereken moet word. Slegs wat nodig is om die kommunikasie te verstaan, word oorgedra, want dit is duidelik dat die koms van die soldate nie die werklike aanval is nie en daar word nie gesê wanneer die groot Kaptein gaan kom en wat die aard van sy oordeel geen wees nie.

Ana probeer vlug, maar word gevang en saam met die ander in die binneplaas toegesluit. Hulle word gedwing tot introspeksie teen die agtergrond van die dreigende gebeure buite die hek waar die skuur onder andere aan die brand gestee word. Onwillekeurig gaan Ana oor tot 'n erfar van die brand in die verlede en haar ervaring met Brandao. "Sy raak verward. Sy kan die beelde in haar gedagtes nie keer nie, die hede en die verlede loop inmekaar" (1963.29). Die gespreksonderwerp word deur hierdie verwikkelde beeld van haar poging om deur Brandao te ontsnap, afgebaken as die strewe na geestelike en fisiese vryheid wat teengewerk word deurdat Brandao nie opdaag om hulle fisies die verhoor te laat vryspring nie en Ana geestelike nog 'n weersin in haar omgewing en medemens het en onbegrypend daarteenoor is sodat sy die vrees vir die oordeel nie kan afskud nie.

Die aangeduide onderwerp word in die **krisis** uitgebrei deurdat ook Carlos en José-hulle se vrees vir die oordeel uitgebeeld word. Carlos probeer byvoorbeeld, na die "kleinkaptein" se vertrek, die soldaat in bevel te beveel om hulle vry te laat, maar hy weier want die plantasiewerkers staan nog daar saamgedrom. Selfs as Carlos daartoe oorgaan om hom te probeer omkoop

weier hy, aangesien die Grootbaas nog moet kom, wat die koms van die Kaptein pertinenter oproep. Hulle probeer die vrees te verminder deur te vra wie die Kaptein is. Die identiteit van die Kaptein bly egter geheim, want die Kongolees weier om enige inligting te gee. Dit laat hulle so gefrustreerd word dat daar uitbarstings tussen Carlos en José aan die een kant en die swartes aan die ander en tussen Carlos en Ana kom weens hulle onbegrip van mekaar. Ana voel byvoorbeeld daar is 'n muur tussen haar en Carlos. "Kan sy dink dat sy dit nou kan deurdring? Woede en onmag stoot in haar op. Teen hom, teen al die jare hier, teen José, Maria, Palmira, teen die kinders, die vuil gebroedsel om haar, teen die twee in die bos." (1963.45).

Ana se meerderwaardige houding en onbegrip bring haar dus in botsing met haar medemens en omgewing. Dit word verder beklemtoon deurdat die reuk van bloed en ekskresie vir haar soos die see ruik en haar terugvoer na die kontrasterende Portugal en die romantiese verhouding wat sy aanvanklik met Carlos gehad het. Die leser moet op sy beurt die sprong na die verlede maak en sien hoe dit 'n verklaring bied vir die krisis waarin sy haar nou bevind omdat sy ironies deur "die breuk, die skeur in haar bestaan" (1963.50) wat Carlos vir haar verteenwoordig het, na Afrika gekom het.

Die vierde en begin van die vyfde hoofstuk sentreer dan na die aankoms van die basterkinders om Ana se verhouding met hulle. Daar is die moontlikheid op versoening as sy tot aanvaarding kan kom, maar weens die troubreuk van Carlos voel sy sy kan nie: "Soos 'n groot bitter vlek in haar gemoed kom die gedagte aan die basterkinders. Bitter vertrek dit haar mond. Dit kan sy hom nie vergewe nie." (1963.66). Wanneer Pina deur die hek ingegooi word, voel sy 'n steek van verwyd deur haar hart gaan, maar in plaas daarvan om soos Maria na Pina te gaan, oormeester die bitterheid haar en klou sy aan die hond vas. Wanneer Gonçalo in die gestoei tussen Carlos en 'Nga gewond word, kan Ana die opgewonde hond nie langer vashou nie en haar laaste kontak met iets lewendigs word haar ontnem as die hond tussen die soldate se bene deur verdwyn. Sy klou dan ook "wanhopig aan die ysterhek vas" (1963.77).

Ana kies steeds om nie Carlos, sy kinders en haar medemens te aanvaar nie deur Gonçalo nie te help nie en haar in die hoek van die binneplaas te "onttrek aan die ander vandat die hond weg is" (1963.82). Sy word oorval deur skuldgevoelens en in die terugflits wat volg word ook haar teruggryp na geloof uitgedruk. Dit word hoofsaaklik veroorsaak deur haar verlange na 'n eie kind om Carlos van die basterkinders af weg te wring. Sy wil haar skuldgevoelens ontduik deur te gaan bieg en hierin slaag sy, want Carlos word oorreed om haar te neem. Die bieg bevredig haar egter nie, want die priester het self basterkinders en sy wend haar tot fetisj om 'n kind te kry, maar dit is ook onsuksesvol. Om aan haar skuldgevoel te ontsnap, verloën sy dus haar eie godsdiens.

Gestroop van alles en met die koms van die Kaptein op hande, is dit duidelik dat die spanning 'n **klimaks** bereik het en Ana haar keuse nie langer kan uitstel nie. Pina besluit om vir haar sterwende broer te gaan water haal en word koelbloedig doodgeskiet. Dit is vir Ana 'n soort bevryding, want nou hoef sy nie meer skuldig te voel oor die kinders nie, maar dit is 'n sinlose bevryding want eers nou wanneer dit te laat is, as Gonçalo ook sterf, begryp sy dat 'Nga en die kinders vir Carlos belangrik was en dat sy dit moes aanvaar het. 'Nga daag dan op en wil Trixie se lyk vir haar seun s'n ruil. Carlos se sarkastiese kommentaar dat Gonçalo tog net 'n swarte was, laat Ana dan luid uitroep dat hy ook 'n mens was.

Die onderwerp van menslike verhoudings opgebou om weersin, skuld en aanvaarding word dan beëindig in die **ontknoping** wanneer die Kaptein se helikopter kom land terwyl wit en swart beangs wag op die finale oordeel. Deur benutting van die retorika is daar dus duidelik 'n bydrae gelewer tot 'n koherente gesprek tussen sender en ontvanger.

2.2.3 Grammatiese vaardigheid

Soos reeds gesê, is die lees van 'n teks 'n proses waarin die leser primêr op soek is na betekenis. Hy vorm dus 'n hipotese op grond van die kommunikatiewe situasie wat dan getoets word aan die spesifieke elemente waaruit die situasie bestaan. Die aanvanklike kontak gaan dus 'n groot rol speel omdat dit sy hipotese tot stand gaan laat kom, waarby hy sal bly tensy hy van die teendeel oortuig word. Soos Even-Zohar (1990:34) beklemtoon is daar egter geen a priori-hiërargie van belangrikheid tussen die faktore wat verband hou met literêre produksie en verbruik nie, maar is dit juis die interafhanklikheid wat sentraal staan. Daar vind ook 'n gedurige wisselwerking tussen vaardighede plaas.

Wanneer 'n skrywer begin skryf, is hy vry om na willekeur 'n wêreld in woorde te skep. Direk nadat die eerste woord geskryf is, is die vryheid egter verskraal, want nou tree sekere grammatiese reëls in werking wat gehoorsaam moet word sodat die kommunikasieproses tussen teks en leser kan plaasvind. Die grammatiese vaardigheid wat benodig word, is daardie aspek van kommunikatiewe vaardigheid wat kennis van leksikale items en morfologiese, sintaktiese, sinsgrammatikasemantiek- en fonologiese reëls omvat. Dit is die vaardigheid wat ons verbind met die beheer van die linguistiese kode van 'n taal en die fokus val hier op sinsvlak.

Die skrywer is aanvanklik ook vry om 'n groen marsmannetjie te skep om as hoofkarakter op te tree, maar dan kan dit nie later sommer ongemotiveerd na blou verander nie, want dit sal die leksikale kohesie van die teks versteur omdat blou nie 'n sinonieme begrip vir groen is nie, terwyl 'die ou groene' wel nog die kohesie sou behou. **Kohesie** verwys dus na die ordening en samebinding van sinne in diskoers deur die verbinding van leksikale bindingskettings soos deur

- verwysing
- substitusie

- ellips
- leksikale kohesie m.b.v. sinonieme begrippe
- teenstellende konjunksie

(DOKAV 1992.14)

In hierdie verband moet 'n mens natuurlik ook kyk na die voorkoms van leksikale kohesie deur middel van herhaling. Hoe belangrik herhaling is, blyk uit die feit dat in die 41215 ortografiese woorde waaruit OWODK bestaan, in 2522 sinne slegs 4457 verskillende woorde in 586 paragrawe gebruik is terwyl Toon van den Heever se Gerwe uit die Erfpag van Skoppensboer weer byvoorbeeld uit 16981 woorde bestaan waarvan net 5627 verskillend is. Die ortografiese benadering tot woorde word dwarsdeur hierdie studie gebruik omdat dit inligting wat in die letterkundige kommunikasieproses uiters belangrik, soos byvoorbeeld tydsvorm, duideliker laat uitstaan as wanneer daar van ander definisies van wat 'n woord is, gebruikgemaak word. Onderstaande lys met die 200 woorde wat die frekwenste in OWODK gebruik is, volgens frekwensie gerangskik, (kyk bylaag A vir die volledige alfabetiese frekwensielys) ondersteun duidelik die kohesie van die teks deur sekere betekenis deurlopend te aktiveer.

DIE (3509)	VIR (277)	JY (132)
SY (1518)	TE (254)	NOG (129)
EN (1083)	HOM (246)	O (129)
HAAR (1063)	CARLOS (212)	SE (129)
NIE (963)	SOOS (212)	GAAN (128)
VAN (785)	KOM (209)	TEEN (122)
IS (740)	DAAR (207)	MOET (121)
HET (735)	UIT (206)	WEER (120)
IN (688)	AS (205)	DAN (119)
HY (646)	DIS (203)	BEGIN (117)
WAT (636)	KAN (189)	DEUR (116)
'N (629)	ONS (179)	WIL (115)
HULLE (574)	EK (169)	KYK (111)
DIT (493)	TOE (164)	OOK (110)
OP (436)	Sê (162)	SO (109)
MET (389)	OOR (159)	PRAAT (108)
NA (326)	WORD (159)	JOSé (107)
AAN (309)	NOU (151)	SIEN (107)
MAAR (294)	ANA-PAULA (143)	MY (105)
OM (294)	DAT (135)	AF (104)

ASOF (104)
HIER (103)
Oë (101)
EEN (99)
STAAN (99)
ANDER (97)
SIT (95)
KIND (94)
SAL (94)
HAND (93)
WAAR (91)
NET (90)
WAS (89)
HUIS (88)
KOP (88)
IETS (85)
LOOP (85)
MAAK (85)
OF (83)
AL (82)
JOU (82)
AGTER (81)
GESIG (80)
ONDER (76)
KINDERS (75)
MARIA (75)
VOOR (74)
HOOR (72)
HANDE (71)
TREK (71)
WEG (70)
Dié (69)
HOU (68)
WATER (68)
TWEE (67)
DINK (66)
JULLE (62)
LANGS (62)
Lê (62)
VOEL (62)
DRUK (61)
KRY (60)
ANTONIO (65)
SWART (58)
TOT (58)
TERUG (57)
WANT (57)
GEE (56)

MEER (53)
HARE (50)
VROU (50)
WEET (50)
GROOT (47)
HEK (46)
HOE (46)
KON (46)
KLEIN (45)
VAS (45)
LOS (44)
TOG (44)
WAG (44)
LUG (43)
OU (43)
SAAM (43)
PALMIRA (42)
STOOT (42)
SKREE (41)
DOEN (41)
STEM (40)
EERS (39)
HANG (39)
SODAT (39)
HOND (38)
GOED (37)
LYK (37)
NADER (37)
STIL (37)
TUSSEN (37)
BLY (36)
KAMER (36)
OOP (36)
PAAR (36)
GROND (35)
MOND (35)
SOEK (35)
HAAL (34)
SEUN (34)
SOU (34)
GANG (33)
VINGERS (33)
KONGOLEES (32)
WIT (32)
BRING (31)
MISKIEN (31)
RUK (31)
SAK (31)

SON (31)
LYF (30)
BEWEEG (29)
DOOD (29)
KANT (29)
LANK (29)
LIPPE (29)
DONKER (29)
VAT (29)
ANDERS (28)
KAPTEIN (28)
ROND (28)
VREES (28)
DRAAI (27)
KEER (27)
SELFS (27)
SOLDATE (27)
BAAS (26)
MA (26)
WERF (26)
ARMS (25)
MAN (25)
MEKAAR (25)
MUUR (25)
MURE (25)
NEK (25)
OOMBLIK (25)
SKOUER (25)
SKUIF (25)
GESê (24)
MENSE (24)
PLEK (24)
ALLES (23)
BAIE (23)
KLAAR (23)
KLERE (23)
MOES (23)
SKOUERS (23)
TRIXIE (23)
VERBY (23)
VOORDAT (23)
BORS (22)
DAARDIE (22)
PAD (22)
ROER (22)
SONDER (22)
SWARTES (22)
TYD (22)

WEES (22)

Die protagonis, Ana-Paula en sinonimiese verwysing na haar deur middel van byvoorbeeld 'sy', 'haar', 'vrou' en 'slet' bind byvoorbeeld die teks baie heg deurdat dit gemiddeld meer as sewe maal per bladsy voorkom. Carlos is duidelik die tweede belangrikste karakter en antagonis met direkte verwysing na hom deur middel van sy naam (212, gemiddeld amper twee per bladsy) en sinonimies met byvoorbeeld 'hy', 'hom', 'baas' en 'knaagdier' meer as vier maal per bladsy. Daarna volg 'Nga en haar kinders, Pina en Gonçalo om as tritagonis die driehoeksverhouding te voltooi en te sorg dat feitlik elke sin reeds geskakel is.

Wanneer die leser met die teks gekonfronteer word, stel hy natuurlik nie primêr in grammatika belang nie. Hy wil die betekenis agterhaal en 'n kommunikatiewe benadering moet dit ook eerste stel net soos die grammatikus weer die klem gaan lê op die morfologie of leksikologie of wat ook al sy spesialisasiegebied is. Omdat slegs die klein persentasie van die mondelinge kommunikasie se betekenisdraende element, naamlik die woorde, in die letterkundige teks oorbly om betekenis oor te dra, sal daardie woorde groter gewig dra aangesien lyftaal en ander nietalige elemente ontbreek. Die leser moet dus meer aandag aan die woorde skenk soos in die tegniek wat deesdae dikwels gebruik word om mense te leer luister deur hulle rug aan rug te laat sit en een dan te laat praat sonder dat die ander na die spreker mag kyk of hom/haar mag onderbreek, met ander woorde slegs woorde tot sy/haar beskikking te hê om te verstaan.

Daar is dus groot klem op elke woord, maar omdat die leser ter wille van begrip lees, is daar terselfdertyd 'n uitreik na die groter geheel en ander vaardighede. Elke keuse wat die skrywer aanvanklik uitoefen, gee gevolglik aan die leser sekere kodes wat deur die res van die teks bly na-eggo. Ons gaan dus eers in besonderhede by die inset stilstaan en deur die wisselwerking tussen die individuele woorde en leksikale herhaling probeer om 'n greep op die groter geheel te kry.

In hierdie verband moet ons dan onderskei tussen betekenisdraende en betekenisvolle woorde. Baie woorde met 'n geweldig hoë frekwensie soos 'die' (3505), 'en' (1083) en 'is' (740) is betekenisdraend, maar het deur hulle uiters hoë frekwensie in alle kommunikasie eintlik so 'leeg' geword dat hulle deur beklemtoning of plasing uitgelig moet word om hulle betekenisvol te maak, soos 'die' wat byvoorbeeld 69 keer in OWODK met 'n akuut gebruik word.

Hierdie 'semantiese vullers' kan ook sterk van persoon tot persoon verskil soos sommige mense feitlik in elke sin 'okay' sal gebruik en dit eintlik betekenisloos laat word. Dit lyk dus na 'n gesonde werkswyse om tekste van dieselfde sender met mekaar te vergelyk om idiolektiese verskille uit te skakel en woorde met 'n hoë frekwensie te toets om vas te stel watter leksikale herhalings betekenisvol is deur net dié wat nie in albei tekste voorkom nie as besonder betekenisvol te beskou.

'n Vergelyking van die 206 frekwentste woorde (dubbel die gemiddelde frekwensie en hoër) van OWODK met dié van Die Wahlerbrug (hierna net DWB) wys die volgende 54 woorde in OWODK uit wat nie onder die frekwenste woorde in DWB voorkom nie (alfabeties gerangskik met hulle frekwensie daarnaas):

ANA-PAULA (143)	KIND (94)	OP (436)
ANDERS (28)	KINDERS (75)	PALMIRA (42)
ANTONIO (65)	KLAAR (23)	PLEK (24)
ARMS (25)	KONGOLEES (32)	ROER (22)
BAAS (26)	LOS (44)	ROND (28)
BORS (22)	LUG (43)	RUK (31)
BRING (31)	LYF (30)	SEUN (34)
CARLOS (212)	MA (26)	SKOUER (25)
DAARDIE (22)	MARIA (75)	SKREE (41)
DOOD (29)	MEKAAR (25)	SKUIF (25)
GROND (35)	MISKIEN (31)	SOEK (35)
HEK (46)	MOES (23)	SOLDATE (27)
HOND (38)	MURE (25)	SON (31)
HUIS (88)	NEK (25)	STEM (40)
JOSé (107)	NIE (963)	STIL (37)
KANT (29)	OOMBLIK (25)	TRIXIE (23)
KAPTEIN (28)	OOR (159)	VERBY (23)

VOORDAT (23)
VREES (28)
WERF (26)

Die teks begin spreek natuurlik al tot die leser deur sy titel. In plaas van Ons wag op die Kaptein kon die skryfster net so maklik, of nog makliker, geskryf het Ek wag op die Kaptein. Deur die paradigmatische seleksie van **Ons** verkry die titel egter groter draagwydte en wanneer die leser dan in die teks nie deur 'n ek-verteller aangespreek word nie, en in die teks dus nie sprake is van 'n ons, wat die verteller insluit nie, voel die leser betrek by die ons en die lotgevalle van Ana-Paula (143), Carlos (212), José (107), die kinders (75), Maria (75) en die ander karakters. Die titel impliseer dus al 'n universele ervaring.

Wag wys weer daarop dat die proses nog aan die gebeur is, in teenstelling met die tradisionele roman waar daar terug gekyk word op die reeds afgelope gebeure. Dit laat mens dink aan Samuel Beckett se En Attendant Godot (Wagtend op Godot, 1952), omdat ons ook wil weet waarom en waarop daar gewag word. Betekenisvolle leksikale kettings wat verband hou met die verbygaande tyd is die ondergaande son (31) wat die dood (29) bring (31) in daardie (22) oomblik (25) wanneer alles klaar (23), oor (159) en verby (23) is.

Deur **op** (436) i.p.v. vir te selekteer, skep die skrywer 'n plegstatige atmosfeer wat die belangrikheid van die persoon wat kom, beklemtoon. Dit word ook bevestig deurdat dit nie maar net "'n" kaptein is nie, deurdat kaptein met 'n hoofletter geskryf word en deur die hoë betekenisvolle frekwensie van **Kaptein** (28).

In teenstelling met die verwagting wat deur die Ons van die titel geskep is, begin die verhaal nie met 'n direkte mimetiese verteller wat van die 'ek' en 'ons' vertel nie. Soos ook in bv. Bart Nel en Swart Pelgrim begin die verhaal met die noem van die hoofkarakter se naam wat die verwagting skep dat die persoon 'n belangrike rol in die verhaal gaan speel, soos dan deur die verhaal bevestig word. Die voorveronderstelling (Prince 1982.32) dat daar 'n persoon, Ana-Paula,

bestaan, kan natuurlik nie deur die leser bevraagteken word nie, want hy het nou die skrywer se woordwêreld betree. Die karakter wie se naam doodgewoon genoem word asof sy bekend is, is egter nie aan die leser bekend nie. Sy nuuskierigheid word dus geprikkel.

Daar word dan van buite-af op "haar" ingefokus en haar gemoedstoestand kan deur die verteller weergegee word, want hy weet sy "onderwerp" haar aan die dag. Ons lei dus af dat dit 'n direk verhalende verteller is (die anonieme ouktoriële verteller volgens Dresden 1971.137) wat aan die woord is, maar wanneer ons verder lees, sien ons dat hierdie verteller so betrokke by Ana-Paula is dat ons hom as 'n direkte figuraalverhalende verteller kan beskryf. Hierdie soort verteller is minder onderhewig aan beperkings as bv. 'n direk mimetiese verteller en verleen ook groter geloofwaardigheid aan die verhaal.

Die gebruik van die verledetyd skep ook, wat die tyd betref, afstand tussen verteller en karakter wat die geloofwaardigheid verder versterk. Hierdie aanbiedingswyse kan die leser egter maklik uitgesluit laat voel en in 'n verhaal wat draai om die intense persoonlike ervarings van die hoofkarakter sou dit eintlik 'n anomalie wees. Van die begin van die tweede sin af word daar dan ook hoofsaaklik in die teenwoordige tyd, soos bevestig deurdat slegs werkwoorde met 'n teenwoordige tydsvorm in die lys betekenisvolle woorde voorkom, vanuit Ana se perspektief vertel sodat die leser meer betrokke sal staan.

Deur juis 'n ontwakingstoneel as inset van die verhaal te kies, word die leser vervul met die verwagting van 'n nuwe begin wat dan sterk ironies inwerk op die slot wanneer besef word dat hierdie dag waarskynlik Ana se laaste dag is en nie die begin van 'n skone toekoms nie. Hierdie onaangename werklikheid, uitgedruk deur "onderwerp", word reeds in die eerste sin gekontrasteer met die "nuwe dag". Die gebruik van die doodgewone woordorde en die teenstellende konjunksie van wakker word en onderwerping, suggereer die alledaagsheid van die onaangename ervaring. Ana hoef nie eers te dink nadat sy wakker geword het nie; sy weet sommer sy moet aanvaar die dag gaan onaangenaam wees.

Dit is asof Ana ontliggaam en 'n buitestaander is, want dis nie sy wat rondkyk nie, maar haar oë. Hierdie feit word beklemtoon deur die tipografiese isolasie van "Haar oë" deur die voorafgaande punt en daaropvolgende parentese. Die beskrywing van haar oë as "diep en donker in hulle kasse" suggereer iets van 'n lydende figuur, amper soos 'n Middeleeuse skildery van 'n madonna. Die stadige kyk in assosiasie met haar onderwerping, laat die indruk dat sy nie werklik wil sien nie en passief is.

Hierdie ontliggaamde houding is presies die teendeel van wat sy wil hê. Die teenstellende leksikale ketting van begeerte teenoor onaangename werklikheid word duidelik uitgedruk deurdat Ana graag sou wou hê dat dinge anders (28) moes (23) wees maar sy kom nie los (44) van daardie plek (24) nie (963) en ervaar aan die lyf (30) die gebrek aan vryheid en lug (43).

Die beperktheid van haar visie word beskryf ("in die kamer") en haar gevangenskap word sterk onder die leser se aandag gebring deur die vooropplasing van "agter" in die derde sin en die herhaling daarvan 15 woorde later. Ook die vergelyking van die net met tralies onderstreep die ingehokte gevoel wat so sterk is dat selfs iets so vloeibaar soos die reën met tralies vergelyk word (1963.90). Hierdie teenstellende konjunksie word verder gevoer deur die substitusie van tralies met yster wat die hardheid in talle vorme beklemtoon deur yster as bepaler in samestellings saam met tralies (5), hek (18), stoele (4), ens. (kyk Bylaag A) te gebruik.

Gevangenskap word verder onderstreep deur die herhaalde gebruik van muur (25), mure (25), en hek (46). Die "growwe" patroon suggereer iets van die onverfynde omstandighede waarin sy haar bevind en dit word baie duidelik onder die leser se aandag gebring deur nog twee keer in die eerste paragraaf na die grofheid te verwys.

Die "muskietnet" suggereer liggaamlike ongerief en saam met die grofheid beklemtoon dit die onaangename aspekte van die Afrikaruimte wat sy, soos ons later agterkom, verafsku. Die fisiese aard van Ana se ervaring word onderstreep deur die betekenisvolle herhaling van arms (25), bors (22), nek (25), skouer (25) en skouers (23) in die res van die teks. Deurdat die muskietnet juis blou is en blou dikwels in verband gebring word met die Romantiek, word die vermoede gewek dat Ana 'n romantiese geaardheid het.

Die vermoede dat Ana 'n romantiese trek het, word versterk deur die beskrywing, waarin sy as fokalisator optree, van die mure asof dit "veraf en onwerklik" is en waardeur haar onttrokkenheid na vore gebring word. Die fyn waarneming van muurtekstuur en skaduwees wat daardeur veroorsaak word, laat die leser beseft dat hy hier 'n sensitiewe karakter leer ken. Dit word bevestig deur haar intense belewing van die ruimte verderaan op bladsy 1 en die gereelde verwysing na huis (88) wys hoe belangrik hierdie klein wêreldjie vir haar is.

Teenoor hierdie sensitiewe, romantiese mens staan egter die harde, onaangename werklikheid. Sy voel vasgevang "agter tralies" en die mure lyk soos "wande van 'n berg", wat 'n gevoel van engtevrees skep. Die feit dat die mure ook net wit gekalk en nie geverf is nie, beklemtoon die eenvoud van die ruimte waarin sy haar bevind. Dit is dan ook ironies as ons later aflei dat Ana juis na Afrika gekom het om te ontsnap aan die middelklas bestaan wat haar ouers gevoer het.

In hierdie eerste gedeelte word die klem baie sterk op Ana geplaas en haar negatiewe ervaring van die ruimte word uitgedruk met woorde soos "swaar" (18) en "neer + ww." (40), soos ook deur die beskrywing van haar poging om haar koel te kry. Nie veel gebeur nie, maar daar word reeds op die eerste bladsy spanning gewek, want Ana is bewus daarvan dat hierdie oggend tog anders is, soos ook blyk uit haar voorkop wat frons en haar lippe wat vraend oopgaan. Dit lyk egter asof die gebeure veral om haar gaan draai en of ons die prosawerk die beste sal begryp indien ons haar karakter ontleed. Uit wat ons reeds van haar

weet, lyk dit ook of sy 'n tipiese buitestaander is en hierdie leeshipotese word dan soos reeds aangetoon deur die res van die teks en die betekenisvolle leksikale items bevestig.

2.2.4 Sosiolinguistiese vaardigheid

Geslaagde kommunikasie vereis dat dit sosiokultureel gepas moet wees. Taalgebruikers moet dus kennis hê van die verskillende sosiokulturele reëls van die taal en van diskoers. Dit vereis 'n begrip van die sosiale konteks waarbinne taal gebruik word: die rolle van die deelnemers, die inligting wat hulle deel en die funksie van die interaksie. Die taalgebruiker moet nie net weet wat om in 'n gespreksituasie te sê nie, maar ook hoe om dit te sê. (DOKAV 1992.60).

Die sender, Elsa Joubert in die geval van OWODK, moet dus weet wat die ontvanger, die leser binne die gedeelde konteks van die sestigerjare in Suid-Afrika gaan verwag. Sy moet byvoorbeeld nie na 'verversings' verwys en dan verwag dat die leser daaronder, op grond van die woordherkoms, iets verfrissends te drinke moet verwag soos Engelssprekendes onder 'refreshments' verstaan nie, want vir die Afrikaanssprekende is verversings primêr eetgoed met miskien iets te drinke daarby.

So wys Van Luxemburg (1986.141) ook op die verskillende implisiete sienings byvoorbeeld tussen Nederlanders en Afrikaners ten opsigte van rasseverwysings: "impliciete vooronderstellingen roep een beeld op van de lezer, die geacht wordt deze vooronderstellingen te delen. 'Schenk de Republiek een blank kind voor haar verjaardag', een oproep die enkele jaren geleden in Zuidafrikaanse kranten verscheen, impliceert de aangenomen superioriteit van blank boven zwart, een opvatting die eerder door (blanke) Zuidafrikaners dan door Nederlanders zal worden gedeeld."

Die karakter 'Nga se naam impliseer so reeds deur die harde g-klank iets van die hardheid en wreedheid van die Afrikaruimte waarmee sy verbind word.

Ana-Paula skep weer 'n beeld van vreemdheid deur die Portugese spelling van Anna, en van meerderwaardigheid deur die saamgestelde koppeltekennaam. Net die naamgewing speel dus al 'n belangrike sosiolinguistiese rol wat verder ook tot uitdrukking kom deur die karakters.

As antagonis is Carlos die enigste karakter naas Ana-Paula aan wie daar noemenswaardige aandag bestee word. Ons leer hom ken as 'n skerp, byna karikatuuragtige kolonis, wat met sy monokel, sweep en rystewels baas van sy plaas is. Sy meerderwaardige houding teenoor die swartes blyk duidelik uit die feit dat hy aanvanklik nie eers direk met die rebelle praat nie, maar deur José (1963.22) en tot met die opstand na die swartes verwys het as "die barbare, die skepsels" (1963.76). Sy hardheid word beklemtoon deurdat hy vergelyk word met 'n sekel (1963.3) en deurdat hy beskryf word as iemand wat nie sal toegee nie (1963.22). Hierdie hardheid kontrasteer met sy klein uiterlike en sy half verwyfde smal vingers waaroor hy 'n paar druppels water laat loop (1963.3).

'n Ander, sagter sy van sy karakter word egter ook aan ons openbaar deur die terugflits na sy ontmoeting met Ana waar hy veral aangetrokke tot haar voel deur haar kinderlikheid. Sy laat selfs Afrika vir hom nuut en aanloklik word (1963.51) en sy emosies kry so die oorhand dat hy die waarskuwende stem van die rede onderdruk en met haar trou. Die harde kern in Ana laat hom wantrou en hy vertel haar nie van 'Nga en die kinders nie. Sy ontrou laat hulle verhouding versleg en hy wend hom tot sarkasme en 'n meerderwaardige houding (1963.3.) wat dinge verder laat versleg tot hy vir haar sê: "Jy kan nie voel nie. Dis reg, jy is verdor." (1963.112).

Dit wys duidelik vir ons dat Carlos homself aanmatig om hardop in die openbaar 'n oordeel oor Ana uit te spreek. Soos Kloek (Segers 1983.99) sê: "In iedere communicatiewe situasie moet ons rekening hou met die status die zender aan zichzelf toekent ten opzichte van de ontvanger. Een publiekelijk uitgesproken oordeel kan daardoor sterk afwijken van een privé-opinie."

Die krisissituasie dwing Carlos ook tot selfondersoek en sy skuldgevoel kom duidelik na vore (1963.74) sodat hy eintlik na die koms van die kaptein verlang (1963.79). Wanneer die ander redeloos bang raak en Ana beskuldig, bly hy redelik (1963.115) en sien hy in dat sy niks anders as haarself kon aanvaar nie en berus hy daarin. Dit lyk ook asof hy God om vergifnis bid wanneer Gonçalo sterf en berusting vind wanneer hy die sterwende seun soen en hom daardeur om vergifnis vra. Hy het nou ook medelye met Ana en probeer haar ophelp wanneer die kaptein kom.

Die tritagonis, 'Nga, het soos die newekarakters hoofsaaklik 'n komposisionele funksie. Deur haar verhouding met Carlos beduiwel sy die verhouding tussen Ana en Carlos en deur haar optrede laat sy die spanning sterk oploop, aangesien sy as hoofaanhitser van die werkers beskryf word. Haar heksagtige uiterlike en barbaarse verminking van die hondjie beeld ook duidelik die botsing van twee wêreldes, Afrika en Europa, uit. Haar kinders word dan ook voorgehou as die tragiese slagoffers van hierdie botsing soos waar Carlos en 'Nga Goncalo in twee rigtings trek en die kind "soos 'n wurm tussen hulle" krul (1963.76) en letterlik en figuurlik geslag word.

José word veral gebruik om die wit/swart-konflik te beklemtoon soos waar hy die Kongolees deur die tralies gryp en hees van woede op hom skree: "Toe, Kaffer...antwoord as ek met jou praat" (1963.42) of waar hy die wittes probeer verontskuldig deur daarop te wys dat hulle net een van die werkers doodgeslaan het en hulle op Kersfees goeie kos en klere gegee het (1963.119). Hy treiter Ana oor haar onvrugbaarheid (1963.88) en beklemtoon haar buiterstaanderskap met sy afsku jeens haar.

Antonio belig ook Ana se karakter, want hy toon aanvanklik begrip en is die naaste aan haar van al die newekarakters, maar is tog "ongelowig oor die matelose afgrond in haar waarna hy kyk" (1963.112). Hy help ook om die spanning te laat opbou deur te verhaal wat die rebelle elders met die wittes gedoen het.

Maria en Palmira dra verder by tot die uitbeelding van die onbegrip tussen wit en swart en tussen Ana en haar medemens, terwyl Maria se herhaalde uitroep "Moeder van God" dikwels ironies wys op die godsdienstige verval. Sonder hierdie karakters sou die wêreld van die hoofkarakters sosiokultureel vir die leser onnatuurlik gewees het en sonder die sosiolinguistiese vaardigheid van sender en ontvanger sou die kommunikasie misluk het.

Soos Brinton (1992.1) sê moet die onervare leser gelei word om die gesprek met die teks aan te knoop: " 'Into, through, and beyond' describes the journey we guide our students on to discover meaning in a piece of text. This model offers teachers a way to help their students to approach a text (INTO), interact with it (THROUGH), and write an analytical response to it (BEYOND). The underlying assumption here is that only through clearly established connections will the reader generate the associations, inferences and abstractions necessary to formulate a reasoned response. Analytical thinking is the product of this active dialogue between the reader and the writer."

Hierdie dialoog kan net werklik geslaagd plaasvind as die leser sosiolinguisties vaardig is en kennis dra van die skrywer en haar sosio-politieke raamwerk waaruit sy skryf. Elsabé Antoinette Murray Steytler wat onder haar nooiensvan Joubert publiseer is op 19 Oktober 1922 in die Paarl gebore as dogter van 'n De Villiers predikantsdogter en 'n wynboer se seun wat hulle na hulle huwelik in 1916 in die Paarl gevestig het. Hier het Elsa haar skoolopleiding by La Rochelle ontvang en in die N.G. Kerk grootgeword, aan die CSV en Voortrekkers behoort en die Ossewatrek beleef (Botha s.j.50). Daarna gaan sy Stellenbosch toe en behaal 'n B.A.-graad en in 1943 haar Senior Onderwysdiploma aan die Universiteit van Stellenbosch. Sy hou soos haar vader in 1944 skool, op Cradock, en vertrek in 1945 Kaapstad toe waar sy 'n M.A.-graad aan die Universiteit van Kaapstad behaal.

Elsa Joubert werk daarna twee jaar lank as joernaliste by Die Huisgenoot. In 1948 vertrek sy op haar eerste oorsese reis langs die Ooskus van Afrika op

en met die Nyl langs tot by die mond in Kairo. Sy reis twee jaar lank in Europa rond, waartydens sy 5 weke lank by die VVO in Geneve en 3 maande lank by die S.A.-ambasade in Lissabon in diens is. Sy trou na haar terugkeer in 1950 met Klaas Steytler en is daarna 15 jaar lank in Johannesburg woonagtig en werksaam as deelydse en vryskutjoernaliste.

Sy begin as skryfster van reisverhale die aandag op haar vestig. Sy debuteer met **Water en woestyn** (1956) wat nog die beskrywing van 'n verafgeleë landstreek deur 'n reisende joernaliste is. Opvallend is dat dit verslag doen oor die bakermat van die Nylbeskawing terwyl **Die verste reis** (1959) lande (Italië, Spanje, Portugal) waaruit ons Europese beskawing spruit, beskryf.

Van daar af beweeg sy nader aan Suid-Afrika na die eilande Mauritius, Reunion en Madagaskar in **Suid van die wind** (1962). Die klem verskuif ook van die meer uiterlike reisbeskrywing na die mens. In **Die staf van Monomotapa** (1964) besoek sy ons buurland Mosambiek en word sy opnuut geboei deur die wyse waarop mense van verskillende rasse oplossings moet vind op die probleem van vreedsame naasbestaan. Die skat van Monomotapa is dan juis vir haar daarin geleë dat die mense van die vreemde, maar tog so nabygeleë Mosambiek voorspoedig en vreedsaam saamleef. "Wat ons ook al prysgee, ons moet dit behou, want Afrika het ons land geword, ons het, saam met die ander, deelgenote geword aan Afrika."

Sy word in 1964 Assessorlid van die S.A. Akademie vir wetenskap en Kuns en verower die Eugène Marais-prys vir Ons wag op die Kaptein. In 1966 verhuis die Steytler-gesin na Kaapstad.

In **Swerwer in die herfsland** (1968) keer sy terug na ons Europese wortels en beskryf sy die stand van die kwynende kultuur in o.a. Griekeland en Turkye. **Die nuwe Afrikaan - 'n reis deur Angola** (1974) vorm dan 'n logiese sluitstuk vir haar reisprosa, want hierin verken sy 'n buurland waarin Europa en Afrika verenig is en waar die mense met dieselfde brandende sosio-politieke

aangeleenthede as dié van Suid-Afrika worstel met as oplossing die insig dat jy agting vir die lewe moet leer en ondervind voordat jy met andersoortiges kan saamleef.

Hierdie insig word ook treffend tot uitdrukking gebring in haar eerste roman **Ons wag op die Kaptein** (1963). Die werk is eintlik gewortel in die joernalistiek en reisbeskrywing, want die verhaal is gegrond op 'n koerantberig oor die aanval van 'n swart bende op 'n plaas in Noord-Angola. Deur die gebruik van terugflitse en die oortuigende uitbeelding van die hoofkarakter, Ana-Paula se soeke na 'n singewende faktor te midde van die geweld en vernietiging, staan hierdie werk uit in haar oeuvre en in sy tyd.

