

# Afrika-oraliteit by Eugène Marais: die wisselwerking tussen enkele “Sangedigte” en *Dwaalstories*

Jacomien van Niekerk

Jacomien van Niekerk is senior lektor in die Departement Afrikaans, Geesteswetenskappe, Universiteit van Pretoria, Suid-Afrika. Haar navorsingsbelangstellings sluit postkoloniale studies en orale literatuur in.  
E-pos: jacomien.vanniekerk@up.ac.za

 <https://orcid.org/0000-0001-6465-6584>

Submitted: 30 August 2021; Accepted: 30 May 2022; Published online: 18 September 2022

## African orality in the work of Eugène Marais: the interaction between selected “San poems” and *Dwaalstories* (Wandering tales)

In this article I analyse the criticism surrounding two songs from a well-known collection of oral prose narratives told by a San performer, transcribed by the white Afrikaans author Eugène Marais and published as *Dwaalstories* (Wandering tales) first in 1921 as magazine stories and then in 1927 as a book. The songs, “Die towenares” (The sorceress) and “Hart-van-die-dagbreek” (Heart-of-the-daybreak), both form part of the oral prose narrative “Die Reënbul” (The Rain Bull). Designating these lyrical texts as ‘songs’ is a conscious choice, considering that they have been interpreted as *poems* ever since Marais extracted them from the *Dwaalstories* and included them in his collected poems in 1925 and later collections. My argument is that these lyrical texts function in the same way in “Die Reënbul” as songs do in most oral prose narratives (or, folktales) from Africa. Their designation as poems has however resulted in attempts at analysis in which their oral origin is ignored, misunderstood, or undervalued. One such study is the text-immanent ‘structural analysis’ performed by Merwe Scholtz. I briefly critique a few other studies about (the songs in) “The Rain Bull”, finding that while they are more sophisticated than that of Scholtz, there are still significant inaccuracies. Though the scope of my article is limited, I also make the case for a context-driven interpretation of all the songs contained in the *Dwaalstories*. **Keywords:** Afrikaans literature, Eugène Marais, oral prose narratives, songs, *Dwaalstories*, text-immanent approaches.

## Inleiding

In hierdie artikel ondersoek ek twee Afrikaanse ‘gedigte’ deur ’n wit Afrikaanssprekende skrywer wat hul wortels het in die orale literatuur van Afrika, tekste wat behoort tot Eugène Nielen Marais se sogenaamde “Sangedigte”—“Die towenares” en “Hart-van-die-dagbreek”. Albei tekste vorm deel van die orale prosanarratief “Die Reënbul”, die vierde en laaste verhaal in Marais se *Dwaalstories*, waar hulle as *liedjies* funksioneer.<sup>1</sup> Ek verken die oorsprong van die feit dat die liedjies uit die *Dwaalstories* geabstraheer is en as gedigte gepubliseer is, en ek werp ’n kritiese blik op die literatuurkritiek wat die “Sangedigte” in die algemeen en hierdie twee tekste spesifiek omring.

Soos Hein Willemse uitwys, “[is] [d]ie omvorming van folkloristiese tradisies in literêre diskoerse of die transmutasie van orale kuns in hoë kuns [...] nie onbekend in die wêreldliteratuur nie” (71). Dit is ook ’n bekende verskynsel in die Suid-Afrikaanse letterkunde, met “’n lang geskiedenis van kulturele vertaling of oorplanting van materiaal uit die San of Boesman mondelinge tradisie: veral in kinder- en jeugboeke, poësie en prosa” (Van Vuuren, “Plagiaat? Appropriasie? Kulturele oorplanting? Huldiging?: Brandende kwessies rondom mondelinge tradisies—Eugène Marais en die San opnuut bekyk” 85). Behalwe vir San-oraliteit, is daar ook voorbeelde van Khoi-oraliteit asook die orale literatuur van die “Bantoe”-groepe van Suid-Afrika. Hoewel die woord “Bantoe” bekend is as pejoratiewe term vir swart mense uit die apartheidsera, is dit ook ’n linguistiese term.<sup>2</sup> In hierdie artikel verwys ek meermale na ‘inheemse’ oraliteit, waarby ek Khoi-, San- en Bantoe-oratuur insluit.<sup>3</sup>

Vroeë voorbeelde van orale invloede in die Afrikaanse letterkunde is “[j]ong Afrikanerkultuuraktiviste [wat] teen die einde van die negentiende eeu dikwels Khoe-, San- en ander inheemse volksverhale gebruik in die vestiging van hulle Afrikaanse letterkundetradisie” (Willemse 59)—hierby kan die *Boesmanstories* en *Dierestories* van G.R. von Wielligh ingesluit word. In die twintigste eeu is Eugène Marais se *Dwaalstories* ’n prominente voorbeeld. In latere dekades sluit die lys prosatekste in G. H. Franz se invoerings uit Noord-Sotho en Minnie Postma se oorvertellings uit Suid-Sotho, en is daar ook transponering van orale narratiewe tekste in gedigtekste by C. M. van den Heever en D. J. Opperman, onder andere. Die verskynsel duur voort in die twintigste eeu en tot in die een-en-twintigste eeu.