Die verband tussen Elsa Joubert se reisverhale en romans, sowel wat boustof as agtergrond betref, word verder na vore gebring deur **Die Wahlerbrug** (1969). Dit is nl. die verhaal van 'n vrou wat, terwyl sy op reis is in 'n Europese stad, ontvoer en van haar reisdokumente ontnem word. Alhoewel die milieu vaag bly, stem dit ooreen met die beskrywing van München in *Swerwer* in die herfsland. Die reisende karakter se soeke na eie identiteit staan nader aan die allegories-simboliese werke van die Sestigters, maar is minder geslaagd as haar debuut-roman omdat die reële en surrealistiese nie heg genoeg met mekaar skakel nie en die werklikheid te dikwels nie simbolies werksaam is nie.

Met **Bonga** (1971), waarvoor sy die CNA-prys ontvang, word die ondersoek van menseverhoudings en die botsing van kulture verder gevoer. Die hoofkarakters is hier self in 'n verhouding oor die kleurskeidslyn heen betrokke. Die kompleksiteit van so 'n situasie waar verskillende kulture ontmoet, word duidelik uitgebeeld deurdat die halfbloed, Bonga, al hoe meer na die lig groei en draer van die Christelike word, terwyl die witvrou, Inacia Maria, haar tot die duister, primitiewe bygeloof wend. Opvallend is ook die gebruik van historiese "feite" om 'n werklikheidsillusie te skep waardeur die toenadering van feit en fiksie in haar werk beklemtoon word (Van der Berg 1986.2).

In 1977 word sy 'n volle lid van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, maar bedank in November saam met Anna M. Louw, Etienne Leroux, Jan Rabie, Leon Rousseau en Abr. H. de Vries uit protes teen die Akademie wat nie tot 'n besluit kon kom oor S. V. Petersen se lidmaatskap nie.

Die verinnerlikingsproses en versmelting van feit en fiksie in Elsa Joubert se prosa vind dan 'n kreatiewe hoogtepunt in **Die swerfjare van Poppie Nongena** (1978) wanneer sy nie meer oor mense in buurlande skryf nie, maar die lewensloop van een vrou in Suid-Afrika beskryf, "gebaseer op die feite". In teenstelling met die hinderlike meerderwaardige houding van die verteller in Bonga, word Poppie se verhaal in 'n groot mate aangebied as die regstreekse vertelling van die hoofkarakter en ander swartmense, afgewissel met 'n simpatieke direk verhalende verteller, wat so opgaan in die daaglikse stryd van die karakters teen 'n onregverdige stelsel, dat sy hulle taal praat. Vir hierdie oortuigende uitbeelding verwerf Elsa Joubert die W.A.Hofmeyr-, CNA-, Louis Luyt- en Royal Society of Literature-prys. Swerfjare word ook in Afrikaans en Engels tot verhoogstuk verwerk en as dramateks gepubliseer. Dit word in Kanada en Australië op die planke gebring en in 1984 in New York as musiekdrama opgevoer. Die 1982 November-feesuitgawe van Tydskrif vir Letterkunde word ook onder andere aan haar opgedra en in 1985 word sy bestuurslid van die Afrikaanse skrywersgilde. Deur dit alles word bevestig dat sy een van die belangrikste Afrikaanse skrywers van vandag is.

Sy publiseer ook 'n bundel kortverhale, **Melk** (1980), "wat tot dusver skromelik verwaarloos is deur die die kritici" (Aucamp 1986.128), waarin haar simpatie met die ontworteldes in verhale soos "Kafee" en "Die buitekamer" na vore kom. Dit word gevolg deur nog 'n roman, **Die laaste Sondag** (1983), oor die stryd tussen geloof en bygeloof op die Angolese grens, waardeur sy 'n verdere bydrae tot die aktualiteitsprosa lewer. In 1988 word die reis na binne voltooi met **Missionaris** waarin die gesprek met die blanke voorgeslagte gevoer word deur die sendeling Aart van der Lingen.

Die strategies vaardige leser sal nie noodwendig al hierdie of soortgelyke inligting tot sy beskikking hê wanneer hy die teks lees nie, maar lees is 'n proses en hy sal ruimte in sy hipotese laat vir betekenisaanvulling deur die gesprek met die literêre konteks tydens die lees of latere herlees.

2.3 Voortsetting van die teksgesprek

Deur gebruik te maak van al die kommunikatiewe vaardighede wat hierbo geïllustreer is, kan die leser tot insig in die teks kom. Soos reeds uitgewys, is die lees van 'n teks egter 'n proses en die finale beskouing kom selde tot stand deur die eerste lees van 'n teks. Brink (1974) noem sy beskouings oor tekste dan ook *Voorlopige Rapport* want net soos 'n gesprek reeds beëindig kan wees en mens dan deur nadenke of verdere gesprekke tot 'n gewysigde insig kan kom, kan die leser ook verdere, sekondêre bronne raadpleeg soos byvoorbeeld Kannemeyer (1983:317-318) waarin saamgevat die volgende staan:

In aansluiting by die "New Journalism", met sy vervlegting van feit en fiksie, toon Ons wag op die Kaptein groter "sosiale realisme" en lewer dit 'n bydrae tot die betrokke literatuur. Die verhaalgang is nog betreklik tradisioneel, maar die terugflitstegniek is moderner. Die herbelewings is egter te streng chronologies om psigologies oortuigend te wees. Die geloofwaardigheid van die herbelewings as Ana se ervarings gaan ook verlore omdat ander karakters se gedagtes, wat nie aan die karakter bekend kon gewees het nie, deel van die terugflits word.

Dit kan die leser dan na die teks laat terugkeer om met groter aandag te let op die sosiale en politieke omstandighede wat binne die raamwerk van die roman aangebied word.

Omdat die teks die verbindingstuk in die dialektiese verhouding tussen skrywer en samelewing is, kan die reaksie op die teks egter ook tot verandering in die teks self lei. In die geval van OWODK het groter sensitiwiteit vir

rasseverhoudings byvoorbeeld daartoe gelei dat terme wat kwetsend mag wees in die tweede uitgawe (Joubert 1977) met neutraler terme vervang is. Kritiese beskouings kan ook 'n invloed op die skrywer uitoefen. Die oop slot van OWODK het sommige kritici gepla. A.P. Grové sê in *Oordeel en vooroordeel* (s.j.209-211) ongeveer die volgende:

Veral opvallend is die besondere konsentrasie van die boek. Deur die terugflitse word nie net Ana se hele lewe getoon nie, maar word 'n hele kolonisasiepraktyk krities ondersoek. Die slot is egter die novelle se groot swakheid, want die swart aanvallers het geen rede om die kaptein te vrees nie. Alhoewel die slot mooi en interessant "klink", is dit nie die noodwendige gevolg van die verhaal nie. Dit het "iets van 'n naïewe wensdenkery" en die kaptein in sy helikopter is "in die letterlike sin van die woord 'n moderne deus ex machina". Die skryfster se taal moet ook beter versorg en die skryfstyl baie geskaaf word.

Die Engelse weergawe van die teks *To die at Sunset* (Joubert 1982) se slot is dan ook so gewysig dat dit in 'n mate logieser is as gedink word in terme van die kritiek dat die vrees van ook die swartes in die slot ongeloofwaardig is. As dit hulle eie swart kaptein is, waarom sou hulle vir hom bang wees? *To die at Sunset* se slot verklaar meer eksplisiet dat die swartes reeds gesien het hoe van hulle eie mense wat opstand aangehits het onmiddellik en op die plek doodgeskiet is. Wat sal die Groot Kaptein dan nie aan hulle kan doen nie?

Daar is dus soos Opperman (1974.41) ook uitgewys het 'n verbondenheid tussen skrywer en samelewing en dit "oefen 'n subtiele invloed uit op die keuse van sy onderwerpe, die manier van behandeling, die beklemtonings en verswygings". 'n Mens dink hier ook byvoorbeeld aan André P. Brink wat met die opkoms van die feminisme vir die eerste keer 'n vroulike hoofkarakter vir een van sy romans skep en ander aspekte van die feminisme wat op sy werk invloed uitgeoefen het (Gardner 1991.126 e.v.). Solank daar gespreksgenote is, sal die

gesprek tussen skrywer en lesersgemeenskap voortduur en dit is waarvan die kommunikatiewe benadering wil rekenskap gee.

Aangesien die kommunikatiewe benadering reeds breedvoerig ten opsigte van 'n groot aantal aspekte aan die hand van *OWODK* geïllustreer is, sal in die volgende afdeling slegs enkele pertinente aspekte van die bespreekte romans of teorie belig word met die klem op die gesprek tussen sender en lesersgemeenskap en tussen tekste onderling.

Met hierdie kyk onder andere na die onderlinge gesprek tussen tekste is die bedoeling dan nie om, in navolging van Mauron se strukturalistiese psigokritiek, tekste oor mekaar te skuif en uit die ooreenstemmende betekenis te probeer verklaar watter konflikte in die psige van die skrywer agter die tekste skuil nie. Wanneer gekommunikeer word, is dit die boodskap wat die aandag vra. Vir die ontvanger in 'n gesprek is dit nie normaal om te vra watter trauma of ander ervaring in 'n sender se jeug hom dwing om in elke sin 'okay' te gebruik nie. Net so is dit nie vir die kommunikatiewe benadering van belang nie. Van die uiterste belang is wel hoe die oormatige gebruik van dieselfde woord hinderlik of bevorderlik vir die verstaan van die boodskap is.

Wanneer onderlinge verbande tussen tekste ondersoek word, is die doel van 'n kommunikatiewe benadering dan ook nie om poststrukturalisties te probeer aantoon dat elke teks in wese maar net 'n ander weergawe van 'n voorafgaande teks of tekste is of dekonstruksionisties uit ander voorlopers opgebou is nie. Wanneer gekommunikeer word, is die gesprekreëls duidelik: ons neem die gedeelde kode, die taal met al sy ooreenstemmende sosiokulturele en kontekstuele elemente en ballas uit die verlede wat hy met hom saamsleep, daardie betekenisdraende elemente wat kommunikasie moontlik maak, en skep daarmee iets nuuts en persoonliks, iets betekenisvols.

Alle kommunikasie is verder altyd nuut. Selfs al is die woorde presies dieselfde, is dit anders omdat daar 'n veranderde konteks is. Aan die een kant verwag die ontvanger dat die boodskap bedoel is om nuut en uniek te wees en sal hy/sy die kommunikasie opskort deur weg te loop of op te hou lees as dit maar net 'n herhaling is. Aan die ander kant is die gespreksreël ook duidelik dat die kommunikasie eg moet wees. Binne die tekste moet daar dus 'n basiese lewensbeskouing vasgelê word wat iets oordra van wat vir die sender waar en belangrik is en wat hy/sy wil hê die leser moet verstaan.

3.1

Die Wahlerbrug

In teenstelling met *OWODK* het *Die Wahlerbrug* (Joubert 1969) baie min aandag getrek. Die basiese verhaal van 28056 woorde is betreklik eenvoudig. Gebruik ons weer die uitgangspunt om hierdie teks se verskillende woorde (3598) met dubbel die gemiddelde frekwensie (16) (in Bylaag B gelys) te vergelyk met 'n ander teks van dieselfde sender naaste in omvang daaraan (*OWODK*) en woorde met dubbel sy eie gemiddelde frekwensie wat ooreenstem, uit te skakel, lewer dit die volgende betekenisvolle leksikale kettings op.

ALLEEN (19)	KEN (27)	SKRYF (21)
ARM (35)	LAAT (48)	SLAAP (19)
BED (16)	LANG (17)	SONDER (21)
BEELD (21)	LATER (16)	STEEK (17)
BINNE (17)	LEEG (16)	STOEL (25)
BROOD (16)	LIG (60)	SWAAR (26)
BUIITE (18)	LIGGAAM (17)	TAAL (23)
BY (110)	LOTTIE (147)	TAFEL (16)
EERSTE (22)	MEISIE (21)	TOONBANK (26)
EFFENS (19)	MOEG (20)	TOTDAT (16)
GEKOM (15)	NAAM (19)	VENSTER (20)
GELD (18)	NEE (19)	VERSTAAN (21)
GELUID (19)	NEEM (34)	VOETE (18)
GEWORD (17)	NIKS (22)	VRA (43)
GLAS (21)	OMDAT (16)	VREEMDE (20)
HAARSELF (17)	PAPIERE (27)	WANNEER (19)
HANDSAK (25)	PROBEER (17)	WARM (16)
HERKEN (19)	ROOI (19)	WEES (22)
JAS (60)	SCHWARZ (59)	WIE (16)
JONG (28)		

Hiervolgens is wat gekommunikeer word die verhaal van 'n vrou Lottie (147) en haar man wat in die vreemde (20) op reis is. In 'n land waar sy nie die taal (23) kan verstaan (21) nie, gaan hulle vir drie weke uitmekaar omdat die man sakeverpligtinge het om na te kom. Sy gebruik die geleentheid om die kultuurskatte te besigtig, maar in 'n museum word sy geskaak en van haar handsak (25), geld (18) en papiere (27) beroof "om 'n ander identiteitslose aan 'n identiteit te help" (T.M.1970/2/10.7).

Sy is dus heeltemal alleen (19) en vra (43) haarself (17) af wie sy is en hoe dinge so geword (17) het dat sy sonder (21) die steun van die gesin en ander vertroude dinge moet klaarkom. Dit is egter nie 'n gewone soektog nie, maar asof sy in haar slaap (19), of soos Van der Walt (1970.4) dit stel "die half-hipnotiese of koma-atmosfeer", dinge ervaar in teenstelling met die konkrete liggaamlike dreiging wat Ana in *OWODK* beleef. Gekoppel aan die verhaalde karakter wat op reis is, is dit dan ook opvallend hoe dikwels die liggaamlike verwysings na voete (18) en bene (11) wel voorkom.

Aucamp (1969.3) sien die oorgang tussen realisme en simboliek in *Die Wahlerbrug* (hierna net met *DWB* aangedui) dan ook op hierdie reis begin in die toneel waar Lottie haar man van haar droom vertel: "Sy droom sy ry in 'n donker bus en weet nie waarheen sy ry nie. 'n Entjie verder in die roman plaas dié sin jou op jou hoede: 'n Week later gaan die bus sonder hulle voort, gaan hulle allleen en apart verder.' (Joubert 1969.8) Dis nie dadelik duidelik of die 'bus' in dié reël op 'n toerbus of op die bus in Lottie se droom slaan nie. Ook is dit nie duidelik of die skeiding tussen haar en haar man nét letterlik vertolk moet word nie."

Dit lyk dus of die saamleefpatroon wat hier ondersoek word, juis die gesinsverband is. Die persoonlike beleving is so sterk dat die van Holme feitlik eers heel aan die einde verstrekkend word. Dit is opvallend dat in al Joubert se romans die verhouding binne die gesin en veral tussen man en vrou telkens die vertrekpunt

vorm van waaruit die onderlinge verhoudinge in die wyer gemeenskap ondersoek word. Gieljam die standvastige, vaal eggenoot, soos sy oninspirerende, byna agterlike naam suggereer, verdwyn reeds vroeg van die toneel. Die afskeid tussen hulle is ook allesbehalwe opwindend romanties.

Wanneer sy hom op die stasie vaarwel toewuif, maak sy "'n klein rukkerige beweging van die vingers in die handskoen op die opgehewe arm, so 'n beweging asof sy krap." (1969.11). Dat dit 'n simboliese afskeid is, word vyf bladsye verder duidelik oorgedra deur die ooreenkoms van haar afskeid met dié van die vroue van 'n vervloë tyd in die tapisserie in die museum met vrouens daarop "wat met wuiwende armpante vaarwel toeroep, die handjies orent, soos katpootjies, die vingers verstar ..." (1969.16).

Dat daar nie werklike kontak tussen hulle is nie, word veral ook deur die betekenisketting hande (49) uitgedruk soos wanneer Gieljam aan Lottie se gesig wil raak: "Maar met die handskoen aan maak sy hand nie kontak nie, voel sy die opgehewe leer, niks meer nie." (1969.9). Die ouerwordende vrou het dus afskeid geneem van haar man en is reeds herhaaldelik by toonbank (26) na toonbank deur 'n jong (28) meisie (21) gekonfronteer. Haar man word nou in die soeke na identiteit vervang met die eksotiese, geheimsinnige man waarvan slegs die van bekend is. Daar is dus die suggestie van 'n keuse wat gemaak moet word op hierdie reis wat eintlik by die Wahlerbrug (die Duitse woord Wahler beteken kieser) begin en daar eindig.

Reeds met hulle eerste ontmoeting is daar 'n erotiese spanning tussen Lottie en Schwartz aanwesig. Wanneer sy haar teen hom wil verset, praat hy "stil en effens speels" met haar voor sy deur die muurpaneel in 'n kamer in die museum klim, waarmee die grens tussen die alledaagse werklikheid en 'n simboliese werklikheid oorgesteek word.

Schwarz (59), wie se naamgewing die skadukant van die animus suggereer, maak, soos Brandao 'n smeulende erotiek in Ana-Paula laat ontvlam het, iets in Lottie wakker. Hy word ook met die kleur swart verbind. Wanneer Lottie ontvoer word, bevind sy haar agter op die toe bak van 'n vragmotor en, deur die luik wat bak en kajuit met mekaar verbind, fokaliseer sy baie breedvoerig en sensueel Schwarz se mond en dan troos hy haar suggestief met "Ek weet dit word baie swart daaragter." (1969.27). Dit is dan ook te verwagte dat lippe (17) 'n betekenisvolle leksikale ketting vorm.

Die spel met die teenstellende konjunksie van donker (38) en swart (29) teenoor wit (20) en blink (14) vorm 'n belangrike kohesie-element in hierdie roman. Die kleur swart is so sterk ervaar dat dit vir haar verdinglik en lewendig word: "Die punt van haar bewussyn word 'n skerpte wat dieper in die duisternis wegsak ... Die swart is vol, dit krul om haar gesig." (1969.26). In aansluiting by die droomsfeer en die verlede wat vir haar 'n onbegryplike begrip is (1969.16), en die vrees vir die onbekende toekoms wat haar laat wens sy kan die gewone werklikheid terugdwing, is die lig oorwegend gedemp. Aucamp (1969.3) sê in hierdie verband : "Byna nooit is die beligting helder nie - bedags is dit buite triestig en grou; in 'n gebou soos die museum kom die lig deur 'ondeursigtige' glas; in kamers is die lig meestal 'skamel', 'karig', ens." In hierdie verband speel die leksikale kettings rooi (19), geel (13), nag (11), glas (21) en venster (20) ook 'n belangrike rol.

Wanneer Lottie dan later na haar swerftog deur die grys strate tussen die naamloses uit haar eie na Schwartz terugkeer en haar kop op sy hand lê, is dit duidelik dat daar 'n vereenselwiging plaasgevind het. Die kamer word dan ook beskryf as "so verlig asof daar van binne die mure lig uitstraal" (1969.70).

Hoewel daar 'n ruimtelike voorafskaduwing vir hierdie werk in *Swerwer in die Herfsland* bestaan, is dit duidelik dat Elsa Joubert in *DWB* wegbeweeg van die oppervlakgegewe van haar reisverhale en debuutroman en gaan dit hier om die

direkte aanspreek van die universele identiteitsproblematiek op simboliese vlak. Die kritici meen egter eenparig dat hoewel dit 'n boeiende poging was, die werk weens 'n basiese tweespalt misluk. Steenberg (1982.639) beskryf dit so:

"Uiteindelik word sy volkome ontindividualiseer tot bloot die essensiële (universele?) vrou, wat haar tot die man aangetrokke voel. As sy ook hom deur die dood verloor, is sy gestroop van alles wat tydelik is en gereed om oor die Wahlerbrug (brug van uitgesoektes?) te gaan, wat sy as mikpunt gehad het en waar sy pas dinge in die skadu begin onderskei het, op weg na waar klaarblyklik niks meer tydelik is nie. Die afstropingsproses by die hoofkarakter word ongelukkig in 'n té eenselwige afgestroopte styl gestalte gegee, sodat dit nóg surrealisties word, nóg voldoende allegoriese verwysings het om dit 'n volbloed allegorie te maak."

Die gebrek aan duidelike onderskeid tussen die verbeeldende funksie en ekspressiewe funksie laat die leser dus gefrustreerd.

Hierdie werk van Elsa Joubert was ook minder geslaagd omdat die gesprek met die gemeenskap nie sterk genoeg op oortuigende wyse daarin tot stand kom nie. Van al Elsa Joubert se werke toon *Die Wahlerbrug* die grootste ooreenstemming met die werke van die Sestigters. Volgens Kannemeyer (1988.268) lei die beskrywing van 'n agtervolging deur eindelose kamers en sale en Lottie se angs "tot 'n verbinding van die moderne spanningsverhaal en die hallusionêre droomwêreld van Kafka, 'n procédé waardeur dit 'n verwantskap met die allegories-simboliese inslag van Leroux se romans toon, al bevredig die verbinding van die reële en surrealistiese vlakke nie heeltemal nie".

Aucamp (1978.27) sê in die konteks van die Afrikaanse prosa "simboliek het met die jare 'n byklank gekry: dit herinner op 'n onbehaaglike manier aan bedagtheid, aan geaffekteerdheid". Na sy mening slaag die simboliek in *DWB* juis,

want dit is "'organiese' simboliek, simboliek wat as't ware deur die verhaal self verwek is, en nie van buite aangelê is nie." Soos die lesersreaksie op heelwat van die Sestigters se werk getoon het, was die gemeenskap egter nie voorberei en gereed om hierdie verbeeldende tipe roman met sy oop, suggestieryke tipe slot, soos ook dié van *OWODK*, gunstig te ontvang nie.

3.2 *Bonga*

Soos reeds geblyk het uit Elsa Joubert se aangehaalde gesprek met Welz (1989.4), vorm die saamleefpatroon van mense in Afrika vir Elsa Joubert die sentrale gedagte van haar skryfwerk. Dit kom duidelik reeds in *Suid van die Wind* (1962.178) na vore wanneer sy skryf: "Wat is dan ons uiteindelijke roeping in Afrika? Miskien juis net dit: om mekaar as ewemense te aanvaar."

In *Bonga* word die tema van die witman se vreemdelingskap in Afrika in verhewigde vorm (die Ontugwet en Wet op Gemengde Huwelike was nog van krag) uitgebrei deurdat Inacia Maria nie 'n verhouding aangaan met 'n Portugese kolonis soos Ana-Paula in *OWODK* nie, maar oor die kleurskeidslyn heen met die hoofkarakter en produk van Afrika, Bonga. Bonga self beleef ook 'n tweespalt tussen die inheemse geloof van Afrika en die Christelike, wat sy bekering tot die Christendom vir hom sal inhou, terwyl Carlos in *OWODK* hom basies nie aan godsdiens steur nie, maar net in sy baasskap belangstel.

Bonga verteenwoordig 'n verdere stadium in die toenadering tot Afrika in die skryfwerk van Elsa Joubert, want ten opsigte van die deurlopende Christelike motief in haar oeuvre tref ons in *OWODK* nog 'n Europese vrou aan wat probeer om haar geloof teen die Afrika-geloof in te behou, maar hier is die hoofkarakter 'n man van Afrika wat na die Christelike geloof uitreik.

Wat die verteltegniek betref, is *Bonga* gedeeltelik 'n voortsetting van *OWODK* met die uitbeeld van veral die gesinsverband as spieël vir die wyer samelewing, maar in besonder 'n voorbereiding op *Die Swerfjare van Poppie Nongena*, want soos Nienaber-Luitingh (1988.6) daarop wys, word daar "die hele roman deur, 'n *historiese illusie* geskep". Sy sê: "Agter in die roman is 'n verklaring van Elsa Joubert afgedruk waarin sy meedeel dat die verhaal van Bonga geen historiese agtergrond het nie. Daar is 'n plek met die naam Massangano langs die

Zambesierivier waar hewige gevegte tussen Portugese en halfbloede plaasgevind het; 'n besoek daaraan het haar geïnspireer tot die gefantaseerde verhaal oor die treurige lot van Bonga en sy Aringa. Alle karakters in haar roman is egter denkbeeldig. Maar binnekant die woordwêreld van die roman is daar 'n verteller aan die woord wat die persone oor wie hy verhaal en die lotgevalle wat hulle beleef, wel as historiese realiteit aanbied."

Die skryfster soek dus na 'n metode om by die lesers tuis te bring dat wat verhaal word nie maar net 'n storiëttjie is nie, maar 'n ernstige saak. Perspektief en fokalisasie speel dus 'n baie belangrike rol in hierdie roman, want as die verteller hom onbepaalde mag toe-eien, plaas daardie kode die verhaal onmiddellik in die fiksiekategorie. Die direkte verhalende verteller in *Bonga* fokusseer gevolglik uit 'n beperkte 'geskiedkundige' perspektief van buite die verhaal om die werklikheidsaspek te beklemtoon, maar fokusseer hoofsaaklik van buite af uit onbepaalde persoonlike perspektief om vrye teuels aan die verbeelding te kan gee, en verder afwisselend vanuit die perspektief van een van die karakters om groter betrokkenheid te bewerkstellig.

Hierdie verbroke perspektief, in teenstelling met *OWODK* waar ons feitlik uitsluitlik die verteller of Ana se fokalisasie aantref, lei daartoe dat die lesers onseker voel oor hoe 'n betrokke gedeelte geïnterpreteer moet word en dat die verhaal minder direk tot die lesers spreek. Smuts (1972:56) wys dan ook daarop dat die tegniek van geskiedkundige bespiegeling wat gebruik word om die onderliggende motiewe vir die vernietiging van Massangano te peil, slegs ten dele geslaagd is en na sy mening misluk dit omdat die bespiegelende dele 'n hinderlike breuk in die verhaalgang veroorsaak.

Dit lyk egter of mens gesoute lesers se onvrede met *Bonga* beter kan verklaar deur die breuk in die literêre kode ten opsigte van die verteller. Die literêre kode ten opsigte van die roman is duidelik net soos by enige mondelinge

kommunikasie dat, tensy anders aangedui word, die uiting die sender se bedoeling en perspektief oordra. Soos Genette (1980:244) dit stel: "... every narrating is, by definition, to all intents and purposes presented in the first person". Hierdie kode is so sterk dat die geskiedkundiges se menings wat in die inset weergegee word, al gelees is asof dit die verteller se standpunt is. Nienaber-Luitingh (1988:6) skryf byvoorbeeld die verteller opper verskillende moontlike redes vir die vernietiging van Massangano "en gee dan as sy eie mening dat Bonga sy lot 'op homself gebring' het deurdat hy 'nie sy *plek* geken het nie' en vir hom 'n Portugese meisie toegeëien het, 'n meisie 'met bloed suiwer uit die patria'". Wat ons in die inset moet raaklees, is egter juis dat die verteller homself van sekere uitsprake en menings van die gekiedkundiges distansieer.

Hierdie kodering van die fokalisasie begin met "'n Verhaal wat selfs die mees toegewyde geskiedskrywers van die laat 19de eeu nie kon uitpluis nie, ..." (1971:7). In dié eerste sin van *Bonga* moet ons weens Genette se algemene fokalisasiebeginsel, aanvaar dat die fokalisasie dié van die verteller is wat van buiteaf die verhaal gaan vertel. Dit is maar net "'n" verhaal. Daar word wel spesifiek verwys na die geskiedskrywers, maar deur die sintagmatiese seleksie word "verhaal" voorop geplaas en die "geskiedkundiges" dus ondergeskik aan die verhaal aangebied. Opvallend is ook dat daar eintlik 'n toenadering tussen die vertelhandeling en wetenskaplike werksaamheid van die geskiedkundiges gesuggereer word deur die paradigmatische seleksie "verhaal" en "geskiedskrywers" in plaas van moontlikhede soos 'storie' / - feitlikheid/ en 'geskiedkundiges' / + kennis/.

Met die stelling van die verteller oor die menslike beperktheid van die geskiedkundiges, "selfs ... die mees toegewyde geskiedskrywers van die laat 19de eeu" (1971:7), wat nie die beweegredes vir die vernietiging van Massangano "kon uitpluis nie", lyk dit egter of die leser moet verwag dat hierdie verteller 'n onbeperkte perspektief gaan aanneem en vir die leser gaan vertel wat nou werklik gebeur het. Hoewel die verteller buite die gebeure staan soos die tradisionele alwetende verteller

en oor 'n groot tydruimtelike afstand van ongeveer 'n eeu op die gebeure terugkyk, asook terugkyk op die werksaamheid van die geskiedkundiges in 'n tydperk aan die einde van die 19de eeu, bly sy perspektief daarteenoor beperk.

Die verteller stel in drie opeenvolgende paragrawe vrae, maar kan geen antwoorde bied nie. Soos hyself sê, is die uitwissing van Massangano "menslik beskou, onverstaanbaar" (1971.7). Hy boots dus die rol van die geskiedkundiges in hulle beperktheid na. Die boodskap wat hierdeur oorgedra word, is dat die geskiedenis eintlik duister bly en dat elke interpretasie feilbaar is. Die verteller gaan by implikasie op sy beurt die geskiedenis herinterpreteer. Dit is waarskynlik weens dié vervloeiing van vertellers- en geskiedkundige perspektief dat die verhaalde uitsprake van die geskiedkundiges al as die verteller se mening gelees is.

In teenstelling met die geïmpliseerde ooreenkoms tussen die werksaamhede van skrywers en geskiedkundiges word daar van die begin af egter 'n duidelike distansiëring tussen individuele skrywer en die kollektiewe groep geskiedkundiges gesuggereer. Dwarsdeur die roman waar daar na persone verwys word wat hulle besig hou met die sogenaamde wetenskaplike navors van die geskiedenis, word daar van die meervoudsvorm gebruik gemaak. Die woord 'geskiedkundige' word wel 'n enkele keer gebruik, maar dan is dit as byvoeglike naamwoord gebruik.

Die distansiëring van die verteller van die geskiedkundiges kom veral voor waar uitsprake gemaak word wat as rassisties beskou kan word, soos waar gesê word dat Bonga nie sy "plek" geken het nie (1971.7). Hierdie gedeeltes word baie duidelik gemerk as nie die verteller se mening nie. Dit word ingelei met frases soos "Sommige kenners meen.." en "Daar is dié wat sê.." wat wys dat hierdie gedagtes ongetwyfeld nie die verteller ten laste gelê moet word nie. Wanneer daar verhaal word dat Bonga, volgens die geskiedkundiges, sy lot op homself gebring het, word die vrae gestel of hy dit gedoen het "Deur té hoog te mik? Deur aanspraak te maak op wat < < hulle > > s'n was?" (1971.8). Dit word gevolg deur die stelling "Wie eintlik

onder die <<hulle>> verstaan moes word, en of dit <<hulle>> s'n uitsluitlik was of ooit kon wees, daaraan is nie veel aandag gegee nie."

Die eerlikheid van die geskiedkundiges word dus hier in twyfel getrek want die regte vrae het by hulle opgekom, maar dit het nie veel aandag geniet nie. Die lydende vorm wat gebruik word "... daaraan is nie veel aandag gegee nie" en die feit dat die lydende vorm se verledetydsvorm "is" gebruik word, wys duidelik dat die verteller hom van die werkswyse van die geskiedskrywers distansieer en vanuit die vertellerstyd terugkyk op die tydvak waarin die geskiedkundiges werksaam was.

Die ontmensliking van die geskiedenis word ook weergegee deur die stygende lyn van die nog persoonlike "toegewyde geskiedskrywers" na die vaer "Sommige kenners" en die onpersoonlik vae "Daar is dié" (1971.7) tot die byhaal van die abstrakte "wat in geskiedenisboeke genoem word" (1971.8). Hier het die mens heeltemal op die agtergrond verdwyn en sy spore is slegs daar in sy benoemingsfunksie wat oorgebly het.

Dit is dus te verwagte dat die verteller daarteenoor telkens die menslike emosie in sy vrae oor die geskiedenis voorop laat staan: "Was die herinnering aan Bonga so bitter...?" "Het die vrees bestaan ...?" "Vanwaar die drif?" (1971.7). Die verteller wil dus die menslike element in die geskiedenis beklemtoon, maar streef aan die ander kant tog na feitlikheid soos aan die begin van die tweede paragraaf getoon word: "By Massangano het in dié tyd gewoon die afstammeling van Bonga, seun van Nhaóed, die rebel."

Ons het dus hier 'n botsing tussen die verteller wat enersyds mimeties en andersyds verhalend wil wees. Dié botsende benaderings loop dwarsdeur die verhaal. Op bladsy 9 word byvoorbeeld oorgegaan van die beperkte menslike geskiedkundige bespiegelings oor die ondergang van Bonga omdat hy nie sy 'plek' sou geken het nie, na die vertel van die driehoeksverhaal van Vas d' Areujo, Bonga

en Inacia Maria soos die verteller hom verbeel die gebeure hom moes ontvou het. Die perspektief is eers beperk met die verteller wat sê "die vooruitsig dat die prazo eendag syne kon word", "sou ... nie onaantreklik wees nie." (1971.9). Direk daarna eien die verteller hom egter onbeperkte mag toe deur te kan weet wat Vas d' Areujo se ware gevoelens en gedagtes was. "Maar in alle regverdigheid, dit was nie by hom hoofsaak nie. Wat hom aan die meisie gebind het, was 'n trae hartstog ... , 'n hartstog wat gegroei het totdat sy lewe daardeur oorheers is."

Die verteller ondergrawe dus sy eie geloofwaardigheid deur hom eers te stel op 'n "regverdige", beperkte, geskiedkundige perspektief, maar net daarna, sonder dat die fokalisasie van persoon verwissel, die gebeure volgens sy perspektief as die werklike waarheid voor te hou. Uit die lesersreaksies soos dié van Smuts hierbo, en ander, is dit duidelik dat die kunstgreep wat die skrywer hier op die stof probeer toepas het om aan die teks 'n estetiese funksie te verleen, te ineengestremgel aangebied is om 'n geïntegreerde maar gestruktureerde stelsel te skep.

Die gedagte van kunstgrepe wat deur 'n skrywer op sy stof toegepas word om daaraan 'n estetiese funksie te verleen, is van die Russiese Formaliste afkomstig. In die vroeë stadiums het die Russiese Formaliste 'n eng siening van 'n literêre werk as "the sum-total of all stylistic devices employed in it" (Shlovsky in Ryan en Van Zyl 1982.20) wat later onder invloed van De Saussure en onder leiding van Jakobson plek gemaak het vir 'n ander siening van die literêre werk as 'n geïntegreerde gestruktureerde stelsel. Daar is besef dat die literêre kunstgrepe self onderhewig mag word aan geoutomatiseerde persepsie. Hierdie gewoonte/vervreemding-opposisie is nou binne die literatuur self gelokaliseer. Omdat literêre kunstgrepe hul vervreemdingsvermoë kan verloor, is die onderskeid tussen kunstgreep en funksie ingevoer.

Die vervreemdingseffek van 'n kunsgreep hang nie af van sy bestaan as 'n kunsgreep nie, maar van sy funksie in die werk. Dieselfde kunsgreep mag vir 'n verskeidenheid potensiële funksies gebruik word, net soos wat verskillende kunsgrepe dieselfde funksie kan deel. 'n Gegewe werk sal passiewe of geoutomatiseerde elemente insluit wat onderhewig is aan die vervreemdings- of "foregrounded" elemente. Tynyanov stel dit soos volg; "Since a system is not a free interplay of equal elements but presupposes the foregrounding of one group of elements (a dominant) and the deformation of others, a work becomes literature and acquires its literary function through just this dominant" (in Jefferson en Robey, 1986.30).

'n Belangrike deurbraak was Jacobson se ontwikkeling van die konsep, *dominant* wat hy gedefinieer het as "the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components" (in Ryan en Van Zyl, 1982.20). Die Formaliste "began tracing the functional interrelations and hierarchical linkages obtaining among various devices and different levels of literary works" (Ryan en Van Zyl, 1982.20). Die estetiese funksie as die dominante eienskap in literêre werke word nou tersaaklik, maar ander funksies moet ook behoue bly. Ook in ander vorme van diskoers kan die estetiese funksie voorkom, hoewel nie dominant nie. Elke individuele literêre werk word deur 'n dominante kenmerk gevorm. Die Formaliste kon hul posisie nou herformuleer op meer metodiese, gesofistikeerde en produktiewe terme. Hul insigte het meer subtiel en omvattender geword. Wat die evolusie van literatuur betref kan ons sê omdat sekere dominante kunsgrepe in 'n besondere genre en/of tydperk geoutomatiseer raak, moet daar telkens van nuwe tegnieke gebruik gemaak word; die literatuur verander en het daarom 'n geskiedenis.

Wat egter uit die eksperimentering met die vertellersperspektief in *Bonga* duidelik blyk, is dat sekere kunsgrepe in botsing kom met die heersende kode en deur die leser afgewys word. Die kommunikatiewe kode, dat die sendersperspektief

in alle vertelhandelinge vir alle praktiese doeleindes as 'n eerste persoon enkelvoud gelees word, laat dus nie toe dat 'n verteller twee perspektiewe kan bied sonder dat duidelik aangetoon word dat die fokalisasie na 'n karakter verskuif het nie. Anders gestel: 'n verteller kan nie skisofrenies mens en god wees nie, maar die goddelike skepper/verteller kan wel die gedaante van 'n mens aanneem.

Tot in die laaste hoofstuk van *Bonga* kry ons egter duidelike voorbeelde van hierdie tweeslagtigheid by die verteller. Aan die begin van hoofstuk twee kry ons eers weer die beperkte geskiedkundige perspektief van die verteller (1971.16) maar aan die einde van die bladsy gaan hy weer voort met sy onbeperkte perspektief op die verhaal. So word ook hoofstuk vier gestruktureer met 'n voortsetting van die alwetende perspektief tot aan die einde van hoofstuk 5.

Ook die slothoofstuk begin met 'n beperkte geskiedkundige perspektief wat groot ooreenkomste met die begin van die roman vertoon. Nienaber-Luitingh (1987.7) sê tereg: "Hierdie herhaling het enersyds 'n sterk afsluitende werking maar benadruk andersyds ook dat daar geen definitiewe antwoord op die 'historiese' vrae gegee kan word nie. En dit - ironies genoeg - ondanks die 'geskiedkundiges' in 'studeerkamers waar boeke op rakke teen mure die gebeure van die tyd wou weergee' (bl. 156). Al dié publikasies het dus nie daarin geslaag om die historiese waarheid aan die lig te bring nie, en die verste wat die verteller self kan kom, is 'n wysgerige bespieëling: 'Dit is swaar om iemand te vergewe die kwaad wat jy hom aangedoen het' (bl. 157), woorde wat duidelik sy opvatting van *Bonga* as onskuldige slagoffer suggereer."

In teenstelling met die ekspressiewe funksie van *OWODK* waar Ana-Paula se ontkenning van die menswaardigheid van die basterkinders bloot uitgebeeld word as werklikheid, kom die vraag na hoe saamgeleef moet word en die gevolge van daardie saamleef baie sterk as heuristiese funksie in *Bonga* na vore. Die hele problematiek van die verhouding tussen verhaal en werklikheid word ook hier

duidelik uitgelig en word hierna in *Die swerfjare van Poppie Nongena* 'n belangrike element.

In *Bonga* speel die ruimte 'n belangrike rol om, onder andere, die botsing van die wit en swart wêreld uit te druk en kohesie aan die teks te verleen. Al die gebeure vind plaas in 'n redelik beperkte en duidelik afgebakende gebied in of naby Tete en Massangano langs die Zambesirivier. Spesifieke ruimtelike verwysings kom dan ook opvallend baie voor soos na Tete (54), waar die witmense woon wat 'n "tanende beskawing" en "tanende Christendom verteenwoordig" (Steenberg 1972.49), en Massangano (34), waar die swartmense en halfbloede woon, die fort (57) en die aringa (50), en kerk (65) behalwe die klem wat gelê word op algemene ruimtelike aspekte soos lug (34) en bome (32). Die ruimtelike verskuiwings tussen die teenoorstaande ruimtes, van die witmense aan die een kant en Bonga se mense aan die ander kant, waarop Beer (1978.60) reeds gewys het, help om die afsonderlike tonele duidelik te onderskei en af te baken. Dit is egter opvallend dat die element wat die teenoorstaande ruimtes verbind, naamlik die rivier (81), die hoogste frekwensie het. Deur die aanwesigheid van dieselfde broeiende Mosambiekse agtergrond word 'n ooreenstemmende atmosfeer in die verhaal geskep wat die eenheid verder versterk.

Hierdie Afrika-ruimte word duidelik deur die karakters beleef. In teenstelling met Elsa Joubert se vroeëre werke word daar hier baie meer van fokalisasieverskuiwings gebruik gemaak. Na die twee verskillende soorte vertellersfokalisasies word daar eerstens van 'n indirek mimetiese vertelwyse vir die bekendstelling van luitenant D' Areujo gebruik gemaak. Hy neem nie net visueel waar en voel nie net nie, maar hoor en ruik Afrika ook:

"Die luitenant het in die hitte van die middaguur na buite gegaan... Die water van die rivier het nouliks beweeg, sonder geluid onder die son gelê. Besies het geskree en 'n warm geur van peulbosse langs die water het in sy neusgate gekom." (1971.10).

Op talle ander plekke tref ons ook soos in Elsa Joubert se ander werke die opvallende gebruik van klanknabootsende woorde aan soos "tjé-tjé-tjé" (1971.66), "sjoesj, sjosj, sloesj, sloesj" (1971.68) en "skir-kar" (1971.107).

Aan die begin van hoofstuk twee is dit ná die vertellersfokalisasie weer die kommandant wat deur fokalisasie uit sy perspektief tot 'n geronde karakter uitgebou word: "Die dik lyf van die kommandant het opgesukkel van agter die lessenaar. Sy gesig het rooier geword en sy lyf het begin swel van inspanning. Hemel, die hitte maak optrede moeilik." (1971.17). Hy is later so bewus van die "sterk reuk" van die liggame van die swartes wat die masjeela moet dra dat hy sy sakdoek wat met parfuim besprinkel is teen sy neus vasdruk (1971.17). In hoofstuk drie kom veral Nhaóed, Bonga, Augustino en Cassengere afwisselend aan die beurt en in hoofstuk vier veral Bonga en Inacia Maria: "Hy het agter haar uitgeloop toe sy die lang gang afgaan, die agterdeur oopmaak en hulle in die agterplaas kom. Die sonlig was skerp, maar hy het dit nie gevoel nie, sy vel is taai gelooi deur die son, ..." (1971.52); "Dan hou sy lyf die takke van haar weg. Daar's 'n droë, suur stofreuk aan sy klere, en 'n klammigheid in die voue van sy nek." (1971.52)

Net soos in *OWODK* is dit veral die onaangename aspekte van die ruimte wat na vore gebring word. "Daar word gedurig vertel dat die persone sweet, hulle gesigte afdroog, vlieë wegslaan die hete sonlig probeer ontvlug deur in die huise of in die skaduwee van bome te skuil." (Nienaber-Luitingh 1988.20). Dit is uiters moeilik vir die Europeërs om hulle aan te pas by hulle nuwe omgewing. Net soos Inacia Maria haar bewus is van die suur reuk aan Bonga, het haar moeder pas na haar aankoms in Mosambiek mislik geword "van die suur neersaksel van die riete, die ruik van die gesmeerde kleivloere" (1971.58). Hang (55), hitte (54), son (51), stadig (47), swaar (46), dood (44), stil (44) warm (41), bloed (37), brand (32), vuur (32), donkerte (31) en sak (30) vorm dan ook belangrike leksikale kettings wat die negatiewe beeld van Afrika sterk beklemtoon.

Net soos in *OWODK* is die ruimtelike beskrywings nie net gekoppel aan vrye motiewe nie, maar speel dit ook 'n rol in die kousaal-chronologiese samehang, want dit is byvoorbeeld die lig in die voorportaal van die kerk op Tete wat Bonga die kerk binne lok (1971.30) en met die meisie en Christus-beeld konfronteer, wat die hele verdere verloop van die verhaal beïnvloed. Hierdie gebonde lig-motief sluit aan by die talle vrye motiewe wat met lig verband hou.

Lig en die kleur wit word herhaaldelik met die Christendom verbind en gestel teenoor die donkerte, soos wanneer Bonga na die kerk toe gelok word met "Die uitstraling van lig in die donkerte verlig die buitemuur." (1971.30) en die Christusbeeld net daarna beskryf word "Hy sien die liggaam byna onaards wit. 'n Uitstraling kom van dié liggaam na hom. Dit roer aan iets diep verborge in hom. Dit oorstroom hom." (1971.32). Veral Botha (1980.344) beklemtoon Bonga se "beweging na die lig, na helderheid, weg van die troebel primitiewe af".

Net soos in *DWB* word die beleving van die abstrakte ruimtelike elemente soos lig so sterk dat dit as iets konkreet ervaar word. Wanneer Bonga byvoorbeeld uit die lig van die kerk wil terugkeer na die gevegsterrein in die donker daar buite en Inacia Maria hom terughou deur met hom te praat, word sy keuse duidelik uitgedruk met die woorde: "Hy druk die duister om hom weg." (1971.34). Soos Beer (1978.60) uitgewys het, staan Bonga tydens hulle eerste ontmoetings telkens in die donker terwyl Inacia Maria in die lig verkeer.

"Later lyk dit asof hierdie proses omgekeerd raak. Terwyl Inacia Maria swanger is, lê sy meestal in 'n halfdonker kamer, terwyl Bonga buitekant rondloop en met Augustino gesels. Ná die geboorte van die kind skuif Bonga die luike wyd oop sodat die son té fel inkom en draai Inacia Maria 'haar kop weg van die lig, na die muur'(bl. 128). In hierdie voorbeelde lyk die gedurige kontras tussen lig en donker veral simbolies van die teenstellings: beskawing/primitiwiteit en Christendom/heidendom, en dus ook van die teenoorgestelde rigtings waarin

Bonga en Inacia Maria geestelik ontwikkel; hy nader aan die 'lig' van die Christendom, sy al hoe meer tuis in 'n primitiewe atmosfeer en geboei deur 'donker' heidense rites." (Nienaber-Luitingh 1988.21).

Prins (1976.5) sien die tema van *Bonga* dan ook as die soek van 'n heiden na die Christendom. Dié soeke word verydel omdat diegene wat hom daarheen sou kon lei self net naamchristene is. So word die gedagte dat Dos Santos afgedwaal het dan weer pragtig gesuggereer met die verwysing na hom as "die man in sy wit pak klere, lank, maar kromgebuig soos 'n kers wat skeefgebrand het" (1971.61).

Die ruimte word ook nie net beleef nie maar daar vind 'n vereenselwiging van mens en ruimte plaas. Cassengere word byvoorbeeld uitgebeeld as één met die rivier: "Hy luister na die rivier, die rivier is in hom, vloei deur hom, hy ken elke rimpeling van die stroom, elke verandering van water." (1971.20). Nhaóed weer word verbind met die donker: "In die ver bos, in die donkerte wat syne was, het hy die spikkelligte van die soldate se vure sien brand." (1971.19).

Die negatiewe ruimtelike beleving kontrasteer skerp met die geromantiseerde beeld wat sonnige Afrika by die meeste Europeërs oproep. Vir die meeste Suid-Afrikaners hou Afrika noord van die Limpopo nog 'n beeld van agterlikheid, primitiwiteit en verval in. Kromhout se resensie van *Bonga* verskyn byvoorbeeld onder die opskrif "Primitive passion" in *The Star (Supplement)* van 28 Junie 1972. Die skrywer slaag dan ook om die waarskynlike lesersgemeenskap se gevoelens oortuigend oor te dra en ondanks die negatiewe kritiek ten opsigte van die tegniese aspek van die verteller het *Bonga* weens die gedeelde ruimtelike konteks tussen sender en ontvanger wye belangstelling en positiewe kritiek uitgelok.

Hiervan getuig Anita Moodie (1971) se resensie, want ten spyte van al haar negatiewe kritiek oor die onduidelikheid oor wat die boek eintlik wil oordra en die styl wat soms moeisaam is, bewonder sy Elsa Joubert se vermoë om atmosfeer te

skep. Dit geld ook Smuts (1972) se bespreking wat na heelwat negatiewe kommentaar oor tegniese aspekte, ook afsluit met kommentaar oor hoe uitstekend die roman daarin slaag om die atmosfeer van Afrika op te roep. Nienaber-Luitingh (1988:28) sê ook: "Alle kritici wat oor *Bonga* geskryf het, stem saam dat die atmosfeer van tropiese Afrika baie treffend in hierdie roman opgeroep word. Daar is talle sterk beeldende en sfeervolle beskrywings in die verhaal. Op bl. 12 word bv. die lang middagure soos volg getipeer: 'Daar was nog nie mense op straat nie, want die son was nog reg bo in die middel van die uitspannel, roerloos aan die wegs melt in sy eie hitte.'" Dat die skryfster daarin geslaag het om vir die Suid-Afrikaanse leser 'n beeld van Afrika te skep wat hom oortuig, word ook oorgedra deur P.D. van der Walt (1972) se resensie oor *Bonga* onder die opskrif *Wesenlike Afrika leef in Bonga*.

Ondanks die positiewe reaksie oor die verwoording van die leser se beeld van Afrika het *Bonga* weens die eksperimentering met die kunsgreep ten opsigte van die verteller nie sy boodskap duidelik oorgedra nie. Met haar volgende roman eksperimenteer Elsa Joubert dan ook eers weer. "Sy het die boek feitlik vier keer uit die voete uit oorgeskryf om die vorm te vind waarin dit nou verskyn, sê Elsa Joubert." (Van Reenen 1978/11/19). "Die heel grootste skrywersprobleem was egter om die storie suiwer te hou as Poppie se verhaal. 'n Verteltrant moes gevind word waarin die wit vrou van Oranjezicht so onsigbaar moontlik sou wees sodat die swart vrou van Nyanga kon praat." (Grütter 1978/11/1). Elsa Joubert het dus na die mislukte eksperimentering met vertellersfokalisasie in *Bonga* gesoek na net die regte verteller vir *Die swerfjare van Poppie Nongena* wat tot die gemeenskap sou spreek.

3.3 Poppie Nongena

Die Swerfjare van Poppie Nongena (Joubert 1978. Hierna net met *Swerfjare* aangedui) vorm die hoogtepunt van die gesprek tussen die skrywer Elsa Joubert en die gemeenskap. Dit het 'n geweldige reaksie in die openbare pers tot gevolg gehad.

Na die eerste resensies van Kerneels Breytenbach (1978/10/25 en 1978/10/28) onderskeidelik in *Die Burger* en *Beeld*, verskyn daar 'n bespreking van Anna M. Louw (1978/11/18) in *Die Transvaler* waaruit dit reeds duidelik is dat dit by die lees van *Swerfjare* nie net gaan om die letterkundige gehalte van die werk nie, want in haar opskrif versoek sy al "Aanvaar boek as werk met eie wette". Sy wys daarop dat die werk nie 'n blote verslag, maar volgens die letterkundige dogma ook nie 'n roman is nie. Dit is vir haar verwant aan dié werke wat bekend staan as 'faction'. Hierdie term wat deur sowel André P. Brink (1978/12/3) as Jakes Gerwel (1979/2/28) in hulle resensies gebruik word, het sy oorsprong in die VSA gehad om die dokumentêre aard van 'n fiksiewerk aan te toon (Roos 1987.4).

Die klem begin dan ook reeds vroeg in die resensies op die karakter Poppie val wanneer Grutter (1978/11/1) na die identiteit van Poppie vra en Brink (1978/12/3) Poppie as "die ander Afrikaner" bestempel. Schumann (1978/12/3) beklemtoon weer haar menswaardigheid deur te skryf "Poppie is soos elke vrou".

Maar die eintlik heftige reaksie begin kom wanneer die struktuur van die samelewing wat sender en ontvanger deel, uitgewys word as die eintlike antagonis van Poppie deurdat die samelewing se optrede as strukturele geweld beskryf word. Veral wanneer dié siening van die samelewing deur 'n verpolitiseerde figuur soos J.J. Degenaar (1978/12/27, 1979/1/5 en 1979/2/3) verdedig word, word die reaksie hewig want ander (kyk bibliografie) soos Jeppe (1979/1/3) het dit eerder gesien as 'n aangryp van die boek om die Afrikaner by te kom. Veral die polemiekk

tussen Terreblanche en Degenaar soos in die *Vaderland* van 5 Januarie 1979 berig het opslae gemaak en talle letterkundiges byvoorbeeld P.G. du Plessis (1979/1/7) en nieletterkundiges soos Du Bois (1979/1/10 en 1979/1/11), Swanepoel (1979/1/16) en talle skuilnaamskrywers (1979/1/12) en gewone mense (1979/1/14) het tot die debat toegetree.

Daar was ongekende belangstelling in die boek soos blyk uit die berig in *Rapport* (1979/4/1.3) waarvolgens dit "Suid-Afrikaners van suid tot noord aan die praat gesit" het en veroorsaak het dat "geleerdes mekaar in die hare vlieg". Selfs tot in Namibië het dit in *Die Suidwester* (1979/1/17) 'n berig ontlok en ook onder Engelssprekendes was daar wye belangstelling: It's been selling amazingly well to English-speaking people. People are emotional about it - they're talking about it." (*The Argus* 1979/1/16.10). Dit het selfs ook 'n literêre polemieek tussen Olivier (1979/4) en Gerwel (*Standpunte* 147) laat ontstaan.

Hierdie gesprek het duidelik so intens geword weens die tweeledige aard van die werk. Aan die een kant is daar die duidelike strewe na werklikheidsgetrouheid wat inspeel op die leser se onmiddellike omgewing en 'n voorstellende funksie vervul omdat min lesers kennis dra van die leefwêreld van mense soos Poppie. Audrey Blignault (1978/12/19) verwys byvoorbeeld na die "deurleefde waarneming en ervaring". Sy verwys nêrens na *Swerfjare* as roman nie hoewel sy verwys na hoe aan die belewing "artistiek en blywend vorm gegee word", met ander woorde wel 'n estetiese funksie het. Botha (in Cloete 1980.431) bestempel die werk ook as tydsdokument en vermy die term 'roman' hoewel sy tog ook die estetiese funksie daarin erken deur toe te gee dat die verbeelding 'n rol in die vormgewing gespeel het.

Die eerste resensent wat *Swerfjare* pertinent 'n roman noem wat aansluit by die realistiese tradisie, is Hilda Grobler (1978/12/28). Gerwel (1979/2/28) voel egter beswaard wanneer die strewe na outentieke dokumentering in die boek oor

die hoof gesien word omdat dit dan sou deel uitmaak van die "tipiese burgerlike spel" wat die werk "tot blote verbeeldingsfeit (ont)heilig". Volgens die latere mening van Botha (1987.126) het die nuwe, 'dokumentêre' realisme van die sewentigerjare met *Swerfjare* juis 'n hoogtepunt bereik, maar tegelyk bevestig dat dié soort realisme sedert Gustav Preller en M.E.R. al lank met ons is. 'n Resepsieondersoek onder 400 studente het getoon dat byna veertig persent van die proefgroep die roman as 'n outobiografie beskou het.

Hierdie wisselende houding oor of *Swerfjare* feit of fiksie is, spruit uit die aanbod van die teks waarin nêrens genoem word dat die werk 'n roman is nie. Inteendeel, wanneer 'n mens die "Vooraf" net na die titelblad lees, word die feitlikheid van die werk baie sterk beklemtoon met frases soos "die feite wat ek ingewin het", "'n ware verhaal", "'n geheelbeeld gee van die politieke en sosiale gebeure", "so getrou dit vir my moontlik was, te beskryf" en "Niks word dus bygevoeg... nie". Ook die absoluut chronologiese indeling en fyn numerering van die "Indeling" en die weergawe van die stambome daarna versterk die aanvanklike siening dat die leser 'n geskiedkundige of feitlike werk moet verwag. In hierdie opsig sit *Swerfjare* dus die strewe na feitlikheid voort wat reeds in *Bonga* na vore gekom het en in *Die laaste Sondag* en *Missionaris* verder gevoer word.

Hierdie neiging is duidelik ook in die wyer konteks van die Afrikaanse prosa opmerklik. "In Afrikaans is dit veral sedert die sewentigerjare dat daar in opvallend baie literêre werke 'n duidelike klem op die werklikheid, die historiese gegewe en die hedendaagse maatskappy val." (Roos 1987.4). Aanvanklik was dit waarneembaar in die sogenaamde "kontreikuns" in die kortverhale van veral Hennie Aucamp en Abraham de Vries. Wat die roman betref was dit veral Elsa Joubert, André P. Brink, John Miles, Jaap Steyn, Frans Venter en later Chris Barnard wat die band tussen verhaal en werklikheid beklemtoon.

Swerfjare word deur talle kritici soos dié waarna hierbo verwys is en ook ander soos Brink (1980.12) en Botha (1980.41) 'n aktuele of betrokke werk genoem. Talle navorsers soos Deudney (1979), Van Eetveld (1982), Grobler (1985) en ander het al indringend na die kwessie van aktualiteit en/of betrokkenheid in die Afrikaanse letterkunde gekyk. Ten spyte van die redelik uiteenlopende uitsprake, wat deels te wyte is aan die deurmekaarloop van die begrippe aktualiteit en betrokkenheid, lyk dit tog of daar min of meer konsensus bestaan oor drie kenmerke wat eie aan die betrokke of aktuele literêre werk is:

1. 'n Doelbewuste fokus op 'n eietydse maatskaplike situasie gewoonlik met veral die sosiale, politieke en godsdienstige aspekte in die brandpunt.
2. Die bewustheid van die skrywer van dié situasie is duidelik in die teks aanwesig.
3. Die leser word voor 'n keuse gestel ten opsigte van die werklikheid; hy moet *afwysend* reageer en besef 'n alternatiewe stand van sake is noodsaaklik of hy word aangespoor om *bevestigend* op te tree en sy optrede in ooreenstemming te bring of te hou met die eise van die status quo.

As ons die vraagstuk van aktualiteit en betrokkenheid kommunikatief benader, lyk dit of ons die verwarring ten opsigte van wat aktueel en wat betrokke is, gedeeltelik reeds kan oplos deur te kyk na die funksie wat 'n spesifieke taalhandeling het. Net soos die uiting "Die wind waai darem koud vandag." bloot 'n voorstellende funksie kan hê, mag dit uit die konteks byvoorbeeld blyk dat die sender eintlik 'n instrumentele funksie daaraan geheg het en daarmee bedoel het die sender moet die verbrande venster daar agter hom, waar die wind so koud inwaai, toemaak. So sou ons kon sê aktuele werke is dié waarin die voorstellende funksie oorheers. Daar word met ander woorde, soos in Elsa Joubert se *Suid van die Wind*, stellings gemaak en feite en kennis oorgedra om die werklikheid "voor te stel" soos die skryfster dit sien. Die eerste twee kenmerke wat hierbo genoem is, is dus tipies van die aktuele roman. Ons kan 'n werk egter slegs betrokke noem as dit die leser ook aanspoor om afwysend of bevestigend teenoor die status quo op te tree, met ander woorde as dit 'n instrumentele funksie het.

Die vraag is egter hoe daar 'n band kan bestaan tussen die taaltekens van byvoorbeeld 'n roman soos *Swerfjare* en die werklikheid. Volgens Eco (1979.60) is die betekenis (Bedeutung) van 'n semantiese eenheid of *teken* dit waarna die teken verwys, met ander woorde sy denotasie. As ons egter soos sommige Formaliste aanvaar dat die kunswerk 'n geslote sisteem is en die doel van kuns sien as "Not representation of life in concrete images, but on the contrary, creative distortion of nature by means of a set of devices which the artist has at his disposal" (Erich 1965.76), dan kan die taaltekens nie na 'n werklike voorwerp verwys en betekenis hê nie.

Eco (1979.62) waarsku egter teen die "referential fallacy": "The referential fallacy consists in assuming that the 'meaning' of a sign-vehicle has something to do with its corresponding object." Hy illustreer dit so: "If I declare that /There are two natures in Christ, the human and the divine, and one Person/ a logician or scientist might observe to me that this string of sign vehicles has neither extension nor referent - and that it could be defined as lacking meaning and therefore as a pseudo statement. But they will never succeed in explaining why whole groups of people have fought for centuries over a statement of this kind or its denial. Evidently this happens because the expression conveyed precise contents which existed as cultural units within a civilization." (Eco 1979.68).

Die logikus of wetenskaplike in Eco se voorbeeld benader die werklikheid oor Christus dus slegs vanuit die ekstensionele perspektief en omdat dit nie na 'n voorwerp of toedrag van sake in die werklikheid verwys nie, besluit hy dat dit betekenisloos is. Die kommunikatiewe benadering aanvaar egter dat hierdie stelling oor Christus nie bedoel was om na die konkrete wêreld te verwys nie, maar na 'n kulturele eenheid wat die konnotasie /nie aantoonbaar of bewysbaar nie/ dra. Hoewel dit niereferensieel is in dié sin dat dit nie na die konkrete werklikheid verwys nie, is dit dus wel betekenisdraend omdat dit volgens die kulturele kode deel vorm van 'n moontlike wêreld.

Moontlike wêrelde, soos ook romans, kom volgens Elam (1980.100) in teenstelling met die werklike wêreld tot stand deur hipoteses, die uitspreek van wense, bevele en niefeitlike voorwaardes - "Very loosely defined, possible worlds are 'ways things could have been'... For logical semanticists, the notion of possible worlds is useful in solving certain problems of referentiality, and in particular the matter of the 'extensional' (referential) status of 'intentional' (conceptual or 'possible') objects." Die wesentliche verskil tussen 'n aktuele en ander roman lê dus daarin dat die gewone roman nie in so 'n mate na die werklikheid verwys dat die werklikheid as maatstaf aangewend kan word vir die bepaal van die waarheidsgehalte van die taaluitings in die roman nie, maar by die aktuele roman is die verwysings na die werklike wêreld so uitgebreid dat dit wel gebeur.

Soos duidelik blyk uit die resensente en publiek se aanvanklike reaksies wat hierbo aangehaal is, uit die "Vooraf" en uit talle onderhoude waarin Elsa Joubert meegedeel het hoe sy met onderhoudvoering, bandmasjienopnames en besoeke aan die tersaaklike plekke die werklikheid probeer behou het, kan ons sê dat die ontvangers, die boodskap self en die sender, *Swerfjare* as 'n aktuele roman bestempel. Die aktualiteit van die stof waarmee die roman werk, is ook deur Grobler (1985.68 e.v.) gestaaf deur dit te vergelyk met ander bronne.

In *Swerfjare* (1978.238) lees ons byvoorbeeld oor Baby se ondervindinge tydens die onluste by die poskantoor: "Toe moet hulle deurgekom het, want hulle gooi hulle geld in en gryp die phone uit mekaar se hande en ek hoor hoe sê hulle: Ons willie meer Afrikaans leer nie, en ons willie Bantu Education hê nie... Ons wil nie meer die Afrikaanse taal geleer word nie. Toe die meesters nou try om uit te vind hoekom hulle daai nie meer wil hê nie, toe sê hulle: Nee, in Soweto is die kinders geskiet omdat hulle nie Afrikaans wil geleer het nie, so dink ons ons moet maar liewerste saam met hulle staan."

Dit word bevestig deur Grobler (1985.68): "Die Cillié-kommissie (Report of the Commission of Inquiry into the riots of Soweto and elsewhere from the 16th of June to the 28th of February 1977, p.484) se bevinding was dat een van die hoofredes vir die opstand die swart skoliere se antagonisme teenoor Afrikaans as medium van onderrig by skole was: 'The school boycott started as a protest against Afrikaans as a medium of instruction..' Verder wou die skoliere in Nyanga hulle solidariteit betoon met die skoliere in Soweto: 'The period of mourning and the memorial service are indications that solidarity or sympathy with the people of Soweto was a contributory cause or even an excuse for the riots.'"

Ook op grond van die ander kenmerke van 'n aktuele werk, naamlik die beklemtoning van die sosiale, politieke en godsdienstige elemente, kan ons *Swerfjare* as 'n aktuele werk beskou. Die hele verhaal wentel om die karakter Poppie wat 986 keer direk by die naam genoem word en na wie altesaam meer as 3000 keer op ander maniere verwys word. Sy word in die inset onmiddellik met die eerste woorde sosiaal geplaas: "Ons is Gordonia boorlinge" (1978.3). In die res van die verhaal word sy dan duidelik geteken as mens wat oor haar gesin begaan is en net in vrede met haar kinders wil woon. So smag sy na sosiale verkeer wanneer sy alleen is: "Sy het gevoel: ek is ver van my mense af. Ek moet omsien na my kinders en ek is alleen. Wat gaan van my en my kinders word?" (1978.167) Haar hele bestaan wentel om hierdie vreedsame soeke na sosiale geborgenheid: "Maar God is my getuie, sê Poppie, ek het die moeilikheid nie gesoek nie." (1979.276). Soos Jan Rabie (1978/12/6) dit stel: "Poppie's wanderings are not in search of hate, but simply of human warmth and trust."

As gevolg van die politieke bestel is dit vir Poppie egter onmoontlik om haar strewe te verwesenlik. Sy loop haar vas teen die paswette, die Groepsgebiedewet en die tuislandbeleid wat deel van die tydgenootlike aktualiteit van die roman vorm. Dit is veral die wet wat Poppie se grootste teenstander blyk te wees. Die aktuele gegewe in die roman wat die meeste aandag geniet is dan ook die paswette

waarmee sy bots. Dit is die Konsolidasiewet op Swart Stadsgebiede, Wet 25 van 1945, artikel 10, wat "sê dat die vrouens van mans wat nie vyftien jaar in die Kaap is nie, of nie tien jaar by dieselfde baas gewerk het nie, weggestuur word na hulle huise toe" (1978.103).

So begin haar stryd om in die Kaap by haar man te mag bly. Sy moet telkens "extension" kry en sy verstaan dit nie, maar sy rebelleer nie. Sy keer telkens terug na die kantoor om feitlik die hele dag te wag op verlenging van haar verblyfreg in die Kaap. Daar kom sy dikwels voor onsimpatieke amptenare te staan wat die politieke bestel verteenwoordig soos mnr. Stevens wat haar huiskaart opskeur en Van Jaarsveld wat vir haar sê: "Ja, jy gaan Kafferland toe en jy gaan eet mielies." (1978.134) Soos later met haar werkgewers, word hier opvallend een verteenwoordiger uit die Engelse en Afrikaanse taalgroepe gekies om sodoende duidelik te maak dat dit nie gaan om die verguising van een taalgroep nie. Sy het duidelik ook nie 'n stryd te stry met die witmens as sodanig nie. Hoewel haar lewe bitter swaar is, aanvaar sy gelate dat sy tog moes weggaan: "Wat kon ek doen? sê Poppie. Ek kan nie die wet met my hande breek nie." (1978.138).

Ook ten opsigte van die vereiste van 'n sterk godsdienstige beklemtoning voldoen *Swerfjare* aan die vereistes vir 'n aktuele werk. Poppie word, soos Roos (1980.57) uitwys, binne 'n Ou-Testamentiese sfeer geplaas. Dit word gedoen deur haar plasing binne die stamboom en die formulering "uit 'n geslag van groot vroue" (1978.5). Haar betrokkenheid by die kerk word telkens beklemtoon en die godsdienstige aspek word duidelik ook gebruik om uit te wys na die verskeurdheid van die kerk in die werklikheid en na die stryd in Poppie tussen die inheemse en christelike geloof: "Die Xhosa-mense het aan hulle eie Xhosa-geloof gehou, selfs al was hulle kerkmense - Rooms of Methodist of Anglican of Sendingkerk, sê Poppie." (1978.25). Haar innerlike stryd kom veral na vore wanneer sy moet besluit of sy haar seun, Bonsile, bos toe moet stuur (1978.217).

Poppie se geloof laat haar egter nooit in die steek nie. Telkens wanneer sy deur die stelsel gestroop word van alles wat vir haar dierbaar is, vind sy berusting in die kerk en haar geloof: "Die kerk is haar troos." (1978.168). Veral die slotwoorde lig dit sterk uit wanneer ons na al haar omswerwinge en swaarkry lees: "As die Here wil lat jy gaan, sal jy gaan, as die Here wil lat jy bly, sal jy bly, dwaal dit deur haar kop. As die Here gewil het dat Jakkie moet gaan, moes hy gaan, dink sy. En as my kinders in die ding gesleep moes worde, dan is dit waartoe hulle gebore is. En wie kan uit hulle pad neem dit waarvoor hulle gebore is?" (1978.276).

Talle ander voorbeelde bevestig die egtheid van die feitlike gegewens in *Swerfjare*. Heelwat kritici wys ook op die egtheid van die taalgebruik. Brink (1978/12/3) beskou dit as die raakste en menslikste taal wat ons nog in ons prosa gelees het en Jan Rabie (1978/12/6) sê: "The language rings fresh and true... In literary use, for the first time in a skilful novelist's hands, it has an even more exciting and humorous impact." Ook Audrey Blignault (1978/11/20) sien die taalgebruik as eg: "'n Mens het deurgaans die aanvoeling dat die taal in hierdie boek só hoort - dat dit nie anders kan nie."

Grobler (1985.79) wys onder andere ook op die gebruik van Engelse woorde: "Soos wat waarskynlik die geval is met die taalgebruik wanneer die Xhosa Afrikaans praat, word Engelse woorde in 'n groot mate gebruik: 'My anties is by force getroud...'.p.4". Dit is egter opvallend dat van die 386 woorde met 'n bogemiddelde frekwensie (kyk Bylaag B) slegs twee, naamlik *Mrs.* (49) en *quarters* (27), Engelse woorde is. Bostaande lesersreaksie toon dat wanneer referensie van die taalteken na die werklikheid ter sprake is dit ook nie soseer om die werklikheid gaan nie, maar veral om die leser se persepsie van die werklikheid wat in der waarheid net 'n "possible world" mag wees.

Die egtheid van die taalgebruik lê dus veel meer in die gebruik van variantvorme soos *poeliesse* (76), *onse* (40), *skuide* (33), *lorrie* (27) en, soos C. N.

van der Merwe (1988.66) uitgewys het, in die tipiese sinsbou van die Afrikaans van die swartman. Die werk is in der waarheid as so eg beskou dat die werklikheidstoets, soos dikwels gebeur wanneer 'n literêre werk baie na aan die werklikheid lê, deur lesers en kritici aangewend is as norm vir die waardebeplanning van dié aktuele werk, of dat die debat rondom die werk nooit gegaan het om die egtheid van die werk nie, maar om die norme waarmee die werklikheid beoordeel moet word (De Klerk 1979/1/17).

Dat die lees van *Swerfjare* as geskiedkundige of sosio-politieke dokument egter die gevolg is van 'n foutiewe lees, reeds van die inleiding, kan aangetoon word na aanleiding van Venter (1984.115) se puik mikroanalise van die eksposisie. Dit is duidelik dat die sender Elsa Joubert van kunsgrepe en literêre kodes gebruik maak om deur die teks die leser so te manipuleer dat hy standpunt moet inneem vir of teen Poppie in haar stryd teen die status quo. In sy ontleding wys Venter daarop dat Elsa Joubert uit die paradigma /romanbegin/ die volgorde personetekst-vertellerstekst, en nie andersom nie, kies. Dit laat Poppie dan van die eerste woord af op die voorgrond staan as spreker-karakter in teenstelling met die begin van *OWODK* waar Ana vanaf die aanvangsin ('Ana-Paula het wakker geword' 1969.1) dadelik as reflektor-karakter op die voorgrond staan. Hierdie keuse ten opsigte van *Swerfjare* lei na 'n tweede teruggeprojekteerde paradigmatras, naamlik /die vertelaard van die roman/.

Venter (1984.115) skryf verder: "Wat met die beginsin in die klein te kenne gegee word, is dat ons in *Swerfjare* met 'n sóort roman te make het, naamlik met 'n diëgetiese roman en sy 'berichtende Erzählung' (Stanzel 1981.6). Die ontbrekende mimetiese gegewens in die kort personaliserende vertellerstekst 'sê Poppie' kry op die vlak van die abstrakte outeur dus nog 'n beduidende rede by waarom dit ontbreek: op die vlak van die verteller dui dit op die universele aard van Poppie se woorde; op die vlak van die abstrakte outeur dui dit op die /- mimetiese/ aard van die roman. Daar is dus 'n klein isotopietjie te konstrueer tussen die /+

diëgetiese/ waarde van Poppie se woorde en die /- mimetiese/ waarde van die abstrakte outeur se keuse." Baie lesers se strategiese vaardigheid het hulle dus in die steek gelaat deurdat hulle die klem so op die bevoorgronde woorde van Poppie en die voorstellende funksie laat val het dat hulle die 'sê Poppie' en die rol van die verteller heeltemal misgelees het.

Die verteller speel 'n uiters belangrike rol in die manipulasie van die leser om kant te kies vir of teen die status quo. Talle kritici soos Botha (1980), Janssen e.a. (1981), en Roos (1987) het dan ook al besondere aandag aan die verteller in *Swerfjare* bestee. Opvallend is daar 'n hele paar wat verwys na die *twee vertellers* in *Swerfjare*, soos Roos (1987:15) wat skryf: "Hierdie verhouding tussen die twee verskillende vertellers word met behulp van 'n skema voorgestel in 'n artikel deur Janssen en haar medewerkers oor die aard van die vertelsituasie in *Die Swerfjare van Poppie Nongena* (Standpunte 153)."

Soos in Afdeling 1.3.1.3 aangedui, is dit kommunikatief gesien onaanvaarbaar om van twee vertellers te praat. Wanneer iemand om die braaivleisvuur 'n storie oor Gert vertel en op 'n sekere punt oorslaan na Gert se stemtoon, woordgebruik, fokalisasie, ens. word Gert nog steeds nie die verteller nie. Wanneer daar soos in die eerste sin van *Swerfjare* van die indirek verhalende rede gebruik gemaak word, is dit eweneens nie Poppie wat die verteller is nie, maar bloot die verteller wat die taalgebruik van die karakter naboots om daardeur 'n spesifieke effek te bereik.

As Poppie byvoorbeeld toegelaat is om haar eie verhaal te vertel, sou die verhaal volkome subjektief en uit die aard van die rasseverhoudinge in Suid-Afrika van die sewentigerjare waarskynlik vir die wit leser totaal onaanvaarbaar gewees het. Dit sou beslis nie vir die wit leser aktueel gewees het nie, want dit verwys na 'n wêreld wat vir hom grotendeels onbekend is. Talle resensies soos "Poppie Nongena ruk sluier af tussen wit en swart" (Blignault 1978/12/19), "Poppie wys ons

ken swartes nie" (Cilliers 1979/1/16) en "Now no one can say 'But I didn't know'" (Daily News 1979/1/25) beklemtoon dan ook die voorstellende funksie wat *Swerfjare* gehad het.

Die verteller tree dus in *Swerfjare* in die eerste plek van bladsy 5 - 30 as begeleier op wat die nie-Xhosa-leser inlei in die onbekende wêreld van hierdie spesifieke groep Afrikaanssprekende mense. So word 'n veel objektiewer beeld oorgedra en die leser word gelei om met die karakter, aan wie se kant die verteller so duidelik staan, te identifiseer.