Eugène Marais se *Dwaalstories* (oorspronklik gepubliseer in 1921 en daarna in 1927) bestaan uit vier verhale wat Marais by ’n “Boesman”, Hendrik, gehoor en direk daarna opgeteken het. Die verhale is herkenbaar as sprokies (of ‘volksverhale’) soos wat mens dit in die orale literatuur van dwarsoor Afrika aantref. Soos die meeste sprokies bevat hierdie verhale meerdere liedjies. Dié is later deur Marais aangebied as gedigte in sy *Versamelde gedigte* en van titels voorsien; die gedigte is weldra opgeneem in *Groot verseboek*. Tekste soos “Die dans van die reën” en “Die townares” behoort tot die bekendste gedigte in Afrikaans. Tot op hede is die gedigte van Marais op onbevredigende wyse in verband gebring met die tradisie van orale literatuur in Afrika waaraan hulle hul bestaan te danke het. Intendeel: Marais se “Boesmangedigte” (vergelyk Kannemeyer 10) was die onderwerp van Merwe Scholtz se studie, gegrond in die ‘stilistiek op linguistiese grondslag’ waarin daar aangevoer word dat die orale konteks geïgnoreer kan en móét word. Ook ander, minder ideologies-gedrewe studies waarna ek in hierdie artikel verwys, laat nog nie genoegsaam reg geskied aan die konteks van die gedigte nie.

Hierdie artikel stel onder andere die vraag waarom juis ’n teks soos “Die townares” wat sonder breër kontekstualisering moeilik interpreteerbaar is, geselekteer is vir ’n studie wat ’n ekstreme teksgerigtheid bepleit. Eerstens word kortliks bestek opgeneem van die verskynsel van inheemse oraliteit, veral ‘Khoisan’-oraliteit, wat in Afrikaans en Engels in Suid-Afrika opgeneem/oorgeneem is, voordat ek ’n oorsig gee van Marais se *Dwaalstories*, die liedjies

daarin en die omvorming van hierdie liedjies tot gedigte. Tweedens fokus ek kortliks op teks-immanente benaderings in die Afrikaanse literatuurkritiek, spesifiek die stilistiek op linguistiese grondslag waarmee Merwe Scholtz poog om “Die townenares” te analiseer. Laastens ontleed ek kortliks ander interpretasies van “Die townenares” en “Hart-van-die-dagbreek” en lewer ’n pleidooi vir ’n benadering tot tekste soos dié van Marais wat gegrond is in kontemporêre beskouings oor orale letterkunde.

## Inheemse oraliteit in Afrikaans

Die term “Khoisan” is in 1928 deur Leonhard Schultze gemunt as ’n benaming vir die rassegroepering waartoe die ‘Khoi- en Sangroepe’ volgens hom behoort het, en is kort daarna in *The Khoisan Peoples of South Africa: Bushmen and Hottentots* (1930) deur Isaac Schapera aangewend. Schapera sien ooreenkomste tussen die Khoi- en San-groepe op grond van ras, taal, kultuur en godsdiens (5). Die bruikbaarheid van die terme ‘Khoisan-tale’, en selfs ‘Khoi-tale’ en ‘San-tale’ word teenswoordig ernstig in twyfel getrek (Du Plessis, “The Khoisan Languages of Southern Africa: Facts, Theories and Confusions” 34) want die KHOE-, JU- en TUU-tale (die groeperings wat deur linguïste erken word) behoort waarskynlik nie tot dieselfde taalfamilie nie (35). Die KHOE-taalfamilie sluit dialekte van Nama en Dama in, asook variëteite wat deur Khoi-groepe gepraat is, soos Griekwa en Korana (35–6). Die uitgestorwe taal |xam is deel van die TUU-familie (41).