Die verteller tree ook duidelik as objektiveerder op wanneer Poppie in die Kaap gaan woon en toenemend gekonfronteer word met die onaangename werklikhede van die paswette, "sleep-in"-werk, politieke-onrus en die dood van Mr. Mfukeng. Telkens wanneer daar baie sterk emosionele tonele voorkom, is dit die verteller wat as filter optree en met behulp van onderbeklemtoning die leser se simpatie vir Poppie in haar stryd teen die bestel wen. Vergelyk byvoorbeeld die volgende:

"Die tweede week van die strike het die haat in Poppie se straat gekom. En die dood. Sy het dit met haar oë aanskou." (1978.91)

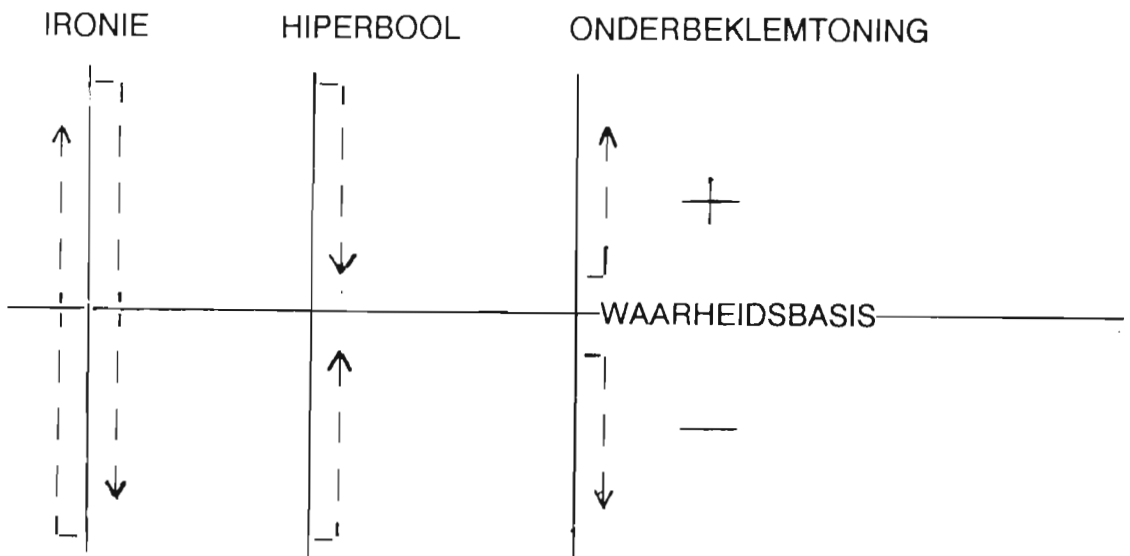
"Die rame van die wit geskilderde vensters in die rooi baksteenmure begin voor haar oë in die reent skuif, asof sy dubbel sien. 'n Naarheid kom in haar op, sy kan haar voete nie oplig om vorentoe te loop nie, sy kan haar nie dwing na die rooi baksteen gebou nie," (1978.137)

"Dit voel vir haar soos sy by die tafel staan en tee vir tata-ka-Bonsile inskink asof die kragteloosheid wat haar ná haar laaste baba gepla het toe sy dokter toe is, weer terugkom. Haar hande voel swak, dit is asof 'n wasigheid oor haar oë kom. Sy maak haar oë toe, en laat haar kop 'n oomblik vooroor hang, asof sy met haar toe oë êrens vandaan krag probeer kry, asof sy bid." (1978.165)

"Die Maandagmiddag het Mama gekom met haar trek. Hulle het die vorige aand in die bosse geslaap. Die mense het weggetrek daar waar die oorlog was." (1978.262)

In al die bostaande voorbeelde is dit duidelik dat die sender dit reggekry het dat die ontvanger nie die sender se bedoeling ten opsigte van waarheidsvoorwaarde van die gespreksreëls sal betwyfel nie. Weens die onderbeklemtoonde wyse waarop die primêre boodskap oorgedra word, word daar nie 'n korrektiewe respons by die ontvanger ontlok en die boodskap as hiperbool of ironie beskou nie.

Die funksionering van die drie verskynsels, onderbeklemtoning, hiperbool en ironie, word duidelik deur Fogelin (1988.13) saamgevat: "... ironic utterances function by invoking mutually recognized corrective responses... Irony reverses polarity; thus ironic 'praise' becomes blame. Understatement does not reverse polarity, but instead invites a 'strengthening' correction. Hyperbole works the other way round. Here I say something stronger than what I have a right to say with the intention of having it corrected away from the extreme, but still to something 'strong' that preserves the 'same polarity'". Ons kan dit skematies só uitbeeld:



Die neutrale rapportering van 'n anonieme verteller versterk in die aangehaalde voorbeelde uit *Swerfjare* die geloofwaardigheid van die gebeure vir die leser en deur die onderbeklemtoning word die leser dan gelei om die oppervlakstruktuur so te interpreteer dat die primêre boodskap vir hom veel erger toestande is. Soos Roos (1987.16) sê: "Waar soveel kritici die toon van 'understatement' in die werk geloof het, moet mens dit dalk aan die oorheersende teenwoordigheid van die anonieme verteller toeskryf." Daardeur word hy dan gestuur om kant te kies teen die status quo en kan die werk nie net as 'n aktuele werk nie, maar as 'n betrokke werk bestempel word.

Volgens Deudney (1979.307) is "epideiktiese retoriek van aanprysing en verguising die wesensmodus van betrokkenheid as literêre perspektief". Uit *Swerfjare* is dit egter baie duidelik dat onderbeklemtoning gebruik kan word om 'n betrokke werk te skep want behalwe die voorstellende funksie blyk daar aan die ander kant duidelik uit die lesersreaksies 'n instrumentele funksie te wees. Elsa Joubert het self vertel (Esterhuysen 1990.6) hoe 'n boer van Clarence in die Vrystaat haar gebel en vertel het hoe hy na die lees van *Swerfjare* begin huil het toe hy by die lokasie verbyry omdat hy vir die eerste keer beseft het dat daar mense met hulle mans vrouens en kinders daar in die lokasie woon.

"Vir literêre kritici was die verhouding tussen die betrokke aard en die *universele waarde* van 'n literêre kunswerk dikwels 'n netelige saak. Baie is van oordeel dat een aspek die ander uitsluit. Met ander woorde: 'n betrokke werk kan nie ook goeie letterkunde wees nie - as ons aanvaar dat 'goed' inhou dat die werk algemeen geldig is omdat dit vir lesers 'n tydllose waarde besit. Daar is ook beweer dat die betrokke aard van 'n werk die samehang en funksionele ordening van sy struktuur nadelig beïnvloed." (Roos 1987.4). Dit is veral die geval as mens, soos die Russiese Formaliste, die letterkunde onderskei van alle ander kommunikasie op

grond daarvan of die estetiese funksie as die dominante kenmerk van die werk gesien kan word.

Vir die kommunikatiewe benadering wat die literêre teks ondersoek teen die agtergrond van die ooreenkomste wat dit met ander soorte kommunikasie vertoon, is die verhouding tussen verhaal en estetiese funksie egter nie 'n probleem nie. Al wat van belang is, is of die kunswerk 'n estetiese funksie het, maar of dit dominant is, is nie juis ter sake nie want ander soorte kommunikasie kan ook 'n estetiese funksie hê. Die onderskeid is slegs gradueel, nie fundamenteel nie. "Die langdurige, omvattende en verreikende sukses wat *Die swerfjare van Poppie Nongena* behaal het, laat dit lyk asof dié werk inderdaad bewys dat literêre voortreflikheid, politieke betrokkenheid en universele geldigheid kan saambestaan." (Roos 1987.4).

In sy geheel gesien, is dit duidelik dat Elsa Joubert met *Swerfjare* dit reggekry het om die lotgevalle van Poppie so oor te dra dat dit werklik 'n instrumentele funksie verkry het en dat daar in al haar romans 'n egte strewe na die oordra van begrip tussen mense is. Elsa Joubert se oeuvre toon dus weens haar integriteit dieselfde kenmerk as wat Helen Gardner van T.S. Eliot s'n raakgesien het: "One of the results of his integrity is that his later work interprets his earlier, as much as his earlier work does his later" (in Cloete 1980.467). Ongeag die ooreenstemmende kern en interaksie tussen tekste het sy in elke teks haar boodskap duidelik op uniek persoonlike wyses oorgedra.

4 SLOT

'n Kommunikatiewe benadering van die letterkunde, en spesifiek die prosa, stel ons in staat om op geïntegreerde wyse verslag te doen oor die hele proses wat hom voltrek wanneer 'n sender deur middel van 'n gedrukte teks met die ontvanger kommunikeer.

Deurdadig dat daar rekening gehou word met al die elemente wat betrokke is in die kommunikasieproses, word voorkom dat die teks outonomisties afgeskerm word van sy konteks en kan die letterkunde-onderrig baat by so 'n benadering waardeur die leerkrag die teks kan knoop aan die ervaringswêreld van die leerder en hom/haar aanspreek omdat dit werklik iets sinvol ook vir sy/haar omstandighede te sê het.

Die kommunikatiewe benadering gaan uit van die standpunt dat 'n letterkundige teks nie soos 'n brief gerig is aan 'n individuele leser nie, maar dat die lesersgemeenskap die ontvanger is. Die klem bly ook val op die boodskap wat die sentrale element in die kommunikasieproses is. Individuele soorte gebruik van die teks, soos om ontgrensende verbande met ander tekste te lê, kan nie vanuit 'n kommunikatiewe vertrekpunt plaasvind nie en daar sal in die kritiese beskouing 'n balans tussen sender en ontvanger gehandhaaf word. Daardeur sal oormatige beklemtoning van psigologiese benaderings van sender en/of leser uitgeskakel word en sal nóg sendersbedoeling nóg individuele lesersreaksies as finale arbiter van betekenis beskou word.

Die benadering van die lees van die teks as 'n probleemoplossende handeling wat onduidelikhede uit die weg ruim ten einde betekenis toe te ken, maak die lees van letterkundige tekste en die onderrig daarvan interessant. Dit bied ook ander invalshoeke wat dit moontlik maak om aspekte soos byvoorbeeld die begrippe aktueel en betrokke te verhelder.

'n Kommunikatiewe benadering bied duidelik ook 'n baie geordendende teoretiese raamwerk van waaruit in besonderhede na die proses van betekenis skepping gekyk kan word. Dit sorg dat daar rekening gehou word met al die aspekte wat tot die kommunikasieproses bydra en maak dit moontlik om nie net op intuïsie of ervaring staat te maak nie. Die terminologie kan dan ook konsekwenter deurgetrek word en is nie afhanklik van 'n oneindige aantal veranderlike temas vir byvoorbeeld die benoeming van die romansoorte nie.

Ook ten opsigte van die terminologie kan die kommunikatiewe benadering 'n baie belangrike bydrae lewer tot die verbetering van die letterkunde-onderrig. Kommunikatief gesien, is letterkundige taal nie 'n ander soort taal nie, maar slegs taal wat met 'n spesifieke doel voor oë aangewend word. Dit bied gevolglik die spesifieke voordeel dat dit 'n begrippeapparaat oordra wat nie net op die letterkunde van toepassing is nie, maar op enige kommunikasie toegepas kan word. Sodoende word 'n werklik belangrike bydrae gelewer tot die voorbereiding van leerders op die lewe en nie net op die literatuurwetenskap of bestudering van die letterkunde nie.

Die pragmatiese aard van 'n kommunikatiewe benadering leen hom ook daartoe om plooibaar en aanpasbaar te wees en deur verskillende aksentuering van onderskeie aspekte sal dit ook moontlik wees vir elke leser en leerkrag om na eie aard die grootste moontlike sukses te behaal deurdat daar nie vanuit vir hom/haar onaanvaarbare teoretiese vertrekpunt gesukkel moet word om tekste toeganklik te maak nie. 'n Groot verskeidenheid tegnieke soos taalhandelingontledings, frekwensieontledings en teenstellende paradigmatiese vergelykings kan ingespan word om die teks te ontsluit. Aangesien dit egter 'n sintesebenadering is wat altyd die hele kommunikasieproses in gedagte hou, sal dit nie in die dissekteer van die teks verval nie.

Deur weg te beweeg van 'n benadering waarin die meerdere ervaring van die leerkrag die deurslaggewende faktor is en deur die letterkunde en die onderrig daarvan te sien as 'n gesprek, behoort die kommunikatiewe benadering 'n groot bydrae te lewer nie net tot begrip van die letterkundige teks en tot verbeterde onderrig daarvan nie, maar ook tot nuwe belangstelling van 'n wyer leserspubliek.

Bylaag A Alfabetiese frekwensielys

Ons wag op die Kaptein

AAAG (1)	AANSTREEP (1)	AFHAAL (5)
AAN (309)	AANTREK (2)	AFHANG (3)
AAN'T (3)	AANVAAR (6)	AFHARDLOOP (1)
AAND (15)	AANVAARDING (1)	AFKOM (1)
AANDAG (9)	AANVAL (1)	AFKRY (2)
AANDE (1)	AANVANG (1)	AFKYK (1)
AANDOEN (1)	AANVANKLIK (1)	AFLAAI (1)
AANDROS (1)	AANVERWANTSKAP (1)	AFLEWER (1)
AANDRUK (1)	AANVOEL (1)	AFLOOP (5)
AANEENGELOOP (2)	AANVUUR (1)	AFMETINGS (1)
AANGAAN (6)	AANWAKKER (1)	AFNEEM (1)
AANGEBIED (1)	AAR (1)	AFPAK (1)
AANGEDRUK (2)	AARDE (2)	AFPIK (1)
AANGEDRYF (1)	AARKLAMP (1)	AFRIKA (4)
AANGEGAAN (1)	AF (104)	AFSAK (3)
AANGEKOM (3)	AFBRAND (1)	AFSKILFER (1)
AANGEKYK (4)	AFBREUK (1)	AFSKRYF (1)
AANGELEERDE (1)	AFDAKKIE (1)	AFSKU (1)
AANGELê (2)	AFDRYF (1)	AFSLUK (1)
AANGENEEM (1)	AFFêRES (1)	AFSTAND (5)
AANGERAAK (1)	AFGEBRANDE (1)	AFSTEEK (1)
AANGESIG (2)	AFGEDRAAI (1)	AFSYDIG (6)
AANGESIT (1)	AFGEDRAAIDE (1)	AFSYDIGE (1)
AANGESKAKEL (1)	AFGEDRUK (1)	AFSYDIGHEID (1)
AANGESKUIWE (1)	AFGEGOOI (1)	AFTAP (1)
AANGESLEEP (1)	AFGEGROEI (1)	AFTREK (2)
AANGESPREEK (1)	AFGEHAAL (2)	AFVAAR (1)
AANGESTEЕК (3)	AFGEKLOUTER (1)	AFVALGOED (1)
AANGEVOEL (4)	AFGELOOP (2)	AFVALVUILIS (1)
AANGEVUUR (1)	AFGELOPE (2)	AFWAG (1)
AANGEWALM (1)	AFGEMESSELDE (1)	AFWAGTENDS (1)
AANHANKLIKHEID (4)	AFGEMETE (1)	AFWAGTING (1)
AANHOOR (2)	AFGEREM (2)	AFWEER (1)
AANHOUDEND (2)	AFGEROL (1)	AFWEREND (1)
AANKOM (4)	AFGERUK (1)	AFWERENDE (2)
AANKOMELINGE (2)	AFGESAK (2)	AFWESIGE (1)
AANKOMS (2)	AFGESKEUR (1)	AG (4)
AANKYK (4)	AFGESKOP (1)	AGT (4)
AANLOKLIK (1)	AFGESKRYF (1)	AGTER (81)
AANLê (1)	AFGESLUIT (1)	AGTERBLY (2)
AANMEKAAR (1)	AFGESNY (2)	AGTERDEUR (5)
AANNEEM (1)	AFGETEKEN (3)	AGTERDOG (1)
AANNEEMLIK (1)	AFGETREK (1)	AGTERGEBLY (2)
AANPLUK (1)	AFGEVEE (1)	AGTERGEKOM (2)
AANRAKING (2)	AFGEWERK (1)	AGTERKANT (1)
AANS (2)	AFGEWERP (1)	AGTERKANTE (1)
AANSIEN (1)	AFGIETSEL (1)	AGTERKOM (2)
AANSKOU (1)	AFGLY (1)	AGTERLYF (1)
AANSKUIF (1)	AFGROND (1)	AGTERMUUR (1)
AANSLUIT (1)	AFGUNS (1)	AGTERNA (5)
AANSPOOR (1)	AFGUNSTIG (1)	AGTEROOR (13)

AGTERPLAAS (1)
'AGTER'-PLAAS (1)
AGTERPLASIE (1)
AGTERSTRAAT (1)
AGTERTOEG (6)
AGTERUIT (1)
AGTERVOLG (1)
AL (82)
ALBEI (8)
ALKANTE (1)
ALLE (4)
ALLEEN (10)
ALLEENLOPENDES (1)
ALLERDRINGENDSTE (1)
ALLERLEI (2)
ALLES (23)
ALMAL (13)
ALTAARTJIE (1)
ALTANS (1)
ALTYD (5)
AMPER (10)
AMUSANTS (1)
ANA-PAULA (143)
ANDER (97)
ANDERKANT (3)
ANDERS (28)
ANGOLA (1)
ANGS (1)
ANGSTIG (3)
ANKER (1)
ANKERS (1)
ANKERTOUE (1)
ANTAGONISEER (1)
ANTEXIT (1)
ANTONIO (58)
ANTWOORD (18)
ANUNZIATA (17)
APATIE (1)
APE (2)
APOKALIPTIESE (1)
ARE (1)
ARM (28)
ARME (2)
ARMGESWAAI (1)
ARMOEDE (1)
ARMOEDIGE (1)
ARMS (25)
ARMSALIGE (1)
AS (205)
ASBLIK (1)
ASEM (11)
ASEMHAAL (2)
ASEMHALING (4)
ASEMS (1)
ASEMTEUG (1)

ASOF (104)
ASPRIS (1)
ASSEBLIEF (2)
ASTRANTHEID (2)
ASYN (1)
ATMOSFEER (3)
AVENIDA (1)
AVONTUUR (1)

BAADJIE (2)
BAADJIES (1)
BAAS (26)
BAAS-HOUDING (1)
BAASSKAP (1)
BABA (12)
BAIE (23)
BAK (7)
BAKKIE (12)
BAL (1)
BALANS (3)
BALIE (8)
BALKON (1)
BALKONNETJIE (1)
BAND (1)
BANDELIER (1)
BANDELIERBAND (1)
BANDJIES (1)
BANG (20)
BANGPRAAT (1)
BANKE (1)
BARBAAR (1)
BARBARE (5)
BARS (2)
BASTERKINDERS (1)
BASTERMEISIE (1)
BASTERS (1)
BEANTWOORD (1)
BEBLOED (1)
BEBLOEDE (2)
BED (16)
BED-DEKEN (1)
BEDAAR (5)
BEDANK (1)
BEDDEGOED (2)
BEDDENS (1)
BEDIEN (1)
BEDIENDE (8)
BEDIENDES (4)
BEDOEL (3)
BEDOELING (1)
BEDOMPIG (1)
BEDREIGING (1)
BEDRYWIG (1)
BEDUIE (1)
BEDWELM (1)

BEDWELMEND (2)
BEDWELMING (2)
BEDWING (2)
BEELD (2)
BEELDE (3)
BEELDJIE (2)
BEEN (6)
BEET (3)
BEETGEKRY (1)
BEETPAK (1)
BEF (1)
BEFFIE (1)
BEGEERTE (4)
BEGIN (117)
BEGRIP (3)
BEGRYP (3)
BEHAAGLIKHEID (1)
BEHAE (1)
BEHALWE (2)
BEHANDEL (1)
BEHANGSELS (1)
BEHEER (4)
BEHEERS (2)
BEHEERSTE (1)
BEHOEFTE (4)
BEHOORT (1)
BEHOUE (1)
BEIDE (1)
BEK (2)
BEKEND (1)
BEKENDES (1)
BEKER (1)
BEKLEMMENDE (1)
BEKLEMMING (1)
BEKLEEMTOON (1)
BEKOMMERNIS (1)
BEKROMPENES (1)
BEKYK (1)
BELAAI (1)
BELAAIDE (1)
BELAND (1)
BELANG (3)
BELANGRIK (1)
BELANGRIKHEID (1)
BELANGSTELLING (1)
BELEEF (2)
BELEEFDE (1)
BELEËR (1)
BELOER (1)
BELONING (1)
BELOWE (1)
BEMORS (2)
BENATTE (1)
BENE (16)
BENEDE (1)

BENOUD (2)
BENOUDE (1)
BENOUDHEID (1)
BEPERKTE (1)
BEPLAN (1)
BEREIKBAARHEID (1)
BEREKEND (1)
BEREKENDHEID (1)
BERG (1)
BERINGDE (1)
BEROERING (1)
BESEER (1)
BESEERDE (1)
BESEF (8)
BESEM (1)
BESETE (1)
BESIG (5)
BESIT (3)
BESITLIK (1)
BESKAAF (1)
BESKAAFDE (1)
BESKAAFDHEID (1)
BESKERM (1)
BESKUT (1)
BESKUTTINKIE (1)
BESKWAAM (1)
BESLISSINGE (1)
BESLUIT (1)
BESOPE (1)
BESORG (1)
BESPEUR (1)
BESPREEK (1)
BESTAAN (5)
BESTAANSREG (1)
BESTE (1)
BESTELLINGS (1)
BESTUUR (1)
BESTUURDER (4)
BESWYMINGSLAAP (1)
BETAAL (1)
BETAS (3)
BETER (8)
BETOWER (2)
BETRAP (2)
BETROKKE (2)
BEUR (4)
BEURSIE (2)
BEURT (1)
BEVEEL (2)
BEVEL (3)
BEVELE (2)
BEVESTIGING (1)
BEVOEL (1)
BEVRY (1)
BEVUIL (1)

BEWE (5)
BEWEEG (29)
BEWEEGLIKE (1)
BEWEGENDE (2)
BEWEGING (18)
BEWEGINGS (7)
BEWENDE (1)
BEWERIGE (2)
BEWERK (1)
BEWUS (17)
BEWUSSYN (2)
BID (4)
BIEG (2)
BIEGHOKKIE (2)
BIERBOTTEL (1)
BIESIEPOLLE (1)
BIETJIE (2)
BILJOENSTE (1)
BIND (2)
BINNE (18)
BINNE-IN (6)
BINNEDRING (1)
BINNEDRUK (1)
BINNEGAAN (3)
BINNEGEBRING (1)
BINNEGEGAAN (1)
BINNEGOED (1)
BINNEKANT (6)
BINNEKOM (4)
BINNEMUUR (3)
BINNENSHUIS (1)
BINNENSMONDS (3)
BINNEPLAAS (17)
BINNEPLASIE (10)
BINNEPLEIN (1)
BINNERY (1)
BINNESAK (4)
BINNESTE (1)
BINNESTOEP (1)
BINNESTROMPEL (1)
BINNETOE (2)
BINNEVAAR (1)
BITSIGE (1)
BITTER (3)
BITTERHEID (2)
BLAAS (7)
BLADRYKE (1)
BLAF (3)
BLAFFIE (1)
BLAFFIES (1)
BLAMEER (3)
BLANKE (1)
BLANKES (1)
BLARE (5)
BLAREDAK (1)

BLAS (4)
BLEEK (1)
BLERRIE (2)
BLIK (14)
BLIKBORDE (3)
BLIKKE (3)
BLIKKIE (2)
BLIKKIES (4)
BLIKKIESKOS (1)
BLIKSEM (1)
BLINDELINGS (1)
BLINDERIG (1)
BLINDING (1)
BLINDINGS (1)
BLINK (6)
BLINKGLAD (1)
BLITSENDE (1)
BLITSIGE (1)
BLITSSNEL (1)
BLITSSTRAAL (1)
BLOED (24)
BLOEDEIENDOM (1)
BLOEDERIGE (2)
BLOEDING (1)
BLOEDKOL (1)
BLOEDSOMLOOP (1)
BLOEDSTREPIES (1)
BLOEI (1)
BLOM (1)
BLOMME (4)
BLONDE (1)
BLOU (9)
BLOUGRYS (1)
BLY (36)
BO (13)
BO-ARM (1)
BO-ARMS (2)
BO-KLERE (1)
BO-OOR (1)
BO-OP (1)
BOBBEJANE (1)
BODEK (1)
BOEG (4)
BOEGPUNT (1)
BOEGWATER (1)
BOEIE (1)
BOEK (1)
BOEK-FRANS (1)
BOER (1)
BOETEDOENING (1)
BOETIE (1)
BOG (1)
BOHAAI (1)
BOKANT (2)
BOKKESPRONGE (1)

BOL (1)
 BOLIP (1)
 BOLLA (1)
 BOLYF (3)
 BOME (16)
 BONDEL (1)
 BONDGENOOT (1)
 BONNS (1)
 BOODSKAP (3)
 BOOM (18)
 BOOMHART (1)
 BOOMSINGER (1)
 BOOMSTAM (4)
 BOOMSTAMME (2)
 BOOMSTOMP (2)
 BOONSTE (1)
 BOORD (2)
 BOOT (1)
 BOOTJIES (1)
 BORDE (1)
 BORREL (1)
 BORS (22)
 BORSEL (1)
 BORSROK (1)
 BORSTE (3)
 BOS (17)
 BOSBAADJIE (1)
 BOSSE (1)
 BOTE (1)
 BOTTEL (5)
 BOTTELS (1)
 BOTTELTIJES (2)
 BOTTEL (1)
 BOU (4)
 BRAAI (1)
 BRAAKGELUIDE (1)
 BRAKKE (1)
 BRAND (23)
 BRANDAO (16)
 BRANDE (1)
 BRANDENDE (7)
 BRANDER (1)
 BRANDERS (1)
 BREEK (5)
 BREEKGOED (1)
 BREIWERK (1)
 BREUK (3)
 BREë (1)
 BRING (31)
 BROEI (2)
 BROEIENDE (1)
 BROEIKAS (1)
 BROEK (3)
 BROEKE (1)
 BROER (2)

BROERSKIND (1)
 BROM (1)
 BROOD (2)
 BROODMANDJIE (1)
 BRUIN (5)
 BRUINPAPIERSAK (1)
 BUFFET (1)
 BUIDELRUG (1)
 BUIG (4)
 BUIK (1)
 BUIT (1)
 BUIITE (21)
 BUIITEDEURE (1)
 BUIITEGEBOU (1)
 BUIITEKAMER (1)
 BUIITEKAMERMUUR (1)
 BUIITEKANT (10)
 BUITENDIEN (1)
 BUITENTOE (2)
 BUIIEWYKE (1)
 BUK (14)
 BUK-BUK (1)
 BULTE (1)
 BULTERIG (1)
 BULTERIGE (3)
 BURGERS (1)
 BUURT (1)
 BY (150)
 BYBLY (1)
 BYDERHAND (1)
 BYGEKOM (4)
 BYKOM (3)
 BYLE (1)
 BYMEKAAR (5)
 BYMEKAARRAAP (1)
 BYNA (17)
 BYSIENDE (1)
 BYT (3)
 BYVAL (1)
 BYWONERSEUN (1)

CARLOS (212)
 CHAPERONE (1)

DAAD (1)
 DAAI (3)
 DAAR (207)
 DááR (1)
 DAAR'S (18)
 DAARAAN (10)
 DAARBY (2)
 DAARDEUR (4)
 DAARDIE (22)
 DAARDIES (1)
 DAARHEEN (3)

DAARIN (12)
 DAARMEE (8)
 DAARNA (7)
 DAAROM (5)
 DAARONDER (1)
 DAAROR (7)
 DAAROP (4)
 DAARTEEN (3)
 DAARTOE (1)
 DAARUIT (2)
 DAARVAN (17)
 DAARVANDAAN (1)
 DAARVOOR (5)
 DAE (9)
 DAG (17)
 DAK (15)
 DAKKE (2)
 DALENDE (1)
 DAM (1)
 DAME (2)
 DAMMETJIES (1)
 DAMP (3)
 DAMPE (2)
 DAN (119)
 DANKIE (1)
 DANS (1)
 DANS-LOOP (1)
 DANSE (1)
 DAR (1)
 DAREM (6)
 DAS (1)
 DAS-AFHAAL (1)
 DASSE (1)
 DAT (135)
 Dé (5)
 DEEL (4)
 DEELNEEM (1)
 DEEMOEDIGHEID (1)
 DEERNIS (1)
 DEFTIG (2)
 DEK (3)
 DEKEN (1)
 DELE (1)
 DERDE (2)
 DERMS (1)
 DESTYDS (1)
 DEUR (117)
 DEURBREEK (2)
 DEURBRING (1)
 DEURDRING (4)
 DEURE (7)
 DEURGEKOM (1)
 DEURGEKYK (1)
 DEURKOM (1)
 DEURLOOP (1)

DEURMAT (1)
DEURMEKAAR (3)
DEURNAT (2)
DEURSKUIWE (1)
DEURSKYNEND (1)
DEURSKYNENDE (1)
DEURSLAAN (2)
DEURSLOT (1)
DEURSOEK (1)
DEURTJIE (1)
DEURWEEK (2)
DIE (3509)
Dié (67)
DIEP (8)
DIEPER (5)
DIEPGEGROEFDE (1)
DIEPGESONKE (1)
DIEPSTE (1)
DIER (2)
DIERE (2)
DIEREGELUIDE (1)
DIERLIK (1)
DIERTJIES (1)
DIESELFDE (8)
DIG (2)
DIGBEOUDE (1)
DIGBY (3)
DIGKRULLERIGE (1)
DIGTE (3)
DIK (8)
DIKWELS (2)
DIMENSIE (1)
DING (5)
DINGE (15)
DINK (67)
DIPLOMATE (1)
DIREK (2)
DIS (204)
DISSCIPLINE (1)
DISTELKOP (1)
DIT (493)
DIT (3)
DOBBELSTEENTJIES (1)
DOELBEWUS (1)
DOELGERIGTE (1)
DOEN (41)
DOENIGHEDE (1)
DOF (2)
DOFWEG (1)
DOG (2)
DOGTER (4)
DOGERTJIE (5)
DOKUMENTE (2)
DOM (3)
DONA (3)

DONDERWEER (1)
DONKER (28)
DONKERDER (4)
DONKERROOI (1)
DONKERTE (3)
DONS (1)
DONSERIGHEID (1)
DOOD (29)
DOODGAAN (1)
DOODGEGAAN (1)
DOODGEMAAK (2)
DOODKAP (1)
DOODSTIL (2)
DOOF (1)
DOOIE (4)
DOOIES (1)
DOP (4)
DOPGEHOU (4)
DOPHOU (2)
DORP (2)
DORPIE (4)
DORS (2)
DOSIES (1)
DOWWE (5)
DRA (20)
DRAAD (10)
DRAADDEURE (1)
DRAAI (27)
DRADE (1)
DRAF (5)
DRAF-STAP (1)
DRAFSTAP (1)
DRANG (1)
DRANK (1)
DRANKIE (2)
DREUN (1)
DRIE (15)
DRIEPOOT (1)
DRIF (2)
DRIFTIG (2)
DRING (4)
DRINGEND (1)
DRINGENDHEID (1)
DRINK (11)
DRINKE (1)
DROEFHEID (2)
DROM (1)
DROOG (14)
DROOGHEID (1)
DROOM (4)
DROë (6)
DRUIS (1)
DRUK (61)
DRUMPEL (1)
DRUP (1)

DRUPPEL (2)
DRUPPELS (3)
DRUPPELTJIE (1)
DRYF (6)
DRYWENDE (1)
DRYWER (1)
DUBBELVERDIEPING-GEBOU (1)
DUI (1)
DUIDELIK (2)
DUIDELIKER (1)
DUIFIE (1)
DUIK (4)
DUIM (4)
DUISEL (1)
DUISELIG (4)
DUISENDE (1)
DUISTERE (1)
DUIWEL (1)
DULD (1)
DUN (1)
DUNNER (1)
DURF (3)
DUSKANT (1)
DUSVER (1)
DUUR (3)
DWAAL (1)
DWARS (1)
DWARSDEUR (1)
DWELMSTOF (1)
DWING (9)
DYBEEN (1)
DYNSEERIGHEID (2)

E (2)
EBBEHOUT (1)
EDEL (1)
EEKHORINKIE (1)
EEN (99)
EENKANT (4)
EENS (4)
EENSAME (1)
EENSELWIG (1)
EER (1)
EERDER (2)
EERS (39)
EERSTE (21)
EET (14)
EETGOED (1)
EETKAMER (6)
EFFEK (1)
EFFENS (6)
EFFENSE (2)
EGALIGE (1)
EIE (18)

EIENAARDIGE (8)
EILANDJIE (1)
EINDE (4)
EINDELIK (1)
EINDIG (2)
EINTLIK (4)
EK (169)
ék (3)
EKSKUUS (2)
EKSOTIESE (1)
EKSTRA (1)
ELEMENT (1)
ELK (3)
ELKE (20)
ELKEEN (1)
ELMBOOG (5)
ELMBOë (3)
EMMER (2)
EMMERS (1)
EMMERTJIES (2)
EMOSIE (3)
EMOSIONEEL (2)
EN (1083)
END (2)
ENE (3)
ENERGIE (1)
ENIGE (2)
ENIGIETS (1)
ENKELE (1)
ENKELING (1)
ENT (2)
ENTE (1)
ERDE- (1)
ERDESKOTTEL (1)
êRENS (12)
ERG (3)
ERNSTIG (1)
ERVAAR (1)
ES-DRAAIE (1)
ESSENSIëLE (1)
ETE (6)
ETER (1)
EUWELMOEDIGE (1)
EWAG (1)
EWEREDIGE (1)
EWEWIG (1)

FAKKELS (2)
FAMILIARITEIT (2)
FAMILIELEDE (1)
FAMILIëRE (1)
FEIT (1)
FETISJ (6)
FETISJ- (1)
FETISJ-HUISIE (1)

FETISJ-SAKKIE (2)
FETISJBLIKKIES (1)
FETISJHUISIE (2)
FETISJSAKKIE (1)
FIETS (1)
FIGUEIRA (1)
FIGURE (3)
FIGUUR (1)
FLENTERS (1)
FLENTERTJIE (1)
FLENTERTJIES (1)
FLESSIES (5)
FLITS (2)
FLOU (3)
FLUISTER (2)
FLUIT (3)
FOKUSPUNT (1)
FOOITJIE (2)
FORT (2)
FORTMURE (1)
FRANGIPANIBLOMME (1)
FRANS (3)
FROKKIES (1)
FROMMEL (2)
FRONS (1)
FUT (3)
FUTILITEIT (1)
FYN (11)
FYNBESNEDE (1)
FYNER (1)
FYNGEBEEN (1)
FYNRUIGTE (1)
FYNSTE (2)

G (2)
GAAN (128)
GAAP (1)
GAASDOEK (1)
GAL (1)
GANG (33)
GANGDEUR (4)
GANGE (2)
GANGHOEKE (1)
GARE (2)
GAS (1)
GASBRANDE (1)
GASHEER (1)
GAT (1)
GATE (1)
GE (1)
GEAAR (1)
GEBAAAR (5)
GEBARE (3)
GEBEITEL (1)
GEBEUR (8)

GEBEURE (3)
GEBID (1)
GEBIND (2)
GEBLAF (2)
GEBLY (2)
GEBOORTE (1)
GEBORE (3)
GEBOU (5)
GEBOUDE (2)
GEBOUË (1)
GEBOUTJIE (3)
GEBOë (1)
GEBRAND (1)
GEBRANDE (1)
GEBREEK (5)
GEBREEKTE (1)
GEBREIDE (1)
GEBREKKIG (1)
GEBRING (16)
GEBROEDSEL (2)
GEBRUIK (11)
GEBUIG (2)
GEBUKKEND (3)
GEBULK (1)
GEBêRE (2)
GEDAGTE (16)
GEDAGTES (10)
GEDEEL (1)
GEDEELTES (1)
GEDIENSTIG (1)
GEDINK (6)
GEDOEN (14)
GEDOMPTEL (1)
GEDOOD (1)
GEDRA (3)
GEDRAAI (7)
GEDRANG (1)
GEDREUN (1)
GEDRINK (3)
GEDROGTETELIKE (1)
GEDRUIS (3)
GEDRUK (10)
GEDURIG (3)
GEDWEE (1)
GEE (56)
GEEL (2)
GEELGROEN (1)
GEELWIT (1)
GEELWORDENDE (1)
GEEN (7)
GEENEEN (1)
GEES (1)
GEESDRIF (1)
GEFILTER (1)
GEFLADDER (1)

GEFRONS (1)
GEGAAN (5)
GEGEE (10)
GEGELD (1)
GEGOOI (6)
GEGRENDEL (1)
GEGROEF (1)
GEGROEFDE (1)
GEGROEI (1)
GEGRYP (1)
GEHAAL (1)
GEHAD (12)
GEHAND (1)
GEHANG (5)
GEHARDLOOP (1)
GEHEG (1)
GEHEIMSINNIGE (1)
GEHEIMSINNIGHEID (1)
GEHEIMSINNIGS (1)
GEHELP (4)
GEHEUE (2)
GEHOON (1)
GEHOOR (18)
GEHOU (6)
GEHURK (1)
GEIL (1)
GEJA (2)
GEJIL (1)
GEK (5)
GEKAM (3)
GEKAP (3)
GEKEER (1)
GEKEF (1)
GEKEN (5)
GEKERM (3)
GEKHEID (2)
GEKIES (1)
GEKLA (1)
GEKLEE (1)
GEKLEPPER (1)
GEKLEURDE (2)
GEKLIM (2)
GEKLOUTER (1)
GEKNETTER (2)
GEKNEUS (1)
GEKOEK (1)
GEKOM (26)
GEKONDISIONEERDE (1)
GEKONSENTREERDE (1)
GEKOOP (2)
GEKRAAK (1)
GEKRAP (1)
GEKRENK (1)
GEKRUIDE (2)
GEKRULDE (1)

GEKRY (17)
GEKYK (5)
GELAAT (2)
GELAATSKLEUR (1)
GELAATSTREKKE (5)
GELAG (3)
GELD (9)
GELDKAS (3)
GELê (3)
GELEë (2)
GELEDE (2)
GELEEF (1)
GELEER (3)
GELEERDE (1)
GELEI (1)
GELEK (1)
GELET (1)
GELEUN (3)
GELIEG (1)
GELOOF (1)
GELOOP (2)
GELOS (1)
GELUI (3)
GELUID (17)
GELUISTER (1)
GELYK (2)
GELYKE (1)
GEMAAI (1)
GEMAAK (20)
GEMAKLIK (1)
GEMAKLIKER (1)
GEMARTEL (1)
GEMEEN (1)
GEMEENHEID (1)
GEMOED (2)
GEMOEID (1)
GEMOMPEL (1)
GEMOR (1)
GEMORS (6)
GEMORSTE (1)
GENEEM (2)
GENEENTHEID (2)
GENIET (2)
GENOEG (19)
GENOT (1)
GEOLIE (1)
GEPAK (2)
GEPERS (1)
GEPLAAS (3)
GEPLANT (2)
GEPLAS (1)
GEOETS (1)
GEPRAAT (11)
GEPROBEER (2)
GEPYN (1)

GERAAK (3)
GERAAS (2)
GEREDELIKER (1)
GEREDUSEER (1)
GEREED (2)
GEREEDSKAP (1)
GEREELD (1)
GEREENT (1)
GERIG (2)
GEROEP (4)
GEROER (1)
GEROL (1)
GEROOK (1)
GERUISLOOS (1)
GERUISLOSE (1)
GERUITE (1)
GERUK (2)
GERY (1)
GESAG (3)
GESAK (1)
GESANIK (1)
GESê (24)
GESELLIGER (1)
GESELS (4)
GESESEND (1)
GESELSKAP (2)
GESETTE (5)
GESIEN (10)
GESIG (80)
GESIGGIE (2)
GESIGSPIERE (1)
GESIGSVEL (1)
GESIGTE (6)
GESING-SKREEU (1)
GESIT (7)
GESKARREL (1)
GESKEUR (2)
GESKEURDE (2)
GESKIET (5)
GESKILDER (1)
GESKILDERDE (1)
GESKINK (1)
GESKOOLDE (1)
GESKOP (1)
GESKREEU (7)
GESKUIF (3)
GESKUIFEL (1)
GESKUIL (1)
GESKUUR (1)
GESLAAN (5)
GESLAAP (1)
GESLATE (1)
GESLEEP (3)
GESLINGER (1)
GESLUIT (4)

GESLUK (1)
GESMEER (1)
GESMOOR (1)
GESMYT (2)
GESNY (2)
GESOEK (1)
GESORG (1)
GESPAN (4)
GESPANNE (1)
GESPEEL (2)
GESPIERDE (1)
GESPIKKEL (1)
GESPOEG (2)
GESPOT (1)
GESPREK (2)
GESPUIS (1)
GESTAAN (3)
GESTALTE (7)
GESTAMP (1)
GESTAP (1)
GESTAPEL (2)
GESTEEK (1)
GESTEL (1)
GESTEMPEL (1)
GESTERF (2)
GESTOOT (6)
GESTOOT-GETEL (1)
GESTRUIKEL (1)
GESTRYK (2)
GESTUUR (1)
GESWEL (1)
GESWELDE (1)
GESWOLLE (1)
GETEISTER (1)
GETEL (1)
GETJANK (1)
GETOIINGDE (1)
GETREE (1)
GETREK (10)
GETROUD (2)
GETROUDE (1)
GETY (1)
GEUR (3)
GEUT (6)
GEUTE (1)
GEVAAR (10)
GEVAARLIK (1)
GEVAL (4)
GEVANG (4)
GEVANG (1)
GEVANGENEMING (1)
GEVAT (2)
GEVERF (1)
GEVERFDE (1)
GEVIND (2)

GEVLEGTE (2)
GEVLOEK (1)
GEVLUG (1)
GEVOEL (15)
GEVOLG (3)
GEVRA (8)
GEVREES (1)
GEVREKSEL (1)
GEVROETEL (1)
GEVUUR (1)
GEVYL (1)
GEWAAI (1)
GEWAAR (1)
GEWAARWORDINGE (1)
GEWAG (4)
GEWALG (1)
GEWAS (2)
GEWEER (12)
GEWEES (8)
GEWEET (9)
GEWELD (2)
GEWELDDADIGHEID (1)
GEWELDIGE (3)
GEWERE (9)
GEWERK (3)
GEWIG (4)
GEWOEL (1)
GEWONDE (1)
GEWONDER (1)
GEWONE (7)
GEWONNE (1)
GEWOON (2)
GEWOOND (7)
GEWOONLIK (3)
GEWOONTE (2)
GEWOONTEGEWYS (1)
GEWOONTES (1)
GEWORD (26)
GEWRING (1)
GEWYK (1)
GIET (3)
GIF (1)
GIL (1)
GILLE (2)
GISTER (8)
GISTERAAND (2)
GLAD (6)
GLADGESKEER (1)
GLAS (1)
GLASDEUR (2)
GLASDEURE (1)
GLASE (4)
GLASERIG (1)
GLASGOED (1)
GLASIE (1)

GLASKRALE (1)
GLASSTUKKE (1)
GLIBBERIG (1)
GLIMLAG (1)
GLO (1)
GLOED (4)
GLOEDE (1)
GLOEI (2)
GLUUR (1)
GLY (2)
GOD (8)
GODSDIENS (1)
GODSDIENSTIGE (1)
GODSDIENSVORMS (1)
GODSNAAM (3)
GOED (37)
GOEDJIES (2)
GOEDKEURING (1)
GOEDKOOP (1)
GOEIE (3)
GOIINGSAK (1)
GOLF (1)
GONÇALO (16)
GOOI (13)
GORDYN (2)
GORDYNE (2)
GOU (8)
GOUD (1)
GOUE (7)
GRAAG (2)
GRAG (1)
GRAS (20)
GRASBRANDE (1)
GRASSTINGELS (1)
GRASSTOPPELS (3)
GRAW (3)
GREEP (2)
GRENDEL (4)
GRENS (1)
GRENSE (1)
GRETIG (2)
GRETIGHEID (1)
GRIL (1)
GRINNIK (1)
GROEI (18)
GROEN (3)
GROENTE- (1)
GROEP (5)
GROEPE (1)
GROEPIE (14)
GROEPIES (1)
GROET (3)
GROEWE (1)
GROF (2)
GROND (35)

GROND-VUILERIGHEID (1)
GRONDREUK (1)
GRONDTONNELTJIES (1)
GROOT (47)
GROOTBAAS (2)
GROOTGEMAAK (1)
GROOTGEWORD (1)
GROOTMENSE (1)
GROOTPAD (2)
GROT (1)
GROTER (9)
GROWWE (1)
GROWWERIGHEID (1)
GROWWERIGHEIDJIE (1)
GROWWIGHEID (1)
GRUIS (2)
GRYNLAG (1)
GRYP (7)
GRYS (2)

HA (2)
HAAI (2)
HAAK (5)
HAAKSPELDE (1)
HAAL (34)
HAAR (1063)
HAARNAALDE (4)
HAARSELF (16)
HAARTJIES (1)
HAARWORTELS (1)
HAAS (3)
HAASTIG (7)
HAAT (6)
HAATLIKE (1)
HAKKE (1)
HAKKEL (1)
HALE (1)
HALF (9)
HALF-BEDWELMD (1)
HALF-BESETE (1)
HALF-BESKAAFDDES (1)
HALF-BESOPE (1)
HALF-BESWYEMENDE (1)
HALF-BINNE (1)
HALF-BLIND (1)
HALF-DRA (1)
HALF-DUISTERNIS (1)
HALF-GESMELTE (1)
HALF-GLIMLAG (1)
HALF-KLIM (1)
HALF-MUF (1)
HALF-ONGELOWIG (1)
HALF-ONSIGBAAR (1)
HALF-ONWILLEKEURIG(1)
HALF-OOP (3)

HALF-RIVIERWATER (1)
HALF-SARKASTIESE (1)
HALF-SEE (1)
HALF-SKUIINS (1)
HALF-STAADE (1)
HALF-VERDWAAS (1)
HALF-VOL (1)
HALF-VUIL (1)
HALF-WERKTUIGLIK (1)
HALFBLOED- (1)
HALFDONKER (1)
HALFDONKERTE (1)
HALFLIG (2)
HALFMAAN (1)
HALFNAAKTE (1)
HALS (5)
HALWE (2)
HAMERSLAE (2)
HAND (93)
HAND-UIT (1)
HANDBAGASIE (1)
HANDBENE (1)
HANDE (71)
HANDE-VIERVOET (1)
HANDELAAR (2)
HANDELING (2)
HANDELSREISIGER (1)
HANDLANGER (1)
HANDLANGERS (1)
HANDPALM (1)
HANDPALMS (1)
HANDPOMPIE (1)
HANDSKOENE (1)
HANDSPIERE (1)
HANG (39)
HARD (18)
HARDE (5)
HARDER (6)
HARDLOOP (4)
HARDOP (4)
HARDS (1)
HARE (50)
HART (15)
HARTBEES-SINKDAKHUIS-
DORPIE (1)
HARTBEESHUIS (1)
HARTBEESHUISIE (1)
HARTBEESWINKELTJIES (1)
HARTKLOP (1)
HARTSTOG (2)
HASJISJ (1)
HAWE (2)
Hê (17)
Hé (4)
HEDE (2)

HEEL (3)
HEELDAG (4)
HEELNAG (1)
HEELTEMAL (12)
HEEN (14)
HEES (2)
HEILIGE (1)
HEINING (1)
HEK (46)
HEKS (2)
HEKSEDANS (1)
HEL (2)
HELDER (3)
HELE (14)
HELIKOPTER (7)
HELLE (1)
HELLING (1)
HELP (19)
HEMEL (5)
HEMP (13)
HEMPSAK (1)
HEMPSMOU (1)
HEMPSMOUE (1)
HERE (11)
HERHAAL (3)
HERHAALDE (1)
HERINNERINGE (3)
HERKEN (5)
HERSKEP (2)
HERVAT (3)
HET (735)
Hét (1)
HEUP (1)
HEUWEL (3)
HEUWELHANGE (1)
HEUWELPAD (1)
HEUWELS (1)
HIER (103)
HIERDIE (41)
HIERHEEN (1)
HIERIN (2)
HIERJY (1)
HIERNATOE (7)
HIEROP (3)
HIERSO (3)
HIERTEEN (1)
HIERTOE (2)
HIERVAN (1)
HIERVANDAAN (5)
HIERVOOR (1)
HINDER (1)
HITTE (18)
HOE (46)
HOé (1)
HOë (9)

HOE'T (1)
 HOED (2)
 HOEDAT (9)
 HOEF (2)
 HOEK (10)
 HOEKE (8)
 HOEKOM (15)
 HOELANK (1)
 HOENDER (1)
 HOENDERS (2)
 HOENDERSOUS (1)
 HOENDERVERE (1)
 HOëR (2)
 HOES (1)
 HOEVEEL (4)
 HOEVEELHEID (1)
 HOEWEL (5)
 HOK (7)
 HOKKE (3)
 HOL (2)
 HOM (246)
 HOMSELF (6)
 HOND (38)
 HONDE (3)
 HONDERDE (2)
 HONDJIE (11)
 HONGER (1)
 HOOF (5)
 HOOFDE (1)
 HOOFPAD (1)
 HOOFPYN (2)
 HOOFSTRAAT (1)
 HOOFTOOISEL (1)
 HOOG (10)
 HOOP (5)
 HOOR (72)
 HOORBAAR (1)
 HOPE (1)
 HOPIE (5)
 HOPIES (4)
 HOU (68)
 HOUDING (10)
 HOUE (2)
 HOUER (1)
 HOUERTJIES (1)
 HOUT (3)
 HOUTBEELDJE (1)
 HOUTBLINDING (1)
 HOUTJIES (1)
 HOUTLUIKE (2)
 HOUTPAALTJIES (1)
 HOUTPOP (1)
 HOUTSTRUKTUURTJIE (1)
 HOUTVENSTERLUIKE (1)
 HOUTVLOER (1)

HOUVAS (2)
 HOVAARDIG (1)
 HUID (1)
 HUIL (12)
 HUILERY (1)
 HUIS (88)
 HUISE (2)
 HUISHEN (1)
 HUISIE (4)
 HUISIES (1)
 HUIWERIG (1)
 HUL (8)
 HULLE (575)
 HULLESELF (3)
 HULP (2)
 HURK (1)
 HURKE (3)
 HUURMOTORS (1)
 HY (646)
 HY'S (19)
 HY'T (4)
 HYSKRANE (1)

 IEMAND (15)
 IETS (85)
 IMMIGRASIEMENSE (1)
 IMPONEER (1)
 IN (688)
 INASEM (2)
 INBOORLINGE (1)
 INBOORLINGTAAL (3)
 INBREEK (1)
 INDRUK (8)
 INGAAN (4)
 INGANG (1)
 INGEADEM (1)
 INGEBOU (1)
 INGEBRING (1)
 INGEDRUK (1)
 INGEGOOI (1)
 INGEKOM (3)
 INGEPAK (2)
 INGEPROP (1)
 INGESKUIF (2)
 INGESLUIP (1)
 INGESTOOT (1)
 INGETOëNHEID (1)
 INGETRAP (1)
 INGETREK (6)
 INGETUIMELDE (1)
 INGEVAL (1)
 INGEWAAI (1)
 INGEWAG (1)
 INJAAG (1)
 INKANTASIES (1)

INKLIM (2)
 INKOM (1)
 INKRUIP (1)
 INKRUIPERIG (2)
 INKYK (1)
 INLIGTING (1)
 INLOOP (1)
 INMEKAAR (4)
 INMEKAARGEKRIMP (1)
 INMEKAARGESTRENGEL (1)
 INRY (1)
 INSEK (1)
 INSKUIF (1)
 INSPAN (1)
 INSPANNING (3)
 INSTEEK (1)
 INSTINK (1)
 INSTINKMATIG (2)
 INSTINKTIEF (1)
 INSTOOT (1)
 INSTROOM (2)
 INSWEEF (1)
 INSYPEL (1)
 INTENS (2)
 INTENSER (1)
 INTIEME (2)
 INTREK (1)
 INVAL (1)
 INVLOEDE (1)
 INWAG (1)
 IS (739)
 IVOOR (1)

 JA (13)
 JAAG (3)
 JAAR (6)
 JAG (1)
 JALOERS (3)
 JALOESIE (1)
 JARE (13)
 JAS (2)
 JASSE (1)
 JEEP (8)
 JEEPS (8)
 JEUG (2)
 JONG (8)
 JONGERES (1)
 JONGES (1)
 JONGMENSE (1)
 JONGPERD (1)
 JONK (4)
 JOSé (106)
 JOSé-HULLE (1)
 JOU (82)
 JOUEND (1)

JOUSELF (2)	KATOENDRAADJIES (1)	KLEINGELD (1)
JUIS (4)	KATOENROKKIE (1)	KLEINGOED (1)
JULLE (62)	KATROLLE (1)	KLEINKAPTEIN (3)
JURKIES (1)	KEEL (8)	KLEINSEUN (2)
JY (132)	KEER (27)	KLEINTJIE (4)
JY'S (5)	KEF (1)	KLEINTJIES (1)
JY'T (4)	KEFFEND (3)	KLEM (1)
KAAL (2)	KELNERS (2)	KLEPEL (1)
KAALIE (3)	KEN (20)	KLERE (23)
KAAL (5)	KENNE (1)	KLEREMAKER (1)
KAAP (1)	KENNIS (1)	KLEUR (6)
KAARTE (1)	KENNISSE (1)	KLEURE (2)
KAAS (1)	KEPIE (1)	KLEURLOOS (2)
KAFEE (1)	KERE (5)	KLEURLOSE (1)
KAFEEES (1)	KERK (6)	KLEWERIGS (1)
KAJUIT (2)	KERKIE (1)	KLIEF (1)
KAJUITE (1)	KERM (10)	KLIK (1)
KAJUITJIE (1)	KERMGELUIDE (1)	KLIM (18)
KAKIEBROEK (1)	KERN (2)	KLIMAAT (1)
KAKIEKLERE (1)	KERSE (1)	KLIMOPPE (1)
KALFSKOTELETTE (1)	KETEL (1)	KLINK (7)
KALK (2)	KETTING (1)	KLIP (1)
KALMER (1)	KETTINKIE (3)	KLIPPE (3)
KAM (2)	KEURIGER (1)	KLIPPERIGE (1)
KAMASTE (1)	KEël (1)	KLIPPERTJIES (1)
KAMER (36)	KIER (1)	KLIPVERSIERWERK (1)
KAMERDEUR (3)	KIERIES (1)	KLIPWERK-VERSIERINGS (1)
KAMERJAS (1)	KIERIETJIE (1)	KLOK (7)
KAMERMURE (1)	KIES (2)	KLOKGELUI (1)
KAMERS (4)	KIM (1)	KLOMP (14)
KAMERTJIE (2)	KIND (94)	KLOMPIE (3)
KAMERVENSTER (1)	KINDER (1)	KLOP (10)
KAMERVLOER (1)	KINDERLIKE (1)	KLOU (14)
KAMMETJIE (1)	KINDERS (75)	KLOUTER (1)
KAMP (1)	KINDERTJIES (1)	KNAAGDIER (1)
KAMTAG-KAMTAG (1)	KINDJIE (2)	KNAK (1)
KAMTIGE (1)	KISSIES (2)	KNETTEREND (1)
KAN (189)	KLA (1)	KNEUKELS (2)
KANS (9)	KLAAR (23)	KNIEBUIGING (1)
KANT (29)	KLAM (4)	KNIEBUIGINKIE (1)
KANTE (3)	KLAMMIGHEID (1)	KNIEë (8)
KANTMUUR (1)	KLANK (1)	KNIEL (1)
KAP (4)	KLANKIE (1)	KNIK (1)
KAPPIE (1)	KLANTE (1)	KNIP (1)
KAPTEIN (28)	KLAP (2)	KNOFFEL (1)
KARRE (1)	KLEDINGSTUK (1)	KNOOP (1)
KARRETJIE (1)	KLEED (1)	KNOP (1)
KAS (2)	KLEEF (4)	KNOPPERIG (1)
KASDEURE (1)	KLEI-KLEUR (1)	KOEK (2)
KASSIE (5)	KLEI-WAL (1)	KOEL (8)
KASSIES (2)	KLEIMENGSEL (1)	KOELER (1)
KASTE (1)	KLEIMURE (1)	KOELKAS (1)
KAT (2)	KLEIMUUR (1)	KOELTE (1)
KATEDRAAL (1)	KLEIN (45)	KOERANTPAPIER (1)
	KLEINER (1)	KOES (1)

KOEËLS (2)
 KOFFER (2)
 KOFFERS (3)
 KOFFIE (4)
 KOFFIEBONE (2)
 KOFFIEKAN (3)
 KOFFIEPLANT (1)
 KOFFIESTRUIKE (2)
 KOL (1)
 KOLE (2)
 KOLEROOI (1)
 KOLLE (1)
 KOLLETJIE (1)
 KOLONIES (5)
 KOLSKOOT (1)
 KOM (209)
 KOMBERS (4)
 KOMBERSE (1)
 KOMBERSIE (2)
 KOMBUIIS (21)
 KOMBUIIS-PORTUGEES (3)
 KOMBUIISDEUR (4)
 KOMBUIISTAFEL (2)
 KOMENDE (1)
 KOMMUNIKASIE (1)
 KOMS (1)
 KON (46)
 KONFRONTEER (1)
 KONGOLEES (32)
 KONKAS (1)
 KONSENTRER (1)
 KONTINENTJIES (1)
 KOOK (2)
 KOOL (1)
 KOOP (4)
 KOORS (1)
 KOP (88)
 KOPBEEN (2)
 KOPEROORRINGE (1)
 KOPKUSSING (1)
 KOPPE (3)
 KOPPEL (1)
 KOPPIE (9)
 KOPPIES (3)
 KOPPIG (1)
 KOPVEL (1)
 KORT (13)
 KORTAF (1)
 KORTBROEK (1)
 KORTBROEKE (1)
 KORTER (1)
 KOS (10)
 KOSBAARS (1)
 KOU (2)
 KOUD (5)

KOUE (3)
 KOUSE (1)
 KRAAG (2)
 KRAAK (4)
 KRAAL (4)
 KRAALMENSE (1)
 KRAALOGIES (2)
 KRAANTJIE (1)
 KRAFFIE (3)
 KRAG (9)
 KRALE (1)
 KRALETJIES (2)
 KRAMPAGTIG (3)
 KRAMPE (1)
 KRANE (1)
 KRAP (6)
 KRAS (1)
 KREET (1)
 KREETJIE (1)
 KREUN (4)
 KRING (2)
 KRINGE (3)
 KRISMIS (1)
 KROESHARE (3)
 KROM (3)
 KRONKELINGE (1)
 KRUIP (8)
 KRUIS (13)
 KRUISE (1)
 KRUISIE (6)
 KRUL (10)
 KRULLE (1)
 KRULLERIG (1)
 KRY (60)
 KUS (2)
 KUSSING (2)
 KWAAD (3)
 KWARTIER (1)
 KWARTMYL (2)
 KWEL (1)
 KWESBAAR (1)
 KWESSIE (1)
 KWETTER (1)
 KYK (111)

LAAGSTE (1)
 LAAGTETJIE (1)
 LAAI (4)
 LAAITJIES (2)
 LAAS (3)
 LAASTE (8)
 LAAT (91)
 LAAT-MAAR-LOOP-GEVOEL(1)
 LAE (4)
 LAER (4)

LAG (5)
 LAM (1)
 LAMP (1)
 LAMPE (1)
 LAMPLIG (1)
 LAND (10)
 LANDERYE (1)
 LANDING (1)
 LANDPUNTE (1)
 LANFERBAND-SKADUWEE (1)
 LANG (17)
 LANGBROEK (2)
 LANGER (5)
 LANGS (62)
 LANGSAAN (1)
 LANGSAME (1)
 LANGWERPIGE (1)
 LANK (29)
 LANKAL (5)
 LAP (6)
 LAPAFDAKKIE (1)
 LAPPE (2)
 LAPPIE (1)
 LAS (1)
 LATER (9)
 Lê (62)
 LEDEMATE (3)
 LEë (6)
 LEEDVERMAAK (2)
 LEEF (2)
 LEEFTYD (1)
 LEEG (7)
 LEEGHEID (1)
 LEEGMAAK (1)
 LEEGTETJIE (1)
 LEEP-VOORKOMS (1)
 LEER (2)
 LEERBAND (1)
 LEERKAMASTE (1)
 LEERLING (1)
 LEERSWEEP (1)
 LEES (2)
 LEIDING (1)
 LEIER (9)
 LEK (6)
 LELIK (1)
 LELIKE (1)
 LELIKHEID (2)
 LENGTE (2)
 LES (1)
 LESSENAAR (2)
 LEUN (7)
 LEUNINGSTOEL (1)
 LEWE (9)
 LEWELOSE (1)

LIBERDADE (1)
 LID (1)
 LIEDERLIKE (1)
 LIEFDE (4)
 LIEFGEHAD (2)
 LIEFHê (2)
 LIEG (2)
 LIEWE (10)
 LIEWER (1)
 LIG (24)
 LIGGAAM (15)
 LIGGAAMPIE (1)
 LIGGAME (3)
 LIGGIE (1)
 LIGGIES (7)
 LIGGROEN (1)
 LIGKOL (1)
 LIGSTREPE (1)
 LIGTE (2)
 LIGTEKOP-DOGTERTJIE (1)
 LIGTER (3)
 LINIAALSTREEP (1)
 LINKERHAND (5)
 LINKEROOG (1)
 LINNEGOED (1)
 LINTJIE (1)
 LIPPE (29)
 LIS (1)
 LISSABON (10)
 LITTE (1)
 LLE (2)
 LOER (3)
 LOL (1)
 LOMP (2)
 LONG (1)
 LOOP (85)
 LOPE (1)
 LORGNETTE (1)
 LORRIE (3)
 LORRIES (1)
 LOS (44)
 LOSBREEK (1)
 LOSGEGAAN (1)
 LOSGEKOM (2)
 LOSGELAAT (1)
 LOSGERAAK (2)
 LOSGESKEUR (1)
 LOSGESKUD (1)
 LOSKOM (1)
 LOSMAKERY (1)
 LOSNIE (1)
 LOSRUK (2)
 LOSSKEUR (1)
 LOSSKUD (1)
 LOSSKUIF (1)

LOSSPRING (1)
 LUANDA (6)
 LUG (43)
 LUGSPIEëLING (1)
 LUI (4)
 LUIKE (1)
 LUISTER (19)
 LUS (1)
 LUSTELOOSHEID (1)
 LYDING (1)
 LYF (30)
 LYFBAND (1)
 LYFIE (5)
 LYFLIK (1)
 LYFLIKE (1)
 LYK (37)
 LYM (1)
 LYN (4)
 LYNE (1)
 LYWE (2)
 LYWER (1)

MA (26)
 MAAG (6)
 MAAGD (1)
 MAAK (85)
 MAAL (1)
 MAAND (1)
 MAANDE (1)
 MAAR (294)
 MAAT (3)
 MADELIEFIES (1)
 MAER (4)
 MAG (2)
 MAGASYN (1)
 MAGIESE (1)
 MAKABERE (1)
 MAKLIK (1)
 MAL (1)
 MALARIA (1)
 MAN (25)
 MANIER (17)
 MANK (2)
 MANOëL (9)
 MANS (8)
 MANSBROEK (1)
 MANSVRIENDE (2)
 MARIA (75)
 MARK (1)
 MASJIE (1)
 MASSA (1)
 MASSIEWE (1)
 MAT (1)
 MATE (1)
 MATELOSE (1)

MATERIAAL (1)
 MATHEID (2)
 MATJIE (1)
 MATRAS (2)
 MATROSE (1)
 MEDELYE (2)
 MEE (3)
 MEEGEE (1)
 MEEGESLEUR (1)
 MEEL (3)
 MEELSAK (1)
 MEEN (1)
 MEER (53)
 MEERDERE (1)
 MEESTE (4)
 MEESTERES (1)
 MEEVOEREND (1)
 MEID (2)
 MEIDE (1)
 MEISIE (12)
 MEKAAR (25)
 MELK (4)
 MENEER (1)
 MENIGTE (1)
 MENS (16)
 MENSE (25)
 MENSLIKE (3)
 MENSNAELS (1)
 MENSTONE (1)
 MENSVEL (1)
 MERK (5)
 MERKBAAR (1)
 MERKBARE (1)
 MES (2)
 MET (389)
 METEENS (1)
 MEUBELS (5)
 MEUBELSTUKKE (1)
 MEVROU (1)
 MIDDAG (9)
 MIDDE (1)
 MIDDEL (4)
 MIDDELVINGER (1)
 MIDDESTAD (1)
 MIERE (3)
 MIERVRETERS (1)
 MIESIES (1)
 MILJOENSTE (1)
 MIN (2)
 MINAGTEND (1)
 MINAGTING (2)
 MINIATUURMANNETJIE (1)
 MINNAAR (2)
 MINNAARES (1)
 MINUTE (1)

MIS (6)
 MISGIS (1)
 MISKIEN (31)
 MISLEIDEND (1)
 MISLIKHEID (1)
 MISLUKKING (1)
 MISNOEë (1)
 MISTAS (1)
 MISTIG (1)
 MISTIGHEID (1)
 MISVERSTAND (1)
 MISVLOER (2)
 MODDER (6)
 MODDERBLASIE (1)
 MODDERIG (1)
 MODDERSTROOMPIE (1)
 MOEDELOSE (1)
 MOEDER (7)
 MOEDERS (1)
 MOEG (11)
 MOEILIK (2)
 MOEILIKE (1)
 MOEILIKHEID (1)
 MOEITE (2)
 MOENIE (13)
 MOES (23)
 MOET (121)
 MOMENTELE (1)
 MOMPEN (1)
 MOND (35)
 MONDE (3)
 MONDHOEKE (2)
 MONDJIE (4)
 MONOKEL (11)
 MOOI (4)
 MOONTLIK (4)
 MOOR (1)
 MOORD (4)
 MÔRE (1)
 MORS (3)
 MORSDOOD (2)
 MORSIGE (1)
 MOS (7)
 MOTOR (6)
 MOTORBESTUURDER (1)
 MOTORBOOTJIES (1)
 MOU (1)
 MOURA (3)
 MUIS (1)
 MUISE (1)
 MULAT (1)
 MULATKIND (1)
 MULATKINDERS (3)
 MULATMEISIE (1)
 MULATTE (10)

MULATTEKINDERS (1)
 MUNTSKULP (1)
 MUNTSTUKKE (1)
 MURE (25)
 MURG (1)
 MURMUREER (1)
 MUS (1)
 MUSKIETNET (8)
 MUSKUS (1)
 MUSKUSREUK (2)
 MUUR (25)
 MUURKASLAAIE (1)
 MUWWE (1)
 MY (105)
 My' (2)
 MYL (2)
 MYLE (1)
 MYNE (2)
 MYSELF (1)

 'N (638)
 NA (326)
 NAAKTHEID (1)
 NAALD (1)
 NAALDE (1)
 NAALDEKOKER (1)
 NAAM (5)
 NAARHEID (1)
 NAASTE (3)
 NAASTES (1)
 NABY (18)
 NABYHEID (1)
 NADAT (5)
 NADER (37)
 NADERDRUK (1)
 NADERGAAN (1)
 NADERHAND (2)
 NAELLAK (2)
 NAELS (4)
 NAG (8)
 NAGEDAGTE (1)
 NAGHEMP (1)
 NAGMAAL (1)
 NAGMERRIE (1)
 NAJAAG (1)
 NALAAT (1)
 NAME (1)
 NAMIDDAG (1)
 NASMAAK (1)
 NAT (10)
 NATGESWEET (4)
 NATGESWETE (1)
 NATTIGHEID (5)
 NATUURLIKE (1)
 Né (9)

NEDERIG (1)
 NEE (9)
 NEEF (1)
 NEEM (23)
 NEER (19)
 NEERBAK (1)
 NEERDRUK (3)
 NEERGEGOOI (1)
 NEERGELê (2)
 NEERGESAKTE (1)
 NEERGESIT (2)
 NEERGESLAAN (1)
 NEERGESMYT (1)
 NEERGESTUIF (1)
 NEERHALENDE (1)
 NEERSAK (3)
 NEERSIT (1)
 NEERSKIET (1)
 NEERSMYT (1)
 NEERSYD (1)
 NEERVAL (1)
 NEGERAGTIG (1)
 NEGOSIE (1)
 NEGOSIEKASTE (1)
 NEK (25)
 NEKKE (1)
 NEKHARE (2)
 NEKVLIES (1)
 NET (90)
 NETJIES (1)
 NETJIESER (1)
 NETNOU (4)
 NETVLIES (1)
 NEUK (5)
 NEUS (4)
 NEUSE (1)
 NEUSGATE (5)
 NEUSVLEUELS (4)
 NEWELS (1)
 'NGA (14)
 NIE (963)
 NIE-KAN-SKEEL (1)
 NIEMAND (5)
 NIKS (20)
 NODIG (8)
 NOEM (3)
 NOG (129)
 NOOIT (12)
 NOORDE (4)
 NOU (150)
 NOU'S (3)
 NOUDAT (7)
 NUANSE (1)
 'NUNZIATA (1)
 NUT (1)

NUTTELOOS (1)
NUUSKIERIG (3)
NUUSKIERIGHEID (1)
NUUT (4)
NUUTS (3)
NUWE (18)
NUWES (1)
NUWIGHEID (1)

O (129)
Oë (101)
OEFEN (1)
OEWER (3)
OF (83)
OGGEND (19)
OGGENDE (1)
OGIES (4)
OLIE (2)
OLIEKRAFFIE (1)
OLIFANTGRAS (10)
OM (294)
OMBUIG (1)
OMDAT (20)
OMDRAAI (2)
OMGEDOP (2)
OMGEDRAAI (4)
OMGEGAAN (2)
OMGEGEE (1)
OMGEKANTEL (1)
OMGEKANTELDE (1)
OMGESTAMP (2)
OMGEWING (1)
OMHEIN (2)
OMKYK (2)
OMREDE (1)
OMRINGENDE (1)
OMSIEN (2)
OMSKEP (1)
OMSLAAN (1)
OMSLAE (1)
OMSTANDIGHEDE (2)
OMTRENT (1)
ONAANGENAAM (2)
ONAANGETAS (1)
ONAANTREKLIK (1)
ONAANVAARBAAR (1)
ONAARDIG (1)
ONBEGRIP (1)
ONBEHEERS (1)
ONBEKENDE (1)
ONBETEUELBAAR (1)
ONBEWOONDE (1)
ONBEWUS (4)
ONBRUIKBAAR (1)
ONDER (76)

ONDERBEWUSTE (1)
ONDERBREEK (1)
ONDERDANIG (1)
ONDERDANIGHEID (1)
ONDERDRUKTE (2)
ONDERKLERE (1)
ONDERLYF (1)
ONDERROK (3)
ONDERSKEI (3)
ONDERWERP (1)
ONDERWERPING (1)
ONDERWYSER (1)
ONDEURSIGTIG (1)
ONDRAAGLIK (2)
ONEIE (1)
ONEINDIG (1)
ONERVARE (1)
ONERVARENES (1)
ONGEDULDIG (4)
ONGELOWIG (4)
ONGELYKSTE (1)
ONGELYKTES (1)
ONGEMAKLIK (1)
ONGEMAKLIKE (1)
ONGEMERK (1)
ONGERIGTE (1)
ONGERYMDHEID (1)
ONGESIEN (1)
ONGEVEE (1)
ONGEVEEGDE (1)
ONGEWONE (1)
ONGEWOON (3)
ONGEWOOND (3)
ONGEëRGDE (2)
ONHANDIG (2)
ONHEIL (1)
ONHERKENBAAR (1)
ONHERKENBARE (1)
ONHOORBAAR (1)
ONKUNDE (1)
ONMAG (1)
ONMEETLIKE (1)
ONMEETLIKHEID (1)
ONMIDDELLIK (1)
ONMIDDELLIKE (1)
ONNODIG (2)
ONONDERSKEIBAAR (1)
ONOPGEMAAK (1)
ONOPGEWASSE (1)
ONOPSIGTELIK (1)
ONREGTE (1)
ONRUSTIG (3)
ONRUSTIGE (1)
ONS (179)
ONSEKER (3)

ONSEKERHEID (1)
ONSIENDE (2)
ONSIGBAAR (3)
ONSIGBAARS (1)
ONSIGBARE (1)
ONSINNIGE (2)
ONSKULDIG (1)
ONTBLOOT (3)
ONTDAAN (1)
ONTEVREDE (1)
ONTHALWE (2)
ONTHOU (3)
ONTKRUL (1)
ONTPLOF (1)
ONTSNAP (1)
ONTSPAN (3)
ONTSPANNE (2)
ONTSTAAN (1)
ONTSTEL (7)
ONTSTELD (3)
ONTSTELTENIS (1)
ONTSTOKE (2)
ONTTREK (1)
ONTVLUG (1)
ONTWIL (3)
ONTWRIGTING (1)
ONTWYKING (1)
ONTYDIG (1)
ONUITGEPAKTE (1)
ONVERBIDDELIK (1)
ONVERMOë (2)
ONVERMYDELIK (1)
ONVERSORG (1)
ONVERSORGDE (1)
ONVERWAGS (1)
ONVERWAGTE (1)
ONWAARHEDE (1)
ONWEERSTAANBAAR (2)
ONWERKLIK (4)
ONWERKLIKHEID (1)
ONWETEND (2)
ONWILLEKEURIGE (1)
ONWILLIGE (1)
OOG (8)
OOGAPPELS (2)
OOGHARE (1)
OOGHOLTE (1)
OOGKAS (1)
OOGLEDE (2)
OOIT (3)
OOK (110)
OOM (1)
OOMBLIK (25)
OOMBLIKKE (1)
OOND (2)

OONDDEUR (1)	OORMEKAAR (1)	OPGESTEEK (1)
OOP (36)	OORNEEM (1)	OPGESWEL (6)
OOPGAAN (3)	OORSLEEP (1)	OPGESWELDE (2)
OOPGEBREEK (1)	OORSTAP (1)	OPGETEL (3)
OOPGEGOOI (3)	OORSTEEK (1)	OPGETOOI (2)
OOPGEHOU (1)	OORTUIGENDE (1)	OPGETREK (2)
OOPGEMAAK (2)	OORVERDOWENDE (1)	OPGEVANG (1)
OOPGEMAAKTE (1)	OORVOL (2)	OPGEWAAI (2)
OOPGERUK (2)	OORWEEG (1)	OPGEWEK (2)
OOPGERUKTE (1)	OORWELDIGEND (1)	OPGEWONDENHEID (1)
OOPGESKUIF (1)	OORWIN (1)	OPGOOI (2)
OOPGESLUIT (1)	OOSTE (1)	OPHAAL (1)
OOPGESPALK (1)	OOSTEMUUR (1)	OPHOU (4)
OOPGESPER (1)	OP (436)	OPJAAG (1)
OOPGESPERDE (1)	OPBOU (1)	OPKLIM (1)
OOPGESPREI (1)	OPBREEK (1)	OPKOM (2)
OOPGESTOOT (1)	OPDAM (1)	OPKRUIP (2)
OOPMAAK (7)	OPDOEM (1)	OPKRUL (1)
OOPRUK (1)	OPDRAAI (2)	OPKYK (3)
OOPSKEUR (2)	OPDRAAND (2)	OPLIG (1)
OOPSMYT (1)	OPDRAANDJIE (1)	OPMEKAAR (1)
OOPSPREI (1)	OPDRAEND (1)	OPMEKAARGEPAKTE (1)
OOPSTAAN (4)	OPEENS (5)	OPMERKINGS (1)
OOPTE (3)	OPENING (6)	OPNUUT (2)
OOPTETJIE (1)	OPGEBREEK (1)	OPRAAP (1)
OOR (159)	OPGEDIEP (1)	OPRUI (1)
OORBLYFSELS (1)	OPGEDRA (1)	OPRUK (1)
OORDAG (1)	OPGEDROOG (1)	OPSKEP (1)
OORDEEL (3)	OPGEFROMMELDE (1)	OPSLAAN (1)
OORDRA (1)	OPGEHAAL (1)	OPSLINGER (1)
OORDRYF (1)	OPGEHEWE (1)	OPSPELDE (1)
OOREENKOM (2)	OPGEHOU (1)	OPSPRING (2)
OOREENKOMS (1)	OPGEHYS (1)	OPSTAAN (3)
OORGAWE (1)	OPGEKLIM (1)	OPSTANDIG (1)
OORGEELY (2)	OPGEKROP (1)	OPSTEEK (3)
OORGEGAAN (1)	OPGELAAI (1)	OPSTOOT (11)
OORGEGEE (2)	OPGELEI (2)	OPSTU (1)
OORGEHAAL (2)	OPGELEK (1)	OPSTUWING (2)
OORGEHAALDE (1)	OPGELIG (2)	OPSTYG (1)
OORGEKOM (2)	OPGELê (1)	OPSUIP (1)
OORGEKRUIP (1)	OPGEMAAK (1)	OPSY (6)
OORGELEUN (1)	OPGEMERK (1)	OPSYSKUIF (1)
OORGELOOP (1)	OPGEPAS (1)	OPTEL (7)
OORGESTAP (2)	OPGERAAK (1)	OPTOWER (1)
OORGEWAAI (1)	OPGERAAP (2)	OPTREDE (1)
OORHAASTIG (1)	OPGEREK (1)	OPTREE (4)
OORHEERS (2)	OPGEROL (1)	OPTREK (1)
OORHê (1)	OPGEROLDE (1)	OPVALLEND (1)
OORKANT (6)	OPGERUIM (1)	OPWEN (1)
OORKANTEL (1)	OPGESKOTE (2)	OPWINDING (2)
OORKOM (1)	OPGESKUIF (1)	ORAL (3)
OORKRUIP (1)	OPGESLUIT (2)	ORDE (1)
OORKRUIS (2)	OPGESPOEL (1)	ORDELIKHEID (1)
OORLEUN (1)	OPGESPRING (2)	ORDENTLIK (1)
OORMEESTER (1)	OPGESTAAN (2)	ORE (10)