Die Khoi- en San-groepe word oorkoepelend as die ‘Eerste mense’ (*First Nations*, om ’n Noord-Amerikaanse begrip te gebruik) van Suid-Afrika gesien met die ‘San’ (Schapera se “Boesmans”) as die jagter-versamelaarsgroepe en die ‘Khoi’ (Schapera se “Hottentotte”; ook bekend as die ‘Khoi-khoi’, ‘Khoe’, ‘Khoe-Khoen’, ensovoorts) die veeboere. Nuwe navorsing toon egter dat die KHOE-, JU- en TUU-tale jonger as die NTU-tale (waaruit die hedendaagse Bantoetale ontwikkel het) is, en nie die oudste tale op die Afrikakontinent is soos wat lank veronderstel is nie (Du Plessis, “Khoisan Languages” 50). Dit is dus nie (meer) duidelik of die benaming ‘Eerste mense’ nog bruikbaar is nie.

Navorsers soos Michael Wessels in sy *Bushman Letters* (2010), of meer onlangs, Luan Staphorst, motiveer grondig vir die voortgesette gebruik van die term “‘Boesman’ in ’n neutrale sin”, in “navolging van die voorkeur daarvoor onder teenswoordige Boesmangroepe in Suid-Afrika (Staphorst 104), maar ek kies, soos Willemse, nog steeds vir die term “San”, vir wie “die begrip *Boesman* selfs vandag nog nie sy pejoratiewe konnotasies in Afrikaans verloor nie, terwyl die begrip *San* in Afrikaans ’n mindere pejoratiewe inhoud het” (59, oorspronklike kursivering). Ek is dit wel met Staphorst (104) eens dat dit problematies is as navorsers die kwessie probeer omseil deur van die uiters spesifieke term “|xam” gebruik te maak.

Schapera identifiseer die San-groepering wat as die |xam bekendstaan en die |xam-taal gepraat het as die bekendste van die “Suidelike groep” van die San (32). Hulle was tot in die negentiende eeu wyd oor die suidelike gebiede van Suid-Afrika versprei, wes van Port Elizabeth en suid van die Oranjerivier (Wessels 1). G. R. von Wielligh het sy *Boesmanstories* tussen 1919 en 1921 opgeteken in wat

vandag as die Noord-Kaap bekendstaan (Van Vuuren, *Necklace 2*), daarom dat David Hewitt (18) en Van Vuuren (*A Necklace of Springbok Ears: /Xam orality and South African literature*) aanvoer dat die narratiewe deur lede van 'n |xam-groep vertel is (hulle het die narratiewe in Afrikaans oorgedra). Die sprong wat Van Vuuren egter neem om ook Marais se *Dwaalstories* as 'xam-oraliteit' te benader, word nooit gemotiveer nie. Sy bestudeer ook tekste in Engels en Afrikaans deur 'n wye verskeidenheid skrywers soos Thomas Pringle en D. J. Opperman wat die inkorporing van San of selfs 'Khoisan'-oraliteit en -'wêreldbeeld' behels in haar hoofstuk oor 'Die Boesman in ons bewussyn' (111–38, my kursivering)—iets wat nie strook met haar sogenaamde fokus op die beperkter verskynsel van 'xam-oraliteit' nie.

Wat Marais betref, is dit nie bekend tot watter groep of groepe Hendrik behoort het nie. Marais noem hom slegs “n Boesman”. Die Reënbul (soos in Marais se gelyknamige verhaal) is 'n bekende beliggaming van die reën in Sanmitologie (Schapera 179). Maar die karakter “Riet-alleen-in-die-Roerkuil” se “ta se ta” was “ou Heitse eibib” (Marais, *Dwaalstories 1*) en Krom Joggom Konterdans in “Die Lied van die Reën” dra die “groot koperring van Heitsi-eibib” (15). Heitsi-Eibib is 'n 'mitologiese voorvaderheld' van die 'Khoi'-groepe (Scheub), oftewel sprekers van KHOE-tale. Die verhaal “Die lied van die reën” het die subtitel “n Koranna-dwaalstorie” (Marais, *Dwaalstories 8*). Dit is dus moeilik om Hendrik uitsluitlik as 'n spreker van |xam of draer van die |xam-kultuur te identifiseer, en dit is eweneens moeilik om die *Dwaalstories* as 'n voorbeeld van uitsluitlik San-oraliteit te bestudeer. Daar is meer van 'n argument uit te maak dat Hendrik tweetalig was of kennis van sowel Khoi- as San-oraliteit gedra het. Die benaming “Boesman” is vir die grootste deel van die twintigste eeu wyd en sonder presisie aangewend (vergelyk Schapera 381). Weens die feit dat die liedjies uit die *Dwaalstories* al meermale as “Boesmangedigte” (byvoorbeeld Scholtz 26) bestempel is, gebruik ek die term “Sangedigte”, hoewel, soos ek pas geargumenteer het, die *Dwaalstories