ORENT (15)
 ORKAAN (2)
 OU (43)
 OUD (2)
 OUDS (1)
 OUDSTE (3)
 OUE (4)
 OUER (6)
 OUERS (3)
 OUMA (6)
 OUTOMATIES (2)
 OUTOMATIESE (1)

PA (13)
 PAADJIE (11)
 PAAIE (1)
 PAAR (36)
 PAD (22)
 PADGEE (3)
 PADLANGS (1)
 PAK (7)
 PAKHUIS (2)
 PAKKAMER (2)
 PAKKIE (1)
 PAKKIES (1)
 PAL (1)
 PALM (1)
 PALMIRA (42)
 PALMS (2)
 PANGA (2)
 PANGA'S (1)
 PANGAS (1)
 PANIEK (1)
 PANNE (1)
 PANTOFFELS (1)
 PAP (10)
 PAPBROEKIG (1)
 PAPEGAAI (1)
 PAPIERBLOMME (1)
 PAPIERE (3)
 PAPPERY (1)
 PARAFFIEN (2)
 PAS (6)
 PASSASIERS (4)
 PASSIES (1)
 PATETIES (1)
 PATRONE (2)
 PATROON (2)
 PATRYSPOORT (1)
 PEKELKOMKOMMER (1)
 PEKELUIE (1)
 PEN (1)
 PENNE (2)
 PEREIRA (2)
 PEREIRA-HUIS (1)

PEREIRAS (5)
 PERS (3)
 PERSONE (1)
 PERSOON (3)
 PERSOONLIKE (3)
 PETROL (1)
 PEUL (2)
 PEULE (1)
 PEULVRUG (1)
 PEUTER (1)
 PIESANGBOME (1)
 PIESANGBOOM (2)
 PIESANGBOSSE (1)
 PIESANGS (1)
 PIESANGSKILLE (1)
 PIETS (1)
 PIK (1)
 PIKKANIENS (1)
 PIKKE (1)
 PIKSWART (1)
 PILLE (2)
 PILLETJIES (1)
 PIMENTO'S (1)
 PINA (18)
 PISTOLE (3)
 PISTOOL (3)
 PIËTEIT (2)
 PLAAS (1)
 PLAASSEUNS (1)
 PLAASVIND (1)
 PLAASWERF (1)
 PLAASWERKERS (3)
 PLAAT (1)
 PLAFON (6)
 PLAK (1)
 PLAN (10)
 PLANK (1)
 PLANKDEUR (1)
 PLANNE (2)
 PLANT (2)
 PLANTASIE (8)
 PLANTASIES (8)
 PLANTASIEWERKERS (10)
 PLANTE (2)
 PLAS (1)
 PLAT (5)
 PLATAANBOME (1)
 PLATDAKHUIS (1)
 PLATDRUK (1)
 PLATGETRAP (2)
 PLATGETRAPTE (1)
 PLATTREK (1)
 PLEISTER (2)
 PLEISTERWERK (1)
 PLEITEND (1)

PLEK (24)
 PLEK-PLEK (1)
 PLEKKIE (1)
 PLESIERIG (1)
 PLOFGELUIDE (1)
 PLOOI (1)
 PLOSJ (1)
 PLOSJ-GELUID (1)
 PLUISIES (1)
 PLUK (4)
 PLUNDER (2)
 POEIER (1)
 POEIERIGHEID (1)
 POEL (1)
 POELE (3)
 POETS (1)
 POKER (1)
 POLS (3)
 POLSAAR (1)
 POLSE (1)
 POLSGEWRIGHTE (1)
 POLSHORLOSIE (1)
 POMP (8)
 PONDOK (1)
 POORT (1)
 PORSELEIN (1)
 PORTUGAL (4)
 PORTUGEES (2)
 PORTUGEES-OOS-AFRIKA (1)
 PORTUGESE (5)
 POS (1)
 POSISIE (1)
 POSTUUR (1)
 POT (1)
 POTE (4)
 POTJIE (1)
 POTJIES (3)
 POTLOOD (2)
 POTPLANTE (1)
 POTTE (1)
 POWERE (1)
 PRAAT (108)
 PREISTER (1)
 PRENT (1)
 PRESIES (2)
 PRESIESE (2)
 PREWEL (2)
 PRIESTER (16)
 PRIK (1)
 PRIKKEL (1)
 PRIKKENDE (1)
 PROBEER (37)
 PROBLEME (2)
 PROE (3)
 PROMENADE (1)

PRONK (1)
 PROP (3)
 PROTES (1)
 PROTESTEER (2)
 PRUILENDE (1)
 PRUILERIGE (1)
 PRYS (1)
 PUNT (8)
 PUNTE (5)
 PUNTJIE (1)
 PURPER (1)
 PUT (1)
 PY (4)
 PYN (8)
 PYP (1)
 QUEIMADA (3)
 QUEIMADA-BRANDSTEKERS
 (1)
 RAAD (1)
 RAADPLEEG (1)
 RAAK (16)
 RAAKGESIEN (1)
 RAAKGESNY (1)
 RAAP (2)
 RAAS (1)
 RAK (4)
 RAKKE (2)
 RAND (2)
 RANKPLANTE (1)
 RANKSOORTE (1)
 RANTE (1)
 RASIONALISEER (1)
 RASPER (2)
 RAT (1)
 RATEL (2)
 RATS (1)
 RATSHEID (1)
 RATTE (1)
 RATVERANDERING (1)
 REAGEER (2)
 REBELLE (5)
 RED (1)
 REDE (3)
 REDELOOS (2)
 REDELOSE (1)
 REEDS (11)
 REENT (9)
 REFLEKSBEWEGINGS (1)
 REG (15)
 REGGEKRY (1)
 REGKRY (2)
 REGOP (6)
 REGSTRYK (1)
 REGTEROOGHOLTE (1)
 REGTERVOET (1)
 REGUIT (1)
 REIK (5)
 REIS (1)
 REISE (1)
 REKENSKAP (2)
 RELIKWIEë (1)
 REM (2)
 REMME (3)
 RESTE (1)
 REUK (14)
 REWOLWER (4)
 REWOLWERSKOTE (1)
 REëL (1)
 REëN (1)
 REëNSEISOEN (2)
 REëNTYD (3)
 RHODESIë (1)
 RIEM (1)
 RIEME (1)
 RIEMPIE (1)
 RIEMPIEMATSTOELE (1)
 RIET (1)
 RIG (2)
 RIGTING (6)
 RIGTINGS (1)
 RIIVER (1)
 RIL (2)
 RIMPELS (1)
 RINGE (3)
 RINKELENDE (1)
 RISSIES (1)
 RITME (5)
 RITMIESE (1)
 RITSEL (1)
 RIVIER (15)
 RIVIER-SEE (1)
 RIWWE (1)
 ROEI (1)
 ROEP (15)
 ROER (22)
 ROERLOOS (1)
 ROET (1)
 ROK (10)
 ROKIE (1)
 ROL (3)
 ROLKAMERA (1)
 ROME (1)
 ROND (28)
 RONDBEWEEG (1)
 RONDDRYWE (1)
 RONDGESPEEL (1)
 RONDKRUIP (1)
 RONDKYK (2)
 RONDLOER (1)
 RONDLOOP (1)
 RONDLê (4)
 RONDSKUIWE (1)
 RONDSOEK (1)
 RONDSTAAN (1)
 RONDSTAMP (1)
 ROND TAS (1)
 RONDTRAP (1)
 ROOFDIERE (1)
 ROOI (18)
 ROOI-NAT (1)
 ROOK (8)
 ROOKGOED (1)
 ROOKWOLK (1)
 ROOM (1)
 ROTTE (3)
 RUBBERBOME (1)
 RUG (17)
 RUIE (1)
 RUIG (1)
 RUIK (11)
 RUIL (3)
 RUIMTE (1)
 RUIT (1)
 RUK (31)
 RUKKERIGE (1)
 RUKKIE (2)
 RUS (14)
 RUSTELOOS (1)
 RUSTIG (1)
 RUWE (1)
 RY (15)
 RYK (1)
 RYKVERSIERDE (1)
 RYM (2)
 RYS (1)
 RYSIG (1)
 RYSTEWELS (1)
 RYSWEEP (2)
 RYSWEPIE (3)
 SAAD (2)
 SAADKAS (1)
 SAAM (43)
 SAAMDRA (1)
 SAAMDROM (2)
 SAAMGAAN (1)
 SAAMGEBRING (1)
 SAAMGEDROM (2)
 SAAMGEPAK (1)
 SAAMGEPERS (2)
 SAAMGESUIG (1)
 SAAMGETREK (4)
 SAAMGEVOU (2)
 SAAMPAK (2)
 SAAMPERS (1)

SAAMPRAAT (2)	SEKEL (3)	SINKDAK (1)
SAAMTREK (2)	SEKER (10)	SINNELIKE (1)
SAAMTREKPUNT (1)	SEKERE (2)	SINSPEEL (1)
SAAMVAT (1)	SELDE (1)	SINTUIE (1)
SAANS (1)	SELF (17)	SIS (1)
SADE (2)	SELFS (27)	SIT (95)
SAG (12)	SELLETJIE (1)	SIT-Lê (3)
SAGGEBREIDE (1)	SELMUUR (1)	SIT-SKUIF (1)
SAGGIES (4)	SEMENT (9)	SKAAL (1)
SAGTE (4)	SEMENTSTOF (1)	SKAAM (6)
SAGTER (2)	SEMENTVLOER (5)	SKAARS (12)
SAGTHEID (3)	SEMHALING (1)	SKADUDAKKIE (1)
SAK (31)	SENDINGSKOOL (1)	SKADUWEE (17)
SAKBONDEL (1)	SENHOR (18)	SKADUWEES (3)
SAKDOEK (5)	SENHORA (3)	SKAKEL (1)
SAKDOEKE (3)	SENINGRIG (1)	SKARE (2)
SAKE (1)	SENINGRIGE (1)	SKARNIERE (1)
SAKEDEEL (2)	SENSITIEWE (1)	SKARREL (1)
SAKKE (6)	SENTIMENT (1)	SKAT (1)
SAKKIE (8)	SENUAGTIG (3)	SKEEF (6)
SAKKIES (1)	SENUAGTIGE (1)	SKEEL (2)
SAKPORTEFEULJE (1)	SENUWEE (2)	SKEEPSBRUG (1)
SAKROK (1)	SERP (1)	SKEEPSMOTORE (1)
SAL (94)	SERPE (1)	SKEEPSWANDE (2)
SALON (4)	SES (2)	SKEI (1)
SAM (1)	SET (1)	SKEL (2)
SAMBOKKE (2)	SEUN (34)	SKELHEID (1)
SAND (2)	SEUNIE (1)	SKELHELDER (1)
SANDALE (4)	SEUNS (2)	SKEMER (2)
SANDBANK (1)	SEUNSTEMMETJIE (1)	SKEMERTE (1)
SANDELHOUTPARFUUM (1)	SEUNTJIE (2)	SKEP (2)
SANDERIGE (1)	SEUNTJIES (1)	SKEPE (1)
SANDSTEENKLIP (1)	SEWE (3)	SKEPELS' (1)
SAP (1)	SEWE-UUR (1)	SKERM (1)
SARKASME (2)	SIDDEREND (1)	SKERP (10)
SATYN (1)	SIDDERING (1)	SKERP-SKURENDE (1)
SATYNDEKEN (1)	SIDDERINGE (1)	SKERPSIENDE (1)
SE (129)	SIEJY (2)	SKERWE (1)
Sê (162)	SIEKTE (2)	SKEUR (3)
SEDERT (1)	SIEL (1)	SKEURGELUID (1)
SEE (16)	SIEN (107)	SKEURGELUIDE (1)
SEELUG (1)	SIES (1)	SKEWE (1)
SEEMANSKNOPE (1)	SIFDRAAD (4)	SKIELIK (2)
SEEMANSTOU (1)	SIG (6)	SKIET (13)
SEEP (1)	SIGAARROOK (1)	SKIETGOED (1)
SEEPLANTE (1)	SIGARE (1)	SKILLE (1)
SEER (1)	SIGARET (6)	SKILLETJIES (1)
SEERGEKRY (1)	SIGBAAR (4)	SKINK (3)
SEERGEMAAK (2)	SIGBARE (1)	SKINKBORD (2)
SEEVLAKE (1)	SIMBOLE (2)	SKIP (12)
SEEVOëLS (2)	SIMBOOL (1)	SKOEN (1)
SEEWATER (1)	SIMPERS (1)	SKOENE (3)
SEIL (2)	SIN (4)	SKOENPOLITOER (1)
SEILE (1)	SING-PRAAT (1)	SKOERT (2)
SEILSKEPE (1)	SINGGELUIDJIE (1)	SKOMMEL (2)

SKOOL (2)	SLAE (3)	SO (109)
SKOOLURE (1)	SLAG (1)	SODAT (39)
SKOON (7)	SLAKKESPOOR (1)	SOEBAT (3)
SKOONGEMAAK (1)	SLANG (6)	SOEK (35)
SKOONGESPOEL (1)	SLANGE (2)	SOEN (3)
SKOONMA (1)	SLANGETJIE (1)	SOET (3)
SKOONMAAK (1)	SLAP (6)	SOLDAAT (4)
SKOONMOEDER (1)	SLAPE (3)	SOLDATE (27)
SKOOT (4)	SLAPTE (1)	SOLITAIRE (1)
SKOP (4)	SLAWETYD (1)	SOMMER (3)
SKOPPELMAAI (2)	SLEEP (9)	SOMMIGE (3)
SKOR (2)	SLEEPSEL (3)	SOMS (2)
SKOTE (1)	SLEG (3)	SOMTYDS (4)
SKOTTEL (2)	SLEGS (3)	SON (31)
SKOUER (25)	SLEGTER (1)	SONBESIES (3)
SKOUERS (23)	SLET (1)	SONDE (1)
SKOUERTJIES (1)	SLEUTEL (5)	SONDER (22)
SKRAAL (1)	SLEUTELS (2)	SONLIG (4)
SKREE (41)	SLIERTE (3)	SONVERBRANDE (1)
SKREE-STEM (1)	SLINGERPLANTE (1)	SOOG (1)
SKREEU (11)	SLINKS (1)	SOOGDIER (1)
SKREFIES (2)	SLINKSE (1)	SOONTOE (1)
SKRIF (1)	SLINKSHEID (1)	SOORT (4)
SKRIK (1)	SLOF (3)	SOOS (212)
SKRIL (5)	SLOF-VOETE (1)	SORG (5)
SKROEF (1)	SLORDIG (2)	SORGeloos (1)
SKROEI (2)	SLOT (1)	SOU (34)
SKROEWE (1)	SLU (1)	SOUSERIGHEID (1)
SKRUF (1)	SLUIT (11)	SOUT (2)
SKRYF (1)	SLUKPYP (1)	SOVEEL (14)
SKRYNENDE (1)	SLURPGELUIDE (1)	SOVER (1)
SKU (2)	SLURPGELUIDJIES (1)	SOWAT (1)
SKUD (9)	SLYMERIGHEID (2)	SPAN (5)
SKUHEID (1)	SMAAK (3)	SPANNING (11)
SKUIF (25)	SMAAL (1)	SPASIE (1)
SKUIF-KRUIP (1)	SMAKIE (1)	SPEEKSEL (1)
SKUIFELSTAP (1)	SMAL (3)	SPEEL (12)
SKUIL (1)	SMEEK (1)	SPEELKAARTE (2)
SKUIM (2)	SMEER (1)	SPEELS (1)
SKUINS (6)	SMEULENDE (3)	SPEELSE (1)
SKUIWE (1)	SMOEL (1)	SPEKE (1)
SKUIWENDE (1)	SMOOR (1)	SPEL (1)
SKULD (7)	SMYT (2)	SPELDE (1)
SKULDGEVOEL (1)	S'N (2)	SPELETJIE (1)
SKULP (1)	SNAAKS (1)	SPIER (1)
SKULPE (2)	SNAAKSE (2)	SPIERE (1)
SKURE (1)	SNAP (1)	SPIEëLTAFEL (3)
SKURFTE (1)	SNEL (1)	SPINNEKOP (1)
SKURWE (3)	SNELLER (1)	SPINNERAKKE (2)
SKUUR (10)	SNOR (2)	SPIRAAL (1)
SKYN (4)	SNORBAARD (1)	SPITS (2)
SKYTBANG (3)	SNORRETJIE (1)	SPOEG (5)
SLAAN (11)	SNOU (1)	SPOEL (1)
SLAAP (9)	SNUFFELEND (1)	SPORTS (1)
SLAAPKAMER (2)	SNY (5)	SPOT (1)

SPOTTENDE (1)
 SPOTTENDS (1)
 SPREI (2)
 SPRING (8)
 SPROETE (1)
 SPROETGESIG (1)
 SPRONGETJIES (1)
 SPUIT (3)
 SPUL (2)
 SPYT (1)
 SPYTE (7)
 STAAN (99)
 STAANDE (2)
 STAANGEMAAK (1)
 STAANPLEK (1)
 STAAR (6)
 STAD (5)
 STADIG (18)
 STADIGAAN (1)
 STADIGE (2)
 STADIGER (3)
 STAM (2)
 STAMEL (1)
 STAMME (1)
 STAMP (7)
 STAMPVOL (1)
 STANDBEELD (1)
 STANK (5)
 STAP (17)
 STAPPIE (2)
 STAREND (1)
 STAT (1)
 STATUS (1)
 STAWE (1)
 STEEDS (11)
 STEEK (35)
 STEEKBAARD (1)
 STEEL (1)
 STEEN (1)
 STEKE (1)
 STEKELHARE (1)
 STEKERIG (2)
 STEL (4)
 STELE (1)
 STEM (40)
 STEMBANDE (1)
 STER (1)
 STERF (9)
 STERK (12)
 STERKER (4)
 STERRE (1)
 STERT (2)
 STERWE (8)
 STERWENDE (2)
 STEUN (2)

STEUNPLANT (1)
 STEWELS (1)
 STIK (2)
 STIL (37)
 STILBLOU (1)
 STILBLY (2)
 STILHOU (2)
 STILLê (1)
 STILSTAND (3)
 STILTE (8)
 STINGEL (2)
 STINGELS (1)
 STINK (1)
 STINKEND (1)
 STINKENDE (1)
 STIP (2)
 STIPPELTJIE (1)
 STOEI (1)
 STOEL (5)
 STOELE (6)
 STOEP (7)
 STOF (10)
 STOFBELAAIDE (1)
 STOFBOLLETJIE (1)
 STOFIE (2)
 STOFKRING (1)
 STOFWOLK (1)
 STOFWOLKIE (1)
 STOK (7)
 STOKKE (2)
 STOKKIES (1)
 STOKKIESMURE (1)
 STOMP (2)
 STOOF (3)
 STOOT (42)
 STOOTKARRETJIE (1)
 STOOTWA (1)
 STOOTWAENTJIE (1)
 STOP (1)
 STOPPELLAND (1)
 STOPPELS (2)
 STORIES (1)
 STORMS (1)
 STORMWATERSLOOTJIE (1)
 STORT (2)
 STOWWERIGHEID (1)
 STRAALTJIE (1)
 STRAALTJIES (1)
 STRAAT (7)
 STRAATJIE (1)
 STRAATKAFEE (2)
 STRAK (7)
 STRAKHEID (1)
 STRAKSTARENDE (1)
 STRALE (2)

STRAM (1)
 STRATE (2)
 STRAWWE (1)
 STREEK (1)
 STREEL (2)
 STREEP (3)
 STREK (5)
 STRENG (1)
 STREPE (2)
 STREPIE (2)
 STREPIES (1)
 STRINGE (1)
 STRINGERIGE (1)
 STROME (2)
 STROMPELENDE (1)
 STRONK (1)
 STRONKE (1)
 STROOI (1)
 STROOIDAK (1)
 STROOIVERPAKKING (1)
 STROOM (9)
 STROOMPIES (1)
 STROOP (2)
 STROP (1)
 STRUIKE (2)
 STRUIKEL (3)
 STRUIKEL-VAL (1)
 STRUKTUURTJIE (1)
 STRYDGEREEDS (1)
 STRYK (3)
 STU (4)
 STUDEERKAMER (2)
 STUDEERKAMERTAFEL (1)
 STUDEERTAFEL (1)
 STUG (1)
 STUK (10)
 STUKKE (4)
 STUKKEND (2)
 STUKKIE (4)
 STUKKIES (3)
 STUT (3)
 STUUR (3)
 STUURS (1)
 STUURWIEL (3)
 STUWING (3)
 STYF (12)
 STYFGETREK (1)
 STYG (1)
 SUBSTANSIE (1)
 SUBTIEL (1)
 SUG (3)
 SUIDE (2)
 SUIDERKRUIS (1)
 SUIG (5)
 SUIGGELUIDE (1)

SUIKER (2)
 SUIWERDER (1)
 SUKKEL (4)
 SULKE (1)
 SUS (3)
 SUURLEMOENDRANK (1)
 SUURLEMOENSAP (1)
 SWAAI (3)
 SWAAR (18)
 SWAARSTE (1)
 SWAKHEID (1)
 SWANGER (2)
 SWART (58)
 SWART-WIT (2)
 SWARTE (5)
 SWARTES (22)
 SWARTGOED (2)
 SWARTKUNS (2)
 SWARTMAN (7)
 SWARTMANS (2)
 SWARTMENSE (2)
 SWARTVROU (3)
 SWEEMPIE (1)
 SWEEP (5)
 SWEEPSTEEL (1)
 SWEET (13)
 SWEETDRUPPELS (2)
 SWEM (1)
 SWENK (3)
 SWERM (2)
 SWERNOOT (1)
 SWETENDE (1)
 SWETERIGE (1)
 SWIK (3)
 SWOELSJ (3)
 SWYEND (1)
 SY (1518)
 Sy'
 SY'S (12)
 SY'T (11)
 SYDISSEL- (1)
 SYDISSELZAAD (1)
 SYE (4)
 SYFERS (1)
 SYKAMERJAS (1)
 SYLIGTE (1)
 SYNE (1)
 SYPAADJIES (1)
 SYPEL (1)
 SYSTRAATJIE (1)
 SYWARE (1)

TAAL (7)
 TAAN (1)
 TAFEL (13)
 TAFELBLAD (1)
 TAFELDOEK (1)
 TAFELRAND (1)
 TAFELS (1)
 TAFELTJIE (3)
 TAFELTJIES (1)
 TAFEREEL (1)
 TAK (3)
 TAKKE (6)
 TAKKIES (1)
 TALMEND (1)
 TAM (3)
 TAMATIES (1)
 TAMBOER (4)
 TAMBOERSLANER (1)
 TAMHEID (1)
 TAND (1)
 TANDE (5)
 TANDESTOKKIES (1)
 TANTE (1)
 TAP (2)
 TAPYT (1)
 TART (1)
 TAS (7)
 TE (254)
 TEE (1)
 TEEDOEK (1)
 TEEF (1)
 TEËHOU (1)
 TEEN (122)
 TEENAAN (4)
 TEENLOOR (8)
 TEENSPOED (1)
 TEENSTAND (1)
 TEENWOORDIGE (1)
 TEENWOORDIGHEID (3)
 TEER (1)
 TEERHEID (3)
 TEËSIT (1)
 TEGEMOET (1)
 TEIKEN (2)
 TEK (1)
 TEKEN (5)
 TEKSTUUR (2)
 TEL (9)
 TELKEMALE (2)
 TELKENS (1)
 TEMERIG (1)
 TEN (8)
 TENE (6)
 TENT (1)
 TEPEL (2)

TERLOOPS (3)
 TERRIËRHONDJIE (1)
 TERSLUIKS (1)
 TERUG (57)
 TERUGDRAAI (1)
 TERUGDRUK (2)
 TERUGGAAN (2)
 TERUGGEBRING (1)
 TERUGGEDRUK (2)
 TERUGGEE (1)
 TERUGGEGAAN (1)
 TERUGGEKEER (1)
 TERUGGEKOM (3)
 TERUGGEKRY (1)
 TERUGGENEEM (1)
 TERUGGESAK (1)
 TERUGGESKOP (2)
 TERUGGESTAAN (1)
 TERUGGESTOOT (2)
 TERUGGETREK (2)
 TERUGGEWYK (1)
 TERUGHOU (1)
 TERUGKEER (2)
 TERUGKOM (7)
 TERUGKRABBEL (1)
 TERUGKRUL (1)
 TERUGKRY (1)
 TERUGSAK (1)
 TERUGSIT (1)
 TERUGSKRUIF (1)
 TERUGSTAAN (1)
 TERUGSTAP (1)
 TERUGVAL (1)
 TERUGWYK (1)
 TERWYL (4)
 TEVORE (5)
 TEVREDE (3)
 TIEN (4)
 TJANK (1)
 TOE (164)
 TOEDRAAI (1)
 TOEGAAN (2)
 TOEGEDRAAI (3)
 TOEGEE (2)
 TOEGEEFLIK (1)
 TOEGEEFLIKHEID (1)
 TOEGELAAT (2)
 TOEGEMAAK (3)
 TOEGEMAAKTE (1)
 TOEGESAK (1)
 TOEGESKUIFDE (1)
 TOEGESLUIT (1)
 TOEGESTAAN (1)
 TOEGESWEL (1)
 TOEGETREK (1)

TOELAAT (1)
TOEMAAK (2)
TOENADERING (1)
TOENEEM (1)
TOENEMENDE (1)
TOESLUIT (1)
TOESTAND (1)
TOETER (1)
TOETREK (1)
TOG (44)
TOKKEL (1)
TONE (2)
TONG (7)
TONIO (7)
TONNELTJIES (1)
TOON (2)
TOONBANK (5)
TOORDERY (1)
TOORDOKTER (2)
TOORGOED (3)
TOORKUNS (1)
TOORN (1)
TORING (1)
TORING-FORT (1)
TOT (58)
TOTAAL (1)
TODDAT (18)
TOU (6)
TOUE (1)
TOUTJIE (2)
TOUTJIES (3)
TOUTJIESHARE (1)
TRAAG (4)
TRAE (1)
TRALIES (10)
TRALIEWERK (2)
TRANE (3)
TRAP (9)
TRAPPIES (2)
TREE (6)
TREETJIE (2)
TREGTER (2)
TREK (71)
TREKKE (1)
TRILLENDE (1)
TRILLINGS (1)
TRIOMF (1)
TRIXIE (23)
TROEBEL (1)
TROK (1)
TROMSLAE (1)
TROMSLANER (1)
TRONK (1)
TROOS (4)
TROPE (1)

TROPIESE (3)
TROS (2)
TROU (1)
TROUE (1)
TRUGHOU (1)
TRURAT (3)
TSJOEGG (12)
TUIMEL (1)
TUIN (12)
TUINHEK (2)
TUIS (4)
TUISDORP (3)
TUISLAND (1)
TUIT (1)
TUSSEN (37)
TUSSENBEIDE (2)
TWAK (2)
TWE (67)
TWEEDE (8)
TWEEWIELWAENTJIE (1)
TWINTIG (2)
TYD (22)
TYDELIK (1)
TYDGEREKENING (1)
TYDJIE (1)
TYE (1)

U (5)
UIESKILLETJIES (1)
UIT (206)
UITBARS (2)
UITBLAAS (1)
UITBOOG (1)
UITDEEL (1)
UITDRAAIPAD (1)
UITDRUKKIG (1)
UITDRUKKING (10)
UITDRUKKINGLOOS (1)
UITDY (1)
UITERSTE (1)
UITESTAP (1)
UITGAAN (3)
UITGANG (1)
UITGEBLAAS (1)
UITGEBOUDE (1)
UITGEBRAND (1)
UITGEBRANDE (2)
UITGEBUIT (1)
UITGEDELG (1)
UITGEDRA (2)
UITGEDROOG (1)
UITGEGROEIDE (1)
UITGEHAAL (3)
UITGEHARDLOOP (1)
UITGEKAP (1)

UITGEKYN (1)
UITGELOOP (2)
UITGEMOOR (1)
UITGEMORS (1)
UITGEPAKTE (1)
UITGEPEUL (1)
UITGEPELSTERDE (1)
UITGEREK (1)
UITGEROL (1)
UITGERUK (1)
UITGERY (1)
UITGESKEP (1)
UITGESKOP (1)
UITGESKREE (1)
UITGESKUIF (1)
UITGESLUIT (1)
UITGESPALK (1)
UITGESPOEG (1)
UITGESPREEK (1)
UITGESPREI (1)
UITGESTEEK (1)
UITGESTOOT (3)
UITGESTREK (1)
UITGESTREKTE (1)
UITGESTROOM (1)
UITGETRAPTE (1)
UITGETREK (5)
UITGEVAAR (1)
UITGEVRA (1)
UITGEWASTE (1)
UITHAAL (3)
UITHAAR (1)
UITHOU (2)
UITKIES (1)
UITKLIM (2)
UITKOM (4)
UITKRUIP (1)
UITKRY (3)
UITKYKTORINKIES (1)
UITLOK (1)
UITLOOP (2)
UITMAAK (3)
UITMEKAAR (3)
UITNODIGING (1)
UITOORLê (1)
UITPAK (1)
UITPOMP (1)
UITREIK (1)
UITROL (1)
UITRUSTING (1)
UITSIG (1)
UITSLAAN (1)
UITSLUIT (1)
UITSPOEG (2)
UITSPRAAK (3)

UITSPRING (1)
 UITSTAAN (1)
 UITSTEEK (3)
 UITSTOOT (2)
 UITSTREK (3)
 UITTOG (1)
 UITTREK (3)
 UITVAAR (1)
 UITVIND (2)
 UITVOER (2)
 UITVRA (1)
 URE (1)

VAAG (1)
 VAAL (2)
 VAALWIT (1)
 VAAR (3)
 VAART (1)
 VAATJIE (1)
 VADER (6)
 VADERS (1)
 VADOEK (2)
 VAE (1)
 VAL (19)
 VAL-VAL (1)
 VALBRUG (1)
 VALK (1)
 VAN (785)
 VANAAND (3)
 VANDAAN (1)
 VANDAG (4)
 VANDAT (2)
 VANG (3)
 VANMIDDAG (1)
 VANOGGEND (10)
 VARKE (1)
 VARKERIGHEID (1)
 VARS (3)
 VAS (45)
 VASBERADE (1)
 VASDRAAI (1)
 VASDRUK (3)
 VASGEBINDE (1)
 VASGEDROM (1)
 VASGEDRUK (4)
 VASGEHEG (1)
 VASGEHOU (5)
 VASGEKEER (1)
 VASGEKLEM (1)
 VASGEKLOU (1)
 VASGEKNYP (1)
 VASGEKOEK (2)
 VASGEMAAK (7)
 VASGENAEL (1)
 VASGEPLAK (1)

VASGESLIK (1)
 VASGESPELDE (1)
 VASGESTRENGEL (1)
 VASGEVANG (4)
 VASGEVAT (1)
 VASGEWERK (2)
 VASHOU (10)
 VASHOUERY (1)
 VASHOUPLEK (1)
 VASKLEEF (1)
 VASKLOU (4)
 VASKLOUEND (1)
 VASKYK (1)
 VASSIT (4)
 VASSTEEK (3)
 VAT (29)
 VAT-VAT (1)
 VATE (4)
 VEE (11)
 VEEL (11)
 VEER (3)
 VEERBOTE (1)
 VEERTIENJARIGE (1)
 VEERTIG (1)
 VEERTJIE (4)
 VEERTJIES (2)
 VEILIG (1)
 VEILIGE (1)
 VEILIGER (1)
 VEL (18)
 VELBONDEL (2)
 VELD (5)
 VELDE (2)
 VENNOOT (1)
 VENSTER (11)
 VENSTERLUIK (2)
 VENSTERRUIT (2)
 VENSTERS (5)
 VENSTERTJIE (1)
 VENYN (1)
 VENYNIG (1)
 VER (19)
 VERAFF (1)
 VERAG (1)
 VERAGTEND (1)
 VERAL (1)
 VERANDER (4)
 VERANDERING (1)
 VERANTWOORDELIKHEID (1)

VERBETE (2)
 VERBIND (1)
 VERBITTERING (1)
 VERBLEIKTE (1)
 VERBLIND (1)
 VERBLINDEND (1)
 VERBLINDENDE (1)
 VERBODE (1)
 VERBORGE (3)
 VERBOUEREERD (1)
 VERBRAND (6)
 VERBROU (1)
 VERBY (23)
 VERBYGAAN (2)
 VERBYKOM (1)
 VERBYSTAP (1)
 VERBYSUKKEL (1)
 VERBYTREK (1)
 VERDEEL (1)
 VERDER (21)
 VERDERE (2)
 VERDIKINKIE (1)
 VERDOF (2)
 VERDOMP (1)
 VERDOR (5)
 VERDRAAI (1)
 VERDRING (6)
 VERDRYF (2)
 VERDUIDELIK (3)
 VERDUUR (3)
 VERDWAAS (1)
 VERDWAASDE (1)
 VERDWAASDHEID (2)
 VERDWYN (7)
 VEREELTE (1)
 VERENIG (1)
 VERERG (1)
 VERFLENTERDE (1)
 VERFYNDHEID (1)
 VERGAAN (3)
 VERGEET (9)
 VERGELD (1)
 VERGELYKING (1)
 VERGESEL (1)
 VERGEWE (1)
 VERGIFNIS (1)
 VERGOED (1)
 VERGROEI (1)
 VERGROF (1)
 VERHEMELTE (1)
 VERHEUG (3)
 VERHOOGDE (1)
 VERHOOR (2)
 VERKEER (3)
 VERKOOP (2)

VERKREUKEL (1)
 VERKRUMMEL (1)
 VERKRUMMELDE (1)
 VERLANG (1)
 VERLANGE (1)
 VERLATE (1)
 VERLEDE (6)
 VERLEEN (1)
 VERLENGDE (1)
 VERLEë (1)
 VERLIGTING (1)
 VERBLINDEND-WIT (1)
 VERLOOP (3)
 VERLOOR (5)
 VERLORE (2)
 VERMOED (1)
 VERMOOR (7)
 VERMORSEL (2)
 VERNEDER (1)
 VERNEDEREND (1)
 VERNEDERING (1)
 VERNIET (1)
 VERNIETIG (1)
 VERONTAGSAAM (1)
 VERONTSKULDIGEND (1)
 VEROTTENDE (1)
 VERRAAI (2)
 VERROER (1)
 VERSAAK (1)
 VERSADIG (3)
 VERSAG (1)
 VERSET (8)
 VERSIERSUIKER (1)
 VERSIGTEL (1)
 VERSIGTER (1)
 VERSIGTIG (11)
 VERSIT (1)
 VERSKANSING (4)
 VERSKERP (1)
 VERSKERPING (1)
 VERSKIET (1)
 VERSKRIK (2)
 VERSKRIKKING (2)
 VERSKUIF (1)
 VERSKYN (1)
 VERSLAP (2)
 VERSLONSTE (1)
 VERSMOOR (1)
 VERSORG (2)
 VERSPER (1)
 VERSPERRING (1)
 VERSPIL (1)
 VERSPLINTER (1)
 VERSTAAN (13)
 VERSTAND (4)

VERSTAR (1)
 VERSTE (2)
 VERSTEL (1)
 VERSTERK (1)
 VERSTIK (3)
 VERSTOOR (2)
 VERSTOOT (2)
 VERSTRENGEL (3)
 VERSTRENGELDE (1)
 VERSTYF (3)
 VERSUGTING (1)
 VERTE (7)
 VERTEL (9)
 VERTOEF (2)
 VERTOINGDE (1)
 VERTREK (11)
 VERTREKKE (1)
 VERTROUELING (1)
 VERVLOEK (2)
 VERVOLG (1)
 VERWAARLOOS (1)
 VERWAARLOOSDE (1)
 VERWAG (8)
 VERWAGTING (2)
 VERWARD (3)
 VERWARDHEID (1)
 VERWEER (1)
 VERWELKOMINGE (1)
 VERWENS (1)
 VERWERPING (1)
 VERWILDER (1)
 VERWILDERD (1)
 VERWRING (1)
 VERWRONGE (2)
 VERWYDER (2)
 VERWYSINGS (1)
 VERWYT (3)
 VERWYTEND (1)
 VERYDEL (1)
 VESELS (1)
 VESTIG (1)
 VET (7)
 VETKOLLE (1)
 VETTERIG (1)
 VIER (12)
 VIERDE (1)
 VIERKANT (2)
 VILTHOED (1)
 VIND (4)
 VINGER (7)
 VINGERS (33)
 VINGERTOPPE (2)
 VINNIG (21)
 VINNIGE (3)
 VINNIGER (2)

VIR (277)
 VIS (3)
 VISLYN (1)
 VISREUK (1)
 VISSOUS (1)
 VLA (1)
 VLAAG (1)
 VLAE (2)
 VLAKKE (1)
 VLAM (2)
 VLAMME (3)
 VLAMME-SIDDERING (1)
 VLEGSEL (1)
 VLEGSELTJIES (1)
 VLEIS (4)
 VLEIS-ETER (1)
 VLEK (2)
 VLEKKE (1)
 VLERKE (1)
 VLESIGE (2)
 VLIEë (2)
 VLOED (1)
 VLOEISTOF (1)
 VLOEISTOWWE (1)
 VLOER (9)
 VLOERE (1)
 VLOERWONING (1)
 VLOTTER (1)
 VLUG (1)
 VLYMSKERP (2)
 VODDE (1)
 VOEG (3)
 VOEL (62)
 VOël (2)
 VOëLBEWEGINGS (1)
 VOELERS (2)
 VOëLHOKKE (1)
 VOëLS (17)
 VOëLTJIE (1)
 VOëLTJIES (1)
 VOER (1)
 VOERTUIE (2)
 VOET (7)
 VOETE (18)
 VOETE-GESKARREL (1)
 VOETPAADJIE (1)
 VOETSOLE (1)
 VOETSPORE (2)
 VOETSTAPPE (6)
 VOEë (1)
 VOG (2)
 VOGTIG (1)
 VOL (13)
 VOLG (11)
 VOLGENDE (6)

VOLK (1)
VOLLE (6)
VOLOP (1)
VOLSTREKTHEID (1)
VONK (1)
VONKIE (1)
VOOR (74)
VOORAFGAAN (1)
VOORAFGEGAAN (1)
VOORARM (1)
VOORBARIG (1)
VOORBARIGER (1)
VOORBARIGHEID (1)
VOORDAT (23)
VOORDEEL (1)
VOORGEKOM (1)
VOORGESTEL (1)
VOORGEVOEL (1)
VOORGROND (1)
VOORHOOF (4)
VOORKAMER (4)
VOORKAMERTJIE (1)
VOORKEER (1)
VOORKOM (1)
VOORKOMS (2)
VOORKOP (8)
VOORMAN (2)
VOORROOR (11)
VOOROORGELEUN (1)
VOORPUNT (1)
VOORRAAD (2)
VOORRADE (2)
VOORREG (1)
VOORSETTING (1)
VOORSKOOT (5)
VOORSKYN (1)
VOORSTE (1)
VOORSTEL (1)
VOORSTES (1)
VOORTJIE (1)
VOORVINGER (2)
VOORWERPE (4)
VOORWERPIES (1)
VORE (8)
VORENTOE (13)
VORIGE (5)
VORM (3)
VOU (3)
VOUE (1)
VOUTAFEL (1)
VRA (21)
VRAAG (6)
VRAE (3)
VRAEND (2)
VRAG (1)

VRAGMOTOR (6)
VRAGMOTORS (4)
VRAGWA (2)
VREEMD (5)
VREEMDE (7)
VREEMDELING (11)
VREEMDELINGE (1)
VREEMDER (1)
VREEMDES (1)
VREEMDHEID (2)
VREEMDS (1)
VREEMDSOORTIG (1)
VREES (28)
VREESBEVANGE (2)
VREESLIK (3)
VREESLIKSTE (1)
VREK (10)
VRESE (1)
VRIEND (6)
VRIENDE (5)
VRIENDELIK (2)
VRIENDSKAP (1)
VROEër (4)
VROEG (3)
VROEGMIDDAG (2)
VROETEL (3)
VROT (1)
VROU (50)
VROUE (1)
VROUENS (11)
VROUES (1)
VROULIKE (1)
VROULIKHEID (1)
VROUMENSE (1)
VRUGBAARHEID (1)
VRUGTEWINKELTJIE (1)
VRY (5)
VRYF (1)
VRYHEID (1)
VUIL (15)
VUILGEBROEDSEL (1)
VUILGEMAAK (1)
VUILGESMEER (1)
VUILGOED (2)
VUILIS (1)
VUILMAAK (1)
VUIS (8)
VUISTE (4)
VUISVOL (1)
VULSELS (1)
VURE (1)
VURKE (1)
VUUR (21)
VUURAARTJIES (1)
VUURGLOED (1)

VUURHOUTJIE (1)
VUURTJIE (1)
VYANDIGE (1)
VYANDIGHEID (1)
VYL (2)

WA (1)
WAAI (5)
WAAIER (1)
WAAKSAAMHEID (1)
WAANSINNIGE (1)
WAAR (91)
WAAR'S (5)
WAARAAN (4)
WAARAGTER (1)
WAARBY (1)
WAARDEREND (1)
WAARHEDE (1)
WAARHEEN (3)
WAARHEID (1)
WAARIN (8)
WAARLANGS (1)
WAARMEE (12)
WAARNA (2)
WAARNATOE (2)
WAAROM (5)
WAARROOR (1)
WAAROP (11)
WAARSKU (2)
WAARSKUWENDE (1)
WAARTEEN (2)
WAARUIT (2)
WAARVAN (8)
WAARVANDAAN (2)
WAARVOOR (2)
WAAS (1)
WAG (44)
WAGGELLOOP (1)
WAGHOU (1)
WAGSTAAN (1)
WAGTE (7)
WAGTENDES (1)
WAKKER (2)
WAKKERWORD (1)
WAL (3)
WALG (1)
WALGING (1)
WALGLIK (3)
WALGLIKE (1)
WALM (1)
WALMS (1)
WANDE (1)
WANG (3)
WANGBAARD (1)
WANGBENE (4)

WANGE (4)
WANGSPIER (5)
WANGVLEIS (1)
WANHOPIG (3)
WANNEER (16)
WANT (57)
WANTROU (1)
WANTRUIG (1)
WAPEN (1)
WAR (1)
WARE (1)
WARM (21)
WARMER (1)
WARMS (2)
WARMTE (10)
WAS (89)
WASEM (1)
WASTAFEL (3)
WAT (636)
WATER (68)
WATERBALIE (3)
WATERIGHEID (1)
WATERPLASSE (1)
WATERWAENS (1)
WATTER (4)
WEEK (3)
WEEKDIER (1)
WEEKHEID (2)
WEER (120)
WEERKAATS (1)
WEERKAATSINGS (1)
WEERLOOS (1)
WEERSIEN (1)
WEERSIN (2)
WEERSKANTE (6)
WEERWIL (1)
WEES (22)
WEESKIND (1)
WEET (50)
WEG (70)
WEGBLAAS (1)
WEGGEBÊRE (1)
WEGGEDRA (1)
WEGGEDRAAI (1)
WEGGEDRUK (2)
WEGGEGAAN (1)
WEGGEGOOI (1)
WEGGEKAP (1)
WEGGEKOM (1)
WEGGEKRUIP (1)
WEGGEKYK (1)
WEGGENEEM (1)
WEGGESAK (1)
WEGGESKUIF (1)
WEGGESMELT (1)

WEGGESPOEL (1)
WEGGESTOOT (3)
WEGGESTOTE (1)
WEGGETREK (2)
WEGGEVAAR (1)
WEGGEVEEG (1)
WEGHARDLOOP (1)
WEGJA (2)
WEGKOM (6)
WEGKRUIP (1)
WEGLOOP (1)
WEGNEEM (3)
WEGRAAK (3)
WEGRUK (1)
WEGSEIL (1)
WEGSIT (1)
WEGSKUIF (1)
WEGSTAP (1)
WEGTREK (1)
WEGVEE (2)
WEGWERENDE (1)
WEK (2)
WEL (5)
WELGEVAL (2)
WELIG (1)
WENKBROUE (2)
WENS (1)
WERD (2)
WêRELD (5)
WERF (26)
WERK (12)
WERKER (1)
WERKERS (15)
WERKLIK (1)
WERKLIKE (1)
WERKLIKHEID (5)
WERKTUIGLIK (3)
WERP (1)
WESENLIK (1)
WESTEKANT (1)
WESTERSE (2)
WETE (1)
WIE (19)
WIE'S (1)
WIEG (4)

WIEL (1)
WIELE (1)
WIEROOK (6)
WIKKEL (2)
WIL (115)
WIL-WIL (1)
WILD (6)
WILDE (3)
WILDER (1)
WILDERNIS (1)
WILDEVYE (1)
WILLEKEUR (1)
WIND (9)
WINK (3)
WINKEL (11)
WINKELIER (4)
WINKELIERS (1)
WINKELS (1)
WINKELTJIE (3)
WIT (32)
WIT-WARM (1)
WITGEKALK (1)
WITMAN (2)
WITMANS (2)
WITMENS (2)
WITMENSE (8)
WITMENSGOED (1)
WITTES (1)
WITVROU (3)
WOEDE (6)
WOEDEND (3)
WOEL (2)
WOELING (1)
WOLK (1)
WOLKE (2)
WOLLERIGE (1)
WOLMUS (1)
WOND (2)
WONDER (5)

WONDERE (1)
WOON (5)
WOORD (6)
WOORDE (18)
WOORDEWISSELING (2)
WOORDJIES (2)
WORD (159)
WORTELS (2)
WOU (21)
WRANG (1)
WRING (5)
WURG (2)
WURM (1)
WYD (3)
WYE (3)
WYER (4)
WYN (8)
WYNKRAFFIE (1)
WYNTJIE (1)
WYS (13)

YSTER (2)
YSTERHAKE (1)
YSTERHEK (18)
YSTERPOOT (1)
YSTERRAND (1)
YSTERRING (1)
YSTERSMEEWERK (1)
YSTERSTAAF (1)
YSTERSTOELE (4)
YSTERSTUTTE (1)
YSTERTAFEL (1)
YSTERTRALIES (5)
YSTERWIELE (1)

Bylaag B Woorde met hoogste frekwensies

Die Wahlerbrug

DIE (2412)	MAAK (71)	TOG (29)
SY (1213)	NOG (70)	TWEE (29)
HAAR (850)	NET (65)	DRAAI (28)
NIE (743)	SIT (63)	EERS (28)
EN (613)	TEEN (63)	HOOR (28)
HET (610)	EEN (61)	JONG (28)
IS (576)	JAS (60)	OOP (28)
VAN (574)	LIG (60)	KEN (27)
'N (537)	SCHWARZ (59)	PAPIERE (27)
IN (454)	KAMER (58)	VINGERS (27)
WAT (411)	SAL (58)	DRUK (26)
HY (394)	AGTER (56)	MEER (26)
DIT (322)	MENSE (56)	NADER (26)
MET (283)	OOK (56)	SWAAR (26)
MAAR (258)	AS (54)	TOONBANK (26)
HULLE (221)	BEGIN (54)	BLY (25)
EK (211)	Oë (54)	HANDSAK (25)
AAN (204)	ANDER (53)	KRY (25)
Sê (204)	KYK (52)	SKOUERS (25)
OM (192)	OU (51)	STOEL (25)
TOE (180)	VOOR (51)	TOT (25)
TE (179)	WANT (51)	KLERE (24)
NA (169)	WEET (50)	LYK (24)
DAAR (156)	Dié (49)	JULLE (23)
VIR (151)	HANDE (49)	LANK (23)
SOOS (150)	PRAAT (49)	Lê (23)
LOTTIE (147)	LAAT (48)	SOU (23)
WAS (143)	O (47)	TAAL (23)
KOM (137)	GROOT (46)	DOEN (22)
JY (125)	AF (45)	EERSTE (22)
SIEN (124)	KOP (44)	NIKS (22)
KAN (120)	VRA (43)	TUSSEN (22)
DEUR (117)	GESIG (42)	WEES (22)
BY (110)	HARE (42)	BEELD (21)
DAT (110)	AL (40)	GLAS (21)
WEER (109)	LANGS (40)	MEISIE (21)
SO (108)	DINK (39)	PAAR (21)
MY (106)	DONKER (38)	SKRYF (21)
UIT (106)	IETS (38)	SONDER (21)
WORD (106)	KLEIN (38)	VERSTAAN (21)
HOM (104)	VOEL (38)	MOEG (20)
GENEEM (100)	GEE (37)	MUUR (20)
HAND (95)	SE (37)	SELFS (20)
GAAN (92)	SAAM (36)	VENSTER (20)
HIER (90)	ARM (35)	VREEMDE (20)
OF (88)	ONDER (35)	WIT (20)
DAN (86)	WEG (35)	ALLEEN (19)
MAN (86)	HOE (34)	EFFENS (19)
ONS (85)	NEEM (34)	GELUID (19)
WIL (82)	GANG (33)	HERKEN (19)
MOET (81)	GOED (33)	NAAM (19)
NOU (81)	MOND (33)	NEE (19)
WAAR (80)	KON (32)	ROOI (19)
STAAN (78)	TREK (31)	SAK (19)
VROU (77)	WATER (31)	SLAAP (19)
DIS (76)	HOU (30)	SODAT (19)
LOOP (76)	WAG (30)	STOOT (19)
ASOF (75)	SWART (29)	WANNEER (19)
JOU (71)	TERUG (29)	BAIE (18)

BUIITE (18)
GELD (18)
KEER (18)
PAD (18)
VAT (18)
VOETE (18)
ALLES (17)
BEWEEG (17)
BINNE (17)
GESê (17)
GEWORD (17)
HAARSELF (17)
HANG (17)
LANG (17)
LIGGAAM (17)
LIPPE (17)
PROBEER (17)
STEEK (17)
VAS (17)
BED (16)
BROOD (16)
HAAL (16)
LATER (16)
LEEG (16)
OMDAT (16)
TAFEL (16)
TOTDAT (16)
TRAP (16)
WARM (16)
WIE (16)
BEWEGING (15)
DAG (15)
GEKOM (15)
GESIEN (15)
GIELJAM (15)
HALF (15)
KOUË (15)
LEES (15)
NEER (15)
RAAK (15)
SKUÏF (15)
STIL (15)
VOL (15)
WYS (15)
BLINK (14)
BRING (14)
DAARIN (14)
GEVOEL (14)
HIERDIE (14)
HOTEL (14)
KINDERS (14)
LUG (14)
OOMBLIK (14)
SEKER (14)
SEUN (14)
SOEK (14)
STASIE (14)
TYD (14)
VLOER (14)
VRAGMOTOR (14)
WERK (14)
GEEL (13)
GEMAAK (13)
HELP (13)
KAMERS (13)

KLAM (13)
KNIK (13)
LOS (13)
MUSEUM (13)
OUTYDSE (13)
PAPIER (13)
STRAAT (13)
TWEEDE (13)
VEL (13)
VERBY (13)
WAARIN (13)
WAAROP (13)
WATTER (13)
WOORDE (13)
WYN (13)
ROND (12)
BOEK (12)
DIEP (12)
FYN (12)
GELOOP (12)
Hê (12)
IEMAND (12)
JA (12)
KAARTJIE (12)
KOUË (12)
MENS (12)
NAME (12)
SKUD (12)
STROOM (12)
BENE (11)
BLOU (11)
DIK (11)
EET (11)
GEEN (11)
GEGEE (11)
GEHOOR (11)
GELê (11)
HUIS (11)
KABEL (11)
KANT (11)
LEWE (11)
LEUN (11)
LIGTE (11)
MURE (11)
NAG (11)
SELF (11)
STEM (11)
TEKEN (11)
VAL (11)
VEEL (11)
VER (11)
VORM (11)
BLAAI (10)
BANG (10)
DAARVAN (10)
DONKERTE (10)
êRENS (10)
GEDAGTE (10)
GESIT (10)
GEWIG (10)
HYSBAK (10)
KIND (10)
LAASTE (10)
MOOI (10)
PLAFON (10)

RUG (10)
RY (10)
SKERP (10)
SLUK (10)
STAD (10)
STAP (10)
STUUR (10)
STYF (10)
TERWYL (10)
TREIN (10)
VORE (10)

Bonga

DIE (5559)	NOU (117)	SELFS (57)
SY (1651)	SO (117)	SKUIT (57)
HET (1566)	HAND (116)	GEWORD (56)
HY (1413)	WATER (116)	SAND (56)
EJ (1361)	KAMER (114)	HANG (55)
VAN (1333)	Oë (113)	KLEIN (55)
NIE (1060)	LAAT (112)	HITTE (54)
IS (984)	JY (110)	MOND (54)
IN (968)	NET (109)	TETE (54)
HAAR (777)	STAAN (109)	WAG (54)
WAT (774)	EEN (108)	BRING (52)
OP (603)	DONKER (106)	KEER (52)
HULLE (587)	SWART (106)	OOP (52)
DIT (567)	AF (104)	WOU (52)
MET (486)	WIL (103)	DINK (51)
HOM (480)	GROOT (102)	'N (51)
TOE (375)	KON (102)	PAD (51)
NA (371)	KOP (102)	SON (51)
WAS (354)	SAL (102)	WEES (51)
MAAR (353)	ANDER (100)	ARINGA (50)
AAN (347)	DIS (100)	D'AREUJO (49)
OM (346)	MY (98)	LYF (49)
TE (326)	ASOF (95)	HARE (48)
DAAR (290)	MAAK (94)	TREK (48)
VIR (285)	O (92)	VAT (48)
BY (283)	HANDE (90)	STADIG (47)
BONGA (267)	Lê (88)	TOG (47)
UIT (251)	AGTER (87)	ARM (46)
KOM (248)	GEKOM (87)	BYNA (46)
EK (246)	PRAAT (87)	GOED (46)
OOR (231)	MAN (84)	SWAAR (46)
DAT (228)	GESIG (81)	DOOD (44)
Sê (223)	HIER (81)	GROND (44)
SOOS (219)	RIVIER (81)	LANK (44)
DEUR (189)	SIT (81)	STIL (44)
NOG (180)	LIG (80)	DRUK (43)
SIEN (179)	MENSE (79)	GEE (43)
SE (176)	TOT (79)	SAAM (43)
WEER (176)	ONDER (77)	BED (41)
WORD (174)	HOE (75)	MEISIE (41)
AS (169)	SOU (74)	VINGERS (41)
TEEN (167)	WEG (74)	WARM (41)
GAAN (157)	VOEL (73)	SKUITE (40)
NHAÛED (156)	KYK (71)	MICAELA (39)
BEGIN (146)	HOOR (70)	MISKIEN (39)
KAN (139)	WEET (70)	MOES (39)
OF (139)	AUGUSTINO (66)	PROBEER (39)
VROU (138)	JOU (66)	TERUG (39)
ONS (136)	KERK (65)	WIE (39)
HUIS (133)	GESê (63)	GEMAAK (38)
CASSENGERE (128)	IETS (63)	WOORDE (38)
MOET (128)	TUSSEN (63)	BLOED (37)
WAAR (127)	AL (62)	LANG (37)
VOOR (126)	EERS (62)	BLY (36)
MARIA (122)	WIT (61)	LATER (36)
DAN (121)	KOMMANDANT (60)	NADER (36)
OOK (121)	HOU (59)	ARMS (35)
INACIA (120)	PAAR (59)	EERSTE (35)
Dié (118)	MEER (58)	SONDER (35)
LANGS (118)	VRA (58)	MUTANTOLA (35)
OU (118)	WANT (58)	GESIEN (34)
KIND (117)	FORT (57)	LUG (34)

MASSANGANO (34)
PA (34)
SEUN (34)
STEM (34)
STOOT (34)
VAS (34)
BEWEGING (33)
JULLE (33)
KEN (33)
ROOI (33)
RUG (33)
VROUENS (33)
SWARTES (33)
BEWEEG (32)
BINNE (32)
BOME (32)
BRAND (32)
VUUR (32)
DONKERTE (31)
GASTAO (31)
GELUID (31)
JONG (31)
PRIESTER (31)
SOEK (31)
KANT (30)
LYK (30)
SAK (30)
SODAT (30)
TAFEL (30)
TODAT (30)
VER (30)
GEBRING (28)

Die Swerfjare van Poppie Nongena.

DIE (7798)
EN (3690)
NIE (3110)
HET (3046)
SY (2549)
HULLE (1878)
IS (1814)
EK (1587)
VIR (1554)
IN (1472)
TOE (1395)
HY (1371)
HAAR (1348)
VAN (1291)
WAT (1245)
Sê (1218)
MET (1036)
POPPIE (986)
DIT (984)
ONS (982)
MY (946)
GAAN (873)
WAS (830)
OP (794)
KOM (770)
AS (732)
BY (727)
TE (693)
OM (681)
MOET (651)
NA (646)
SE (621)
JY (591)
NOU (534)
HOM (528)
KINDERS (523)
DAN (517)
DAAR (488)
KAN (479)
JOU (473)
MENSE (470)
HUIS (469)
MAMA (454)
DAT (436)
DIS (429)
SO (411)
UIT (381)
SAL (356)
BUTI (346)
AAN (341)
WORD (329)
WIL (321)
AF (305)
WERK (284)
WANT (281)
WEER (281)
MAN (279)
SOOS (277)
SIEN (273)
KIND (270)
OF (267)
OOR (267)
NOG (255)
KRY (256)

AL (253)
OU (253)
MAAK (246)
OOK (244)
SIT (237)
ANDER (235)
BLY (235)
NET (232)
BAIE (225)
PRAAT (220)
HIER (219)
WAAR (219)
VRA (204)
OUMA (202)
WEET (200)
LOOP (198)
STAAN (198)
BONSILE (194)
EEN (192)
GESê (192)
VOOR (191)
VROU (189)
O (187)
PLANK (185)
DINK (182)
GOED (182)
BEGIN (176)
LAAT (168)
GEE (166)
HOE (166)
JULLE (162)
HOU (158)
SAAM (157)
DEUR (156)
JAKKIE (154)
MEER (150)
WEG (149)
GEKOM (148)
KYK (148)
GELD (147)
SKOOL (144)
TOT (138)
OOMPIE (132)
KERK (128)
HOOR (127)
KON (127)
VAT (127)
KAAP (126)
VOEL (126)
TEEN (123)
DOEN (122)
AGTER (121)
HELP (121)
TERUG (121)
KOP (118)
DAAI (114)
WEES (111)
GROOT (109)
TWEE (108)
HOEDJIE (107)
MANNE (105)
HIERDIE (104)
MA (103)
PENG! (103)

DOOD (101)
VERTEL (100)
GEKRY (99)
KEN (99)
TATA-KA-BONSILE (99)
LAND (97)
NIKS (96)
EERS (95)
PAD (95)
JAAR (94)
SISI (92)
SING (88)
DAG (86)
THANDI (86)
ASOF (84)
PLEK (84)
HERE (82)
MEISIE (82)
MOS (82)
KOS (81)
Hê (80)
KLAAR (80)
Lê (80)
MOES (80)
TYD (80)
MAMDUNGWANA (79)
KANT (78)
LANGS (78)
LOKASIE (78)
HANNIE (77)
MR (77)
PAS (77)
SLAAP (77)
STRAAT (77)
POELIESSE (76)
WATER (76)
ANDERS (75)
BRING (74)
ONDER (74)
HAAL (73)
WIT (73)
SOEK (72)
WAG (72)
IETS (71)
SY'T (71)
DRINK (70)
GEMAAK (70)
KEER (70)
LYF (69)
NEEM (69)
TREIN (69)
GEGEE (68)
HANDE (68)
HUISE (68)
BOS (66)
PA (66)
TREK (66)
GEGAAN (65)
GEHAD (64)
HY'T (64)
NUWE (62)
HY'S (61)
NAG (61)
HART (60)

REG (60)
GEWORD (59)
GROND (59)
LOS (59)
NOOIT (59)
Oë (59)
VER (59)
DRA (57)
EERSTE (57)
NOMVULA (57)
SWAAR (57)
WOU (57)
ALMAL (56)
DING (56)
HESSIE (56)
ANTIE (55)
BRAND (55)
KLERE (55)
RY (55)
GOOI (54)
KLEIN (54)
LATER (54)
SIEK (54)
STUUR (54)
ALTYD (53)
DAAR'S (53)
EAST (53)
HELE (53)
ROEP (53)
VOL (53)
KINDJIE (52)
KLEINMA (52)
LYK (52)
WIE (52)
KOOP (51)
LIEF (51)
GEBLY (50)
GESIG (50)
BANG (49)
BED (49)
BENE (49)
KAMER (49)
LAMBERTSBAAI (49)
MRS (49)
VROUENS (49)
PROBEER (48)
BUS (47)
GEWEET (47)
LENA (47)
VERBY (47)
GEDINK (46)
GEWERK (46)
HERSCHEL (46)
MOEILIKHEID (46)
OOP (46)
STIL (46)
DRIE (45)
ELKE (45)
GEPRAAT (45)
JA (45)
OUD (45)
LONDON (44)
RUG (44)
BETAAL (43)
FEZI (43)
MOEG (43)
SOMMER (43)
VAS (43)

LANG (42)
MOOI (42)
STAP (42)
TERUGKOM (42)
UPINGTON (42)
BROOD (41)
DOKTER (41)
GEBRING (41)
NEE (41)
RHODA (41)
SELF (41)
BROERS (40)
HUT (40)
MDANTSANE (40)
ONSE (40)
SAK (40)
STONE (40)
VUUR (40)
WEEK (40)
ALLEEN (39)
DRONK (39)
GELOOP (39)
KANTOOR (39)
KLIM (39)
MAKHULU (39)
NAAM (39)
NYANGA (39)
RAND (39)
BETER (38)
DIESELFDE (38)
GELOOF (38)
GEVANG (38)
GEVAT (38)
HOEKOM (38)
LEWE (38)
STEEK (38)
WYS (38)
BAKLEI (37)
GENEEM (37)
GEVOEL (37)
IEMAND (37)
MEISIES (37)
MENS (37)
MOND (37)
NABY (37)
SY'S (37)
TAFEL (37)
TEVREDE (37)
VOETE (37)
DAE (36)
JOHNNIE (36)
OMDAT (36)
SPANNERBOY (36)
GEDOEN (35)
MOENIE (35)
SEUNS (35)
EET (34)
LUISTER (34)
SKREE (34)
EIE (33)
GEBORE (33)
GEHOOR (33)
GESTUUR (33)
LEER (33)
MAAND (33)
MAANDE (33)
PAAR (33)
SKUIDE (33)

WEGGAAN (33)
ARMS (32)
BEGRAFNIS (32)
BIETJIE (32)
DANS (32)
GESIT (32)
HARDLOOP (32)
MEKAAR (32)
NADER (32)
TEE (32)
WARM (32)
ARM (31)
FABRIEK (31)
JONG (31)
PIETA (31)
TEL (31)
WINKEL (31)
WYN (31)
AAND (30)
GEBEUR (30)
GEWEES (30)
GROOTMA (30)
LIG (30)
NADAT (30)
RAAK (30)
VOLGENDE (30)
BID (29)
DONKER (29)
DRAAI (29)
HOSPITAAL (29)
KAR (29)
MUIS (29)
SEUN (29)
SUSTER (29)
BREEK (28)
DAARDIE (28)
GEHOU (28)
GELê (28)
GELEER (28)
GESKIET (28)
KOMBERSE (28)
KRAAL (28)
LEKKER (28)
ROOI (28)
SEKER (28)
ST (28)
STERK (28)
WITMENSE (28)
AFRIKAANS (27)
DINGE (27)
GEKEN (27)
KOOK (27)
LORRIE (27)
NIEMAND (27)
OUERS (27)
QUARTERS (27)
SKRIK (27)
XHOSA (27)

BRONNELYS

Teoretiese werke

- Allwright, R.L. 1980 "Turns, topics and tasks" in D. Larsen-Freeman *Discourse analysis in Second Language Research*. Rowley, Newbury House.
- Aucamp, Hennie 1986 *Die blote storie*. Kaapstad, Tafelberg.
- Austin, John 1962 *How to do things with words*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press
- Bal, M. 1980 *De Theorie van vertellen en verhalen*. Tweede druk. Muiderberg, Coutinho.
- Barthes, R. 1975 "The structuralist activity" in H. Adams (red.) *Critical theory since Plato*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Bartsch, Ruth 1987 *Norms of Language: Theoretical and Practical Aspects*. London, Longman.
- Bergonzi, B. 1979 *The Situation of the Novel*. Second ed. London, Pergamon.
- Blok, W. 1969 *Verhaal en Lezer*. Groningen, J.B. Wolters.
- Bloomfield, H. 1953 *Language*. New York, Holt Rhinehart.
- Booth, W.C. 1961 *The Rhetoric of Fiction*. London, Univ. of Chicago Press.
- Bornman, R.Z.j. 1982 *'n Pedagogiese besinning oor die keuse van Afrikaanse voorgeskrewe boeke vir skoolgebruik*. Pretoria, Ongepub. M.Ed-tesis, Unisa.
- Bosman, Martjie. 1987 *Die Hoërskoolleerling as leser*. Pretoria, RGN.
- Botha, Elize. 1987 *Prosakroniek*. Kaapstad, Tafelberg.
- Bothma, J.H. 1973 *'n Krities-didaktiese studie met betrekking tot die tradisionele en nuwe benadering van poësie-onderrig in die sekondêre skool*. Bloemfontein, Ongepub. MA-verhandeling, UOVS.
- Bremond, C. 1973 "De logica van de narratieve mogelijkheden" in W.J.M. Bronzwaer et.al. *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Baarn, Ambo.
- Brink, A.P. 1969 *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria, Academica.
- Brink, A.P. 1974 *Voorlopige Rapport*, Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1987 *Vertelkunde*. Pretoria, Academica.
- Brinton, Donna 1992 "Helping language minority students to read and write analytically" in *Tydskrif vir Taalonderrig*, jg. 26, nr. 2, pp.1-25.
- Brown, H.D. 1987 *Principles of Language Learning and Teaching*. 2nd ed. Englewood Cliffs, Prentice Hall.

- Chatman, Seymour. 1978 *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, Cornell Univ. Press.
- Cloete, T.T (red) 1980 *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad, Nasou.
- Cloete, T.T. e.a. 1985 *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria, HAUM.
- De Bono, E. 1982 *De Bono's thinking course*. Bath, Pitman.
- DNO (Departement van Nasionale Opvoeding). 1989. *Konsepkernsillabus, Afrikaans Tweede Taal*. Pretoria.
- DOKAV (Departement van Onderwys en Kultuur, Administrasie: Volksraad). Ad Hoc-Komitee vir die vernuwing van die Onderrig van Afrikaans. 1992. *Vernuwing van die Onderrig van Afrikaans*. Pretoria.
- Derrida, Jaques 1981 *Dissemination*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- Derrida, Jaques 1992 *The other heading*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Dresden S. 1971 *Wereld in woorden*. Den Haag, Bert Bakker.
- Dresden, S. 1987 *Wat is creativiteit?* Amsterdam, Meulenhoff.
- Eco, Umberto 1979 *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington, Indiana University Press.
- Eco, Umberto 1992 *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, CUP.
- Elam, Keir 1980 *The semiotics of theatre and drama*. London, Methuen.
- Erlich, Victor 1965 *Russian Formalism*. Den Haag, Bert Bakker.
- Esterhuysen, Jan 1986 *Taalapartheid en SkoolAfrikaans*. Emmarentia, Taurus.
- Evan-Zohar, I. 1990 "Polysystem Studies". *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, Spring.
- Fogelin, R.J. 1988 *Figuratively speaking*. Yale Univ. Press, New Haven.
- Fowler, R. 1977 *Linguistics and the Novel*. London, Methuen.
- Fowler, R. 1984 "Studying literature as language" in *Dutch Quarterly review of Anglo-American letters*. Vol. 14 (3), pp. 171-184.
- Gardner, Judy H. *Impaired vision: portraits of black women in the Afrikaans novel*. Amsterdam, VU University Press.
- Genette, G. 1980 *Narrative discourse*. Oxford, Blackwell.
- Genette, G. 1982 *Figures of literary discourse*. New York, Columbia Univ. Press.
- Gillomee H. 1987 "Suid-Afrika (1948-1970)" in P. Kallaway (red.) *Lewende Geskiedenis 10*. Pietermaritzburg, Shuter & Shooter.

- Grove, A.P. 1983 "Omgang met die literatuur" in L. Eksteen en R. Pretorius (red.), *Afrikaans: Objek en Metode*. Pretoria, Van Schaik.
- Grove, A.P. en Botha, Elize s.j. *Handleiding by die studie van die Letterkunde*. Kaapstad, Nasou.
- Grice, H.P. 1971 *Logic and conversation*. Berkeley, Univ. of California.
- Hall, Edward 1974 "Making sense without words" in S. Fersh *Learning about people and cultures*. Evanston, McDougal, Littel & Co.
- Halliday, Michael 1973 *Explorations in the Functions of language*. London, Edward Arnold.
- Hawkins, Eric 1984 *Awareness of Language: An Introduction*. Cambridge, C.U.P.
- Hendricks, W.O. 1973 "Methodology of Narrative Structural analyses" in *Semiotica* 7, pp. 163-184.
- Henning, E. en Van Loggerenberg, M. 1992 "Comenius as a seventeenth century communicative language teaching methodologist" in *Tydskrif vir Taalonderrig*, jg. 26, nr. 3, pp. 64-70.
- Hodge, Robert 1990 *Literature as discourse*. Oxford, Polity Press.
- Iser, Wolfgang 1972 *Der implizite Leser*. München, Fink.
- Jakobson, Roman 1960 "Concluding Statement: Linguistics and Poetics" in T. A. Sebeok (ed.) *Style in Language*. Cambridge, Mass, M.I.T.
- Jauss, H.R. 1975 "The reality of fiction: A functionalist approach to literature" in *New Literary History* Vol. 7 (1) Autumn, pp. 7-38.
- Jefferson, A en Robey, D. 1986 *Modern Literary theory: a comparative introduction*. London, B.T. Batsford.
- Jonckheere, W.F. 1968 *Johannes van Melle, realist tussen twee werelden*. Pretoria, Van Schaik.
- Jonckheere, W.F. 1978 *Van Melle se kortverhale*. Pretoria en Kaapstad, Academica.
- Jonckheere, W.F. 1978b *Bart Nel*. Pretoria en Kaapstad, Academica.
- Jooste, G.A. 1983 *Die vertelstruktuur in vyf romans van Karel Schoeman*. Bloemfontein, Ongepub. Ph.D., UOVS.
- Joyce, P. (ed.) 1981 *South Africa's yesterdays*. Cape Town, Reader's Digest.
- Kannemeyer, J.C. 1978 *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur I*. Kaapstad en Pretoria, Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983 *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Kaapstad en Pretoria, Academica.
- Kannemeyer, J.C. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Pretoria, Academica.
- Krige, Uys 1973 *Keur uit die verhale van J. van Melle*. 2de uitg., 2de druk. Pretoria, Van Schaik.

- Lämmert, E. 1955 *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, Kohlhammer.
- Landow, George P. 1992 *Hypertext: The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Lakoff, Robin 1976 "Language and Society" in Wardhaugh, R. and Brown, H.D. *A Survey of Applied Linguistics*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press.
- Langenhoven, C.J. 1936 *Ons weg deur die wêreld, Deel I*. Dertiende druk. Kaapstad, Nasionale Pers.
- Laviosa, Flavia 1992 "Curriculum design for Italian language courses" in *Tydskrif vir Taalonderrig* jg.26, nr.2, pp. 26-38.
- Lehmann, J. & Stocker, K. 1981 *Fachdidaktisches Studium in der Lehrerbildung*. München, Oldenbourg.
- Lerner, L. 1983 *Reconstructing literature*. Oxford, Blackwell.
- Lodge, David 1990 "The novel as communication" in Mellor, D.A. (ed.) *Ways of communicating*. Cambridge, C.U.P., 96-111.
- Lotman, J. 1972 *Die Struktur literarischer Texte*. München, Fink.
- Lotman, J. 1976 *Analysis of the poetic text*. Ann Arbor, University of Michigan.
- Louw N.P. van Wyk 1961 *Vernuwing in die prosa* Kaapstad, Human en Rousseau.
- Louw, N.P. v Wyk 1970 *Rondom eie werk*. Kaapstad, Tafelberg.
- Lundsteen, S.W. 1976 *Children Learn to Communicate*. New Jersey, Prentice-Hall.
- Maatje, F.C. 1977 *Literatuurwetenskap*. Vierde druk. Utrecht, Bohn, Scheltema, Holkema.
- McHale, B.G. 1978 "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts" in *Poetics and Theory of Literature* 3, pp. 249-287.
- McKenzie, Malcolm 1986 "On the Presentation of Speech and Thought in Narrative Fiction", *Theoria* 68, pp. 49-58.
- Meij, K., Kühn, T. en Snyman, R. 1985 *Vakdidaktiek: Afrikaans Moedertaal in die Sekondêre Skool*. Pretoria, De Jager-HAUM.
- Muir, Edwin. 1928 *The structure of the Novel*. London, Oxford Univ. press.
- Nienaber, C.J.M. 1977 *Oor Literatuur 2*. Pretoria, Academica.
- Nienaber, P.J. 1982 *Perspektief en profiel*, 5de uitg. Johannesburg, Perskor.
- Oller, J.W. 1972 "Cloze tests of second language Proficiency and what they measure" in *Proceedings of AILA Congress*, Copenhagen.
- Ong, Walter J. 1982 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London, Methuen.

- Opperman, D.J. 1974 *Naaldekoker*. Kaapstad, Tafelberg.
- Page, N. (ed.) 1984 *The language of Literature*. London, Macmillan. pp. 93-99.
- Perkins, Kyle 1990 "Problems in Second Language Testing/ Evaluation" in *Tydskrif vir Taalonderrig*, jg. 24 nr. 2, pp.30-38.
- Potts, P.J. 1985 "The Role of Evaluation in a Communicative Curriculum" in J.C. Alderson (ed.) *Lancaster Papers in English Language Education*, vol. 6. Oxford, Pergamon.
- Pratt, Mary L. 1977 *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington, Indiana University Press.
- Prince G. 1982 *Narratology*. Berlin, Mouton.
- Rossouw, E. 1972 *Literatuuronderwys in Afrikaans op hoërskoolvlak*. Pietermaritzburg, ongepub. MA-verhandeling, UNP.
- Rimmon-Kenan, S. 1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, Methuen.
- Ryan, R. en Van Zyl, S. (reds.) 1982 *An Introduction to contemporary literary theory*. Johannesburg, Ad Donker.
- Scha, Remco. 1990 "Taalteorie en taaltechnologie" in Landelijke Vereniging van Neerlandici *Computertoepassingen in de Nederlandistiek*. Almere, LVVN.
- Scholes, Roberts. 1982 *Semiotics and Interpretation*. New Haven, Yale Univ. Press.
- Segers, R.T. 1978 *Receptie-Esthetika*. Amsterdam, Huis aan de drie grachten.
- Segers, R.T. 1980 *Het lezen van literatuur*. Baarn, Ambo.
- Segers, R.T. (red.) 1985 *Vormen van Literatuurwetenschap*. Groningen, Wolters-Noordhoff.
- Selden, R. 1989 *A Reader's guide to contemporary literary theory*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Slatin, J.M. 1991 "Text and Hypertext: Reflections on the Role of the Computer in Teaching Modern American Poetry" in D.S. Miall *Humanities and the Computer*. Oxford, Clarendon.
- Smith, Barbera H. 1980 "Narrative versions, Narrative theories" in W.J.T. Mitchell (ed.) *On Narrative*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- Smuts, J.P. 1975 *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Kaapstad, HAUM.
- Smuts, J.P. 1979 *Hoe om 'n roman te ontleed, Blokboek no.27* Pretoria en Kaapstad, Academica.
- Snyman, N.J. 1985 "Vertelsituasie" in T.T. Cloete et.al. *Gids by die Literatuurstudie*. Pretoria, HAUM, pp. 75-78.
- Stamperius, H. 1985 "Over functionele witte plekken bij verschillende vertelsituasies" in W.J. van den Akker e.a. *Traditie en vernieuwing*. Utrecht, Veen, pp. 285-299.
- Stanzel, F.K. 1979 *Theorie des Erzählens*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Stevick P. (Ed) 1967 *The theory of the novel*. New York, Macmillan.
- Strickland, G. 1983 *Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read*. Cambridge, CUP.
- Strydom, L. 1975 "Iets oor die wat en die hoe van die literatuur" in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jg. 15, nr. 4, pp. 317-328.
- Tubbs, S.L. en Moss, S. 1980 *Human Communication*. New York, Random House.
- Van Coller, H.P. en Van Jaarsveld, G.J. (reds.) 1984 *Woorde as dade. Taalhandelinge en letterkunde*. Durban, Butterworth.
- Van Coller, H.P. en Van der Berg D.Z. 1992 *Keursteen: 'n Literatuurhandboek*, 2de. uitg. Pietermaritzburg, Shuter & Shooter.
- Van Coller, H.P. 1992b "Die Afrikaanse letterkunde en taalvaardigheid binne die konteks van kommunikasie" in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jg. 32, nr. 3, pp. 165-177.
- Van Eetveld, H. 1982 *Materiaal en struktuur*. Johannesburg, Perskor.
- Van Luxemburg, J. 1988 *Inleiding in de Literatuurwetenschap*, 6de. druk. Muiderberg, Dick Coutinho.
- Van Melle, J. 1969 *Bart Nel*, 10de druk. Pretoria, Van Schaik.
- Van Zyl, Ia. 1990 *Iets van 'n Uilskuiken*. Pretoria, HAUM.
- Weltz, Dieter 1989 *Writing against apartheid*. Grahamstown, NELM.
- Weststeijn, W.G. "Wie leest er en hoe?" in *De Gids*, jg. 146, nr. 4, pp. 297-303.

Werke deur Elsa Joubert

- 1956 *Water en woestyn*. Johannesburg: Dagbreek-boekhandel.
- 1959 *Die verste reis*. Johannesburg: Dagbreek-boekhandel.
- 1962 *Suid van die Wind*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1963 *Ons wag op die kaptein*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1964 *Die staf van Monomotapa*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1968 *Swerwer in die herfsland*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1969 *Die Wahlerbrug*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1969 "Herfsdag in Oostenryk" in Nienaber, C.J.M. *Dames XVII, vertellings van vroue*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- 1971 *Bonga*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1972 "Die reisverhaal" in *Tydskrif vir letterkunde*, nuwe reeks, 10(3)
- 1972 "Die sendeling se dood" in Aucamp, H. *Bolder : verspreide prosatekste*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1974 *Die nuwe Afrikaan* Kaapstad: Tafelberg.
- 1975 "Eli". *Contrast*, no. 36.
- 1977 "Eli". *Moderne Erzähler der Welt* Erdmann Verlag.
- 1977 *Ons wag op die kaptein*. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg.
- 1978 "Eli". *Blommetjie gedenk aan my*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1978 *Die swerfjare van Poppie Nongena*. Kaapstad: Tafelberg.
- Ook vertaal as:
- Le long voyage de Poppie Nongena* (Frans)
- Der lange Weg der Poppie Nongena* (Duits)
- Popy Nungema* (Hebreeus)
- Il lungo viaggio di Poppie Nongena* (Italiaans)
- El largo viaje de Poppie Nongena* (Spaans)
- Una mujer llada* (Spaans)
- Poppie Nongena* (Engels)
- 1979 "Poppie Nongena" in *Fair Lady* April 11, 90-.
- 1979 "Poppie Nongena" in *Rapport* Januarie 21.
- 1980 *The long journey of Poppie Nongena*. London: Hodder and Stoughton.
- 1980 "Pêrelse kinderdag" in Aucamp, H. et. al. *Klein koninkryk : vertellings uit die jeugland*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1980 "Die sendeling se dood" in *Rapport* September 28, 22 (Ook in Melk)
- 1980 *Melk*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1980 "Agterplaas" in *Rapport* Oktober 26, 42 (Ook in Melk)
- 1981 *Poppie*. London: Hodder and Stoughton.
- 1982 *To die at sunset*. Kaapstad : Tafelberg.
- 1982 Die vertalings van Die swerfjare van Poppie Nongena.
Tydskrif vir Letterkunde, 20 (4), November.
- 1983 *Die laaste Sondag*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1983 *The last Sunday*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1983 "Vertalingsprobleme in Poppie Nongena", *SAVAL Kongresreferate II*, Potchefstroom, 47-61.
- 1984 *Poppie: die drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1985 *Die vier vriende*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1987 *The four friends*. Kaapstad: Tafelberg.
- s.j. "My Paarl" in Botha, A. red. *My Paarl*. Paarl: Andries Botha.
- 1987 "Die Horlosie" in De Vries, A.H. (samest.) *Literêre Dagboek 1987*. Kaapstad, Perskor. 160-1.
- 1988 *Missionaris*. Kaapstad: Tafelberg.
- 1990 "Oorlog" in Gouws, T. en Roodt, P.H. *Kort-Kort*. Pretoria: J.P. Van der Walt.

Algemene werke oor Elsa Joubert

1972 Aucamp, H. "Elsa Joubert in gesprek met Hennie Aucamp" in *Gesprekke met skrywers 2*. Kaapstad, Tafelberg.

1977 Malan, L.C. Skrywersprofiel : Elsa Joubert. *Patrys*, April.

1987 Botha, E. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg, 126-127, 139, 140.

1987 Wertz, D. Elsa Joubert in *Writing against apartheid*. Grahamstown: N.E.L.M.

Ons wag op die kaptein

1963

Nepgen, R. Visioen van donker vrees uit Angola los mens nie *Die Burger*, 6 Desember.

Van Niekerk, D. Ontstellende roman, *Die Huisgenoot*, 20 Desember.
Newscheck 3 Januarie.

Louw, W.E.G. Novelle pas goed in prentjie van ons nuwe prosa *Die Burger*, 11 Desember.

1964

Blignault, A. Artikel in *Sarie Marais*, 15 (14), 22 Januarie, 43.

Baines, N. Striking Afrikaans allegory, *The Cape Times*, 22 Januarie.

New books in Afrikaans *The Star*, 9 Januarie.

Artikel in *Rooi Rose*, 22 Januarie.

Kromhout, J. Roman is beklemmend en vingerwysend vir ons *Die Transvaler*, 10 Februarie.

Antonissen, R. Ons wag op die Kaptein in *Standpunte*, 17 (4), April, 46-47

Artikel in *Die Naweekpos*, 10 (120), April, 27.

Behrens, L. In: *Staatsamptenaar*, 44 (3), Maart, 53.

Hattingh, S. C. *Helikon*, Junie, 9.

1965

Botha, E. *Suid-Afrikaanse skryfsters van die sestigerjare : 'n reeks radiopraatjies*. Johannesburg: S.A.U.K., 21-3.

Grové, A.P. *Oordeel en Vooroordeel*. Kaapstad: Human en Rousseau, 209-11.

Meij, K. Beklemmende boodskap vir S.A. in roman *Dagbreek en Sondagnuus*, 28 Februarie.

1966

Louw, A.M. Twee onvergeetlike romans *Die Burger*, 25 Augustus.

Antonissen, R. *Spitsberaad*. Kaapstad: Nasou, 96.

Van Eetveldt, H. Die aktualiteit van 'Ons wag op die Kaptein' *Klasgids*, 2(1), Augustus, 45-48.

s.j. College of Careers Aantekeninge oor Elsa Joubert se *Ons wag op die Kaptein*. Kaapstad.

s.j. Grove, A.P. *Oordeel en vooroordeel*. 2de uitg. Kaapstad: Nasou, 209-211

1969

Brink, A.P. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria: Academica, 80

1975

Smuts, J.P. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Kaapstad: HAUM.

1980

Botha, E. In: Cloete, T.T. (red) *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad: Nasou, 421-3.

College of Careers. *Aantekeninge oor Elsa Joubert se Ons wag op die Kaptein*. Kaapstad.

1981

Van Eetveldt, H. *Ons wag op die Kaptein* *Tydskrif vir Letterkunde*, Mei, 152-161.

1982

Beukes, S.M. *Die skryfkuns van Elsa Joubert*. Ongepub. M.A.-verhandeling, UP, 76-120.

Snyman, N.J. *Ons wag op die Kaptein* *Tydskrif vir Letterkunde*, Mei, 100-108.

Steenberg, D.H. Elsa Joubert, In: Nienaber, P.J. (red) *Perspektief en Profiel* 5de uitg. Johannesburg: Perskor, 635-9.

Van Eetveldt, H. *Materiaal en struktuur*. Johannesburg: Perskor.

1983

Beukes, J. Tema en karaktertekening in *Ons wag op die Kaptein*. *Klasgids*, 18 (1), Februarie, 13-25

Van der Merwe, C.M. Kontekstuele vrae oor *Ons wag op die Kaptein*, *Klasgids* 18(1), Februarie, 26-49.

Van der Merwe, C.M. Antwoorde op kontekstuele vrae oor *Ons wag op die kaptein*, *Klasgids* 18(2), Junie, 83-105.

1985

Van der Berg, D.Z. 'n Alternatiewe strategie by die lees van T2 letterkundige tekste. *Tydskrif vir taalonderrig* 19(4), Desember, 52-7.

1986

Kannemeyer, J.C. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria: Academica, 317-8.

Van der Berg, D.Z. *Ons wag op die kaptein*, Blokboek 45. Pretoria: Academica.

Die Wahlerbrug

1969

Aucamp, Hennie 'Die Wahlerbrug' laat mens aan kunselfilm dink, *Die Burger*, 17 Desember, 3.

1970

Van der Walt, P.D. Die Wahlerbrug is soeke na jousef, *Die Transvaler*, 12 Januarie, 3.

T.M. Nog 'n treffer uit die pen van Elsa Joubert, *Hoofstad*, 10 Februarie, 7.

Kromhout, J. Frustration is the theme, *The Star*, 5 Maart.

Wollheim, O.D. Elsa Joubert's insight into tortured minds, *Argus (Supplement)*, 25 Maart, 8.

'n Reis van die hart, *Sarie Marais*, 17 Junie.

Van Zyl, A. Lottie op reis in 'n vreemde land, *Die Volksblad*, 30 Julie.

Senekal, J.H. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 10 (2), Junie, 161.

Nepgen, R. Oor boeke, *Die Huisgenoot*, 42 (2495), 23 Januarie, 67.

W.M. *Die Voorligter* 33 (7), Junie, 21.

Artikel in *Die Nataller*, 30 Januarie, 6.

Behrens, L. Artikel in *Die Vaderland*, 20 Maart, 2.

Grove, A.P. Artikel in *Standpunte*, 23 (4) April, 49-51.

1980

Botha, E. In: Cloete, T.T. (samest.) *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad: Nasou, 338.

Lindenberg, E. et al. *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg: Perskor, 146.

1986

Pretorius, J. Bewussynspanning in woordbeeld: Die Wahlerbrug. *Literator*, 3 (1), Februarie.

Bonga

1971

Bouwer, A. Artikel in *Sarie Marais*, 23 (19), 29 Maart, 112-113 en 119.

Coetzee, A.J. Elsa Joubert kan atmosfeer skep, *Rapport (tydskrif)*, Oktober, 7.

Coetzee, A.J. Artikel in *Die Huisgenoot*, 42 (2589), 19 November, 50.

Aucamp, H. Roman van formaat maar nie sonder gebreke nie, *Die Burger*, 3 Desember, 12

1972

Van Der Walt, P.D. Wesenlike Afrika leef in Bonga, *Die Transvaler*, 7 Februarie, 7.

Wollheim, O.D. Artikel in *The Cape Argus (Literary Review)* 3 April, 5.

Wollheim, O.D. Evocative prose, *Star (Literary Supplement)*, 15 April, 14.

Steenberg, D.H. Bonga - boek van wantroue, *Klasgids*, 7 (1), Mei, 48-55.

Moord in 'n kerk, *Die Oosterlig*, Mei.

Van Zyl, A. Bonga: 'n heel besondere roman, *Die Volksblad*, 8 Junie.

Kromhout, J. Primitive Passion, *The Star (Supplement)*, 28 Junie, 2.

W.M. Artikel in *Voorligter*, 35 (10) September, 18.

Smuts, J.P. Twee skryfsters, *Standpunte* 103, 26 (1), Oktober, 53-6.

Artikel in *Die Staatsamptenaar*, 52 (3), Maart, 29.

Steenberg, D.H. Bonga : boek van wantroue, *Klasgids*, 7 (1), Mei, 48-55.

R.E.S. Artikel in *Die Kerkbode* 124 (12), 22 Maart, 376.

Botha, E. Prosakroniek : Bonga, *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 12 (3), September, 175-80.

1973

Dekker, L. Boekbespreking : Bonga, *Woord en Daad* 14 (124) Januarie, 19.

Snyman, N.J. Bonga, *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks XI (1), Februarie, 24-28.

1975

Smuts, J.P. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Kaapstad : HAUM, 39-41, 70-75.

1976

Brink, André P. *Voorlopige Rapport*. Kaapstad: Human & Rousseau, 83-4.

Anti-Bonga, *Die Burger*, 16 Junie, 16.

Menings verskil skerp oor Bonga, *Die Burger*, 25 Junie, 16.

Du Plessis, J.N.S. 'n Soeke na deursigtigheid in Bonga, *Die Unie* 72 (9), Maart, 381-384 en 72 (10) April, 413-417.

Prins, M.J. Bonga, *Klasgids* 10 (4), Februarie, 5-9.

1978

Beer, Lindé Wie is Bonga?, *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks XVI (2), Mei, 58-63.

1980

Botha, E. In: Cloete, T.T. (samest.) *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad : Nasou, 423-8.

Lindenberg, E. et al. *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg : Perskor, 146.

1982

Steenberg, D.H. In: Nienaber, P.J. (red.) *Perspektief en Profiel*. 5de. uitg. Johannesburg : Perskor.

1983

Kannemeyer, J.C. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, II*. Pretoria, Academica, 318-9.

Van der Merwe, P. Bonga : 'n aanvulling. *Klasgids*, 23(3), Augustus, 59-64.

1988

Nienaber-Luitingh, M. *Bonga: Elsa Joubert*, Blokboek 56. Pretoria: Academica.

Du Plessis, J.N.S. Enkele perspektiewe rondom Bonga, *Die Unie*, 85 (1) Julie, 13-16.

Van der Merwe, P. Bonga : 'n aanvulling, *Klasgids*, 23 (3), Augustus, 59-63.

1989

Anker, J. Kringe in 'n Bos en Bonga : 'n vergelyking, *Die Unie*, 86 (3), 97-9.

Die swerfjare van Poppie Nongena

1978

- Breytenbach, Kerneels. Spieëlbeeld van wat aangaan, *Die Burger*, 25 Oktober.
- Breytenbach, Kerneels. Net die lewe van 'n mens, *Beeld*, 28 Oktober, 5.
- Grutter, P. Wie is Poppie? *Sarie Marais*, 1 November.
- Botha, Amanda. Elsa Joubert en haar poppie se omswerwinge, *Oggendblad*, 18 November, 5.
- Louw, A.M. Aanvaar boek as werk met eie wette, *Die Transvaler*, 18 November.
- Van Reenen, R. Hier is Elsa se Poppie, *Rapport*, 19 November.
- In Poppie se lewe lê die verhaal van swartmens, *Die Oosterlig*, 20 November.
- Blignault, A. Poppie Nongena lig 'n sluier, *Die Burger*, 23 November, 18
- Elsa Joubert praat oor Poppie, *Beeld*, 29 November, 8.
- Brink, A.P. Oor die stil pyn van die ander Afrikaner, *Die Rapport*, 3 Desember.
- Here's a book with punch, *Sunday Times*, 3 Desember.
- Rabie, Jan The authentic voice of black working people, *Cape Times*, 6 Desember.
- Mossop, J. Elsa's come home, but Poppie's still wandering, *The Cape Times*, 8 Desember, 9.
- Blignault, A. 'Poppie Nongena' ruk sluier af tussen wit en swart, *Die Oosterlig*, 19 Desember.
- Degenaar, J.J. Poppie leer ons 'n politieke les, *Die Burger*, 27 Desember, 10.
- Grobler, Hilda. Die boek 'n volwaardige roman, *Hoofstad*, 28 Desember.
- Degenaar, J.J. Geweld en wette, *Beeld*, 28 Desember, 8.
- Battersby, J. Afrikaner apartheid is structural violence, *Weekend Argus*, 30 Desember.
- Esterhuysen, F. Author's story behind 'bombshell book', *Weekend Argus*, 30 Desember, 5.
- Radical laws are 'structural violence', *Sunday Tribune*, 31 Desember, 4.
- Verpligte lesstof? *Rapport*, 31 Desember, 11.

1979

- Kort literaire nuus, *Zuid-Afrika*, 56 (1), Januarie, 16.
- Race laws spark off Matie row, *The Argus*, 3 Januarie, 3.

Jeppe, J. Boek vir aanval op Afrikaner aangegryp, *Die Burger*, Januarie, 8.
 Degenaar, J.J. 'Poppie' behoort ons oë oop te hou, *Die Burger*, 5 Januarie, 8.
 Terreblanche en Degenaar bots oor strukturele geweld, *Die Vaderland*, 5 Januarie, 10.
 Geweld-definisie rassisties ingestel, *Die Burger*, 6 Januarie.
 Van Delft, B Book sparks race row among top Maties academics, *Sunday Times*, 7 Januarie.
 'Structural violence' claim raises a storm, *Sunday Tribune*, 7 Januarie, 7.
 Van Es, J. Vra Poppie wat sy dink, *Vaderland*, 7 Januarie, 12.
 Poppie beland vol in die politiek, *Rapport*, 7 Januarie.
 'Structural violence' in Afrikaanse book leads to bitter political debate, *The Cape Times*, 8 Januarie.
 New book sparks off hot debate, *Daily Dispatch*, 8 Januarie.
 Poppie sparks bitter debate, *Eastern Province Herald*, 8 Januarie, 7.
 Zille, H. Poppie's story splits Afrikaners, *Rand Daily Mail*, 8 Januarie.
 Du Plessis, P.G. Poppie Nongena en strukturele geweld, *Die Transvaler*, 9 Januarie, 7.
 Telling response, *Argus*, 8 Januarie, 8.
 Terreblanche, S.J. Akademici van Stellenbosch aanmekeer oor 'Poppie Nongena', *Beeld*, 9 Januarie, 7.
 Vra Poppie Nongena wat sy dink, *Die Vaderland*, 9 Januarie.
 Blanche. Moenie Afrikaner uitsonder nie, *Die Oosterlig*, 10 Januarie, 8.
 Gray, I. Will hornet's nest Elsa stir it again? *Star*, 10 Januarie, 8.
 Second only to Nelson, *Die Star*, 10 Januarie.
 Du Bois, N. Strukturele geweld 'n term van Sosialiste en linkses, *Die Beeld*, 11 Januarie, 10.
 New attack by academic on Degenaar, *The Argus*, 11 Januarie.
 Honderde wag al vir Poppie Nongena. *Die Burger*, 11 Januarie, 3.
 Poppie se taal, *Die Beeld*, 11 Januarie, 11
 Du Bois, N. Degenaar kan N.P. jubelend steun, *Die Burger*, 11 Januarie, 8.
 Moller, C.S. Is reaksie op kritiek reg? *Die Burger*, 12 Januarie, 12.
 Villo, Ray. Natallers steek nie lyf weg nie, *Tempo*, 12 Januarie, 6.

Botha, A. Nongena 'n treffer, *Die Transvaler*, 13 Januarie, 12.

Dis nou tromp-op praat hier duskant die paradys, *Rapport*, 14 Januarie.

Le May, J. Why should I cry? *Sunday Express*, 14 Januarie, 16.

Proffies dink Poppie voos. *Rapport*, 14 Januarie, 2.

Making ripples, *The Argus*, 16 Januarie.

Swanepoel, E. Poppie-debat onvrugbaar. *Die Burger*, 16 Januarie, 8.

Barnard, C. Iets meer as 'n deliberate maaksel, *Beeld*, 17 Januarie, 8.

Controversial Afrikaans book already sold out, *Cape Times*, 17 Januarie, 5.

De Klerk, Willem. Probleme met norme, *Die Transvaler*, 17 Januarie.

Polemiek is warm, *Die Suidwester*, 17 Januarie, 2.

Olivier, Fanie. Afrikaner-stem vir verandering vereis, *Die Burger*, 18 Januarie, 10.

Bespreking vertroebel, *Die Burger*, 18 Januarie, 10.

Degenaar, J.J. In 'Poppie' moet ons ja sê vir die swartman, *Beeld*, 19 Januarie, 12.

Degenaar, J.J. Beslissende uur vir die Afrikaner, *Die Burger*, 19 Januarie, 20.

Swift, K. 'Poppie' has made people think, *The Star*, 19 Januarie, 9.

Van Rensburg, F.I.J. Degenaar maak nie soos 'Poppie', *Die Burger*, 20 Januarie, 10.

De Villiers, R. The shape of things to come, *The Friend*, 20 Januarie, 6.

Kotze, D.A. 'Strukturele geweld' nie 'n Marxistiese term, *Beeld*, 20 Januarie, 6.

Van Rensburg, F.I.J. Prof. Degenaar klou aan begrip, *Beeld*, 20 Januarie, 6.

Cilliers, W. Poppie wys ons ken swartes nie, *Rapport*, 21 Januarie, 16.

Jeppe, J. Apologie verskuldig aan Afrikaners, *Die Burger*, 23 Januarie, 10.

'Poppie' author is tired of publicity, *Cape Times*, 24 Januarie, 3.

Kielblock, C.M. Die Afrikaners sal Degenaar beskerm, *Die Burger*, 24 Januarie, 18.

Swanevelder, J.A. Arbeidstelsel dra by, dog ..., *Die Transvaler*, 24 Januarie.

Now no one can say 'But I didn't know', *The Daily News*, 25 Januarie.

Degenaar, J.J. Hoe meer redelikheid, hoe minder geweld, *Die Burger*, 26 Januarie, 14.

Potgieter, F. du T. Dalk sal eie medisyne Degenaar aarde toe bring, *Die Burger*, 26 Januarie.

Ricardo. S.A. identiteit nou nog onmoontlik, *Die Burger*, 27 Januarie, 8.

Jeppe, J. Degenaar kry raad, *Die Burger*, 27 Januarie, 8.

Oosthuizen, G.C. Smeer dit ook op Engelse se brood, *Rapport*, 28 Januarie.

Pienaar, J.J. Min skrywers het kennis van swartman, *Beeld*, 29 Januarie, 8.

Poppie al vir Hertzogprys benoem, *Volksblad*, 29 Januarie, 2.

Poppie, *Evening Post*, 29 Januarie, 7.

Preller, L. Elsa Joubert, *Beeld*, 30 Januarie, 8.

Néchant, A. Strukturele geweld is net 'n reaksie, *Die Burger*, 31 Januarie, 12.

Poppie Nongena maak gerucht, *Zuid-Afrika*, 56 (2), Januarie/ Februarie, 30.

GTR. Van der Merwe saam met Poppie in skuit, *Die Burger*, 2 Februarie, 12.

What made 'Poppie' pop?, *Race relations news*, 41 (2), Februarie, 8.

Degenaar, J.J. Onderhandeling is enigste uitweg, *Die Burger*, 3 Februarie, 8.

De Villiers, P.J. Genoeg gelees, *Rapport*, 4 Februarie, 15.

Poppie een van gunsteling vir Hertzogprys, *Volksblad*, 12 Februarie, 3.

Pheiffer, F. Poppie geen 'goedkoop storietjie', *Rapport*, 11 Februarie, 11.

Van Niekerk, C. Lees sal begrip bring, *Rapport*, 11 Februarie, 11.

Kinterig, *Die Volksblad*, 16 Februarie.

Lees Poppie met oop hart, *Rapport*, 18 Februarie, 11.

Poppie en Goelag: dis onbillik, *Beeld*, 21 Februarie.

Van Ryneveld, P. Artikel, in *Die Matie*, 22 Februarie.

Kontak-vroue praat oor Poppie, *Rapport*, 25 Februarie, 7.

Die passie van 'n swart Afrikaner-vrou, *Buurman*, 28 Februarie, 33.

Olivier, F. Hierdie roman het die gewete van die Afrikaner aangegryp, *Deurbraak*, 8 (1), 28 Februarie, 18.

Degenaar, J.J. *Deurbraak*, 8 (1), 28 Februarie, 19.

Gerwel, J. Poppie Nongena slaag plek-plek skitterend, *Oggenblad*, 28 Februarie.

Further thoughts stirred by 'Poppie', *Race relations news*, Maart.

Ferreira, F. Allegaartjie, *Barclay Card Magazine*, Maart.

Gees wat wandel, *Die Burger*, 1 Maart, 15.

Cape woman's story reaches out to us all, *Post*, 4 Maart, 3.

Now in English *Weekend Argus*, 3 Maart, 12.

Bekker, L. Poppie is real and unaffected by the publicity, *The Cape Times*, 5 Maart.

Kontak met Poppie, *Beeld*, 6 Maart, 7.

Poppie word in Engels vertaal, *Oosterlig*, 6 Maart, 5.

Politiek nie haar motief in Poppie ..., *Die Oosterlig*, 9 Maart.

Conflict within Blacks, *Weekend Argus*, 10 Maart, 4.

Wollheim, O.D. At one with Poppie, *The Cape Argus*, 14 Maart, 8.

Bekker, L. Story of Black girl tops best-seller list, *Evening Post*, 14 Maart, 6.

Theron, E. Luister na Du Preez, *Vaderland*, 16 Maart, 3.

Poppie wins prestige award, *Weekend Argus*, 24 Maart, 7.

Hoogtepunte vir Brink, Joubert, *Die Transvaler*, 29 Maart, 17.

Afrikaner ontwaking: 'n nuwe Suid-Afrika kom, *Volkstem*, 31 Maart.

Blignault, A. Poppie is 'n beeld van Elsa se eie soeke, *Beeld*, 31 Maart, 9.

'Poppie' vanjaar se groot treffer, *Die Burger*, 31 Maart.

Die 'Poppie' wat die land laat dans, *Volkstem*, 31 Maart, 11.

Olivier, Gerrit. 'Politieke' prosa uit 1978, *Standpunte*, 140 23 (2), April, 12-14.

Redaksioneel, *Deurbraak*, 8 (3), April/Mei, 1.

Bruwer, J. *Rapport*, 1 April, 3.

Moller, A. Dit kon nie met Poppie gebeur, *Rapport*, 1 April.

Poppie se plek, *Beeld*, 2 April, 12.

Ander verkies bo Poppie, *Die Burger*, 2 April, 8.

Minnaar, L.C. Boekbespreking, in *Gereformeerde Vroueblad*, 33 (11) April, 19.

Elsa sê Poppie was nie bedoel as kritiek nie, *Die Volksblad*, 3 April, 10.

Theron, E. Elsa Joubert book a 'must', *The Argus*, 4 April.

Elsa Joubert kry dalk vierde prys, *Die Oosterlig*, 5 April, 8.

Holloway, V. 'n Volk bly voortleef in sy kunste, *Die Burger*, 7 April, 6.

Three in a row, *South African Digest*, 7 April.

Elsa gesels oor Poppie, *Die Volksblad*.

Breytenbach, Kerneels Die werk bring vernuwing, *Die Burger*, 13 April, 4.

Onbekende Afrikaan, *Die Volksblad*, 7 April.

'Poppie' was vir haar 'n soektog, *Hoofstad*, 9 April, 4.

Elsa is bly dat Poppie harte kon 'oopmaak', *Die Vaderland*, 9 April, 6.

Elsa gesels oor Poppie, *Die Volksblad*, 11 April, 12.

Smuts, Dene Portraying Poppie, *Fair Lady*, 11 April.

Breytenbach, K. Poppie Nongena en 'New Journalism': die werk bring vernuwing, *Die Burger*, 13 April.

Armoede by die bevoorregtes, *Rapport*, 15 April.

Bryer, L. Poppie will move you, *Eastern Province Herald*, 17 April.

Villo, R. Poppie, *Tempo*, 18 Mei, 4.

Poppie stoomwals nog, *Beeld*, 28 Mei, 13.

Poppie gaan nou oorsee, *Oggendblad*, 28 Mei, 9.

Gouws, J. Waarom nie, Poppie?, *Die Vaderland*, 28 Mei, 16.

Poppie se derde druk verkoop nog sterk, *Oggendblad*, 29 Mei, 1.

Sutton, K. 'Poppie' is hot property, *Eastern Province Herald*, 24 Mei.

Poppie swerf na Engeland, *Hoofstad*, 24 Mei.

Poppie en die prysgeld, *Beeld*, 25 Mei, 10.

Poppie, *Suid-Afrikaanse Oorsig*, 1 Junie, 14.

Janssen, I. et al. Over de vertelsituatie in Die swerfjare van Poppie Nongena, *Standpunte* 153, 34 (3), Junie.

South Africa's mother courage, *Newsbook*, 4 Junie.

Jansen, E. 'Poppie' oorsee geprys, *Die Burger*, 5 Junie.

Holloway, V. Groot prestasies van Afrikaanse boek, *Die Burger*, 16 Junie, 6.

Jansen, E. 'Poppie' in Nederland geprys, *Beeld*, 27 Junie, 9.

To The Point, 8 (26), 29 Junie, 21.

Van Reenen, R. Epic encounter between African and Afrikaner, *Race Relations News*, 41 (6), 30 Junie, 8.

Boekkooi, J. Poppie goes worldwide, *The Star*, 11 Julie, 13.

'Poppie Nongena' goes worldwide, *The Daily News*, 18 Julie.

Poppie goes worldwide, *South African Digest*, 20 Julie.

Botha, A. Elsa Joubert: in haar skryfwerk maak sy vriende van vreemdelinge, *Kaapse Bibliotekaris*, Augustus.

On the map - from Poppie to PW, *Weekend Argus*, 4 Augustus, 10.

Now Poppie will wander all over the world, *Pretoria News*, 8 Augustus, 10.

Na Soweto was 50 000 kinders glo haweloos, *Hoofstad*, 4 September.

A poignant story that has stirred the country's conscience, *The Star*, 31 Oktober, 22.

Vergnani, L. The story of Poppie, *Sunday Tribune*, 16 Desember, 2.

1980

Botha, E. In: Cloete, T.T. (red) *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad: Nasou, 357, 428-431.

Brink, A.P. *Tweede voorlopige Rapport*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Degenaar, J.J. *Voortbestaan in geregtigheid*. Kaapstad: Tafelberg.

Lindenberg, E. et al., *Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde*, Johannesburg, Perskor.

Van der Merwe, C.N. "Die struktuur van 'Die swerfjare van Poppie Nongena'", *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks 18 (1), Februarie, 79-86.

Rive, R. en Olivier, G. Poppie Nongena, *Standpunte* 147, 33 (3), Mei, 57-64.

Poppie vertel haar storie vir die Britte, *Beeld*, 14 Julie, 3.

Ozynski, J. Many tongues of Poppie Nongena, *Rand Daily Mail*, 18 Julie, 8.

Shaw, L. Joubert's 'Poppie' made a land listen, *The Star*, 18 Julie, 4.

Poppie se oorsese swerftog, *Die Transvaler*, 19 Julie, 3.

Lindeque, J.J. Poppie sal hopelik darem help, *Beeld*, 24 Julie, 8.

Hough, B. Ver in die wêreld, Poppie, *Beeld*, 25 Julie, 6.

Viljoen, S. Boek oor Poppie open 'n mens se oë, *Die Transvaler*, 12 September, 12.

Hinde, T. Artikel, in *Sunday Telegraph*, 14 September.

Ableman, P. Poppie: Elsa Joubert, *Spectator*, 20 September.

Lee, H. Artikel, in *The Observer*, 21 September.

Bawden, N. Artikel, in *Daily Telegraph*, 25 September.

De Villiers, D. Poppie wanders on, *Pretoria News*, 25 September.

Bailey, H. Power and cruelty *The Guardian*, 9 October.

Artikel, in *Yorkshire post*, 23 Oktober.

Botha, Elize Die rol van die verteller in die dokumentêre realisme, *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 20 (4), Desember.

Grobler, H. Die Afrikaans in Poppie Nongena, *Hoofstad*, 4 Desember, 33.

Green, M. Life on the other side of the line *The Daily News*, 12 Desember.

1981

Van Reenen, R. Epic encounter between African and Afrikaner *Munger Africana Library News*, Februarie.

Roberts, S. Artikel in *World literature today*.

Elsa Joubert's The long journey of poppie Nongena : significance, synopsis, reviews, *Munger Africana Library Notes*, Februarie

Lennox-Short, A. Talking of books, *South African Broadcasting Corporation*

Dyer, M. Die swerfjare van Poppie Nongena, *Munger Africana library Notes*, Februarie

1982

Beukes, S.M. *Die skryfkuns van Elsa Joubert*. Ongepub. M.A.-verhandeling, UP, 121-170.

The long journey of Poppie Nongena : New York sien S.A.-stuk, *Die Burger*, Maart.

Joubert, Elsa Die vertalings van Die swerfjare van Poppie Nongena, *Tydskrif vir Letterkunde*, 20 (4), November.

Gerwel, J. Verwerp die "Kleurling" Afrikaans?, *Rapport*, 30 Mei.

1983

Joubert, Elsa "Vertalingsprobleme in Poppie Nongena", *SAVAL Kongresreferate II*, Potchefstroom, 47-61.

Kannemeyer, J.C. Die swerfjare van Poppie Nongena, *Die Vaderland*, 28 Julie, 19.

1984

Venter, L.S. "Ons is Gordonia boorlinge, sê Poppie", In Van Coller, H.P. en Van Jaarsveld, G.J. *Woorde as dade: taalhandelinge en letterkunde*. Durban, Butterworth, 112-116.

Pieterse, A. 'n Analise van die outobiografiese en biografiese inslag in **My beskeie deel en Die swerfjare van Poppie Nongena**, met spesiale verwysing na die resepsie-estetika. Ongepub. M.A.-tesis, Universiteit van Pretoria.

Poppie's hardships, *Daily Dispatch*, Junie.

Poppie Nongena : reaksie en repliek, *Standpunte* 147, Julie.

Mouton, M. Strukturering in Die swerfjare van Poppie Nongena, *Standpunte* 172, Augustus.

Kruger, Anne Poppie, die drama, oortuig en tref, *Die Vaderland*, 3 September.

1985

Grobler, D.C. *Beelding van Aktualiteit*. Ongepubliseerde Ph.D. tesis, RAU, 50-105.

1986

Neethling, S.J. Enkele naamkundige aspekte uit Elsa Joubert se Poppie Nongena, In: Raper, P.E. (red) *Name*. Pretoria: R.G.N., 217-218.

Schalkwyk, D. The flight from politics : an analysis of the South African reception of Poppie Nongena, *Journal of Southern African Studies*, 12 (2), 183-195.

1987

Botha, E. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg, 97, 98-101, 121, 126

Roos, H. *Die swerfjare van Poppie Nongena*, *Blokboek 48*. Pretoria, Academica.

Hough, B. Elsa swyg oor Poppie, *Rapport*, 27 September, 25.

1988

Van der Merwe, C.N. Struktuur van Poppie Nongena, In: *Sirkel en Sfeer*. Johannesburg: Perskor, 65-73

1989

Carlean, K. The narrative functions of Elsa Joubert's *Poppie Nongena*, *English in Africa* 16(2), Oktober, 49-59.

1990

Esterhuysen, J., et al. *Ruimland 9-10*. Kaapstad, Maskew Miller Longman, 6-13.

1991

Gardner, J.H. *Impaired vision: portraits of black women in the Afrikaans Novel*. Amsterdam, VU Press, 177-223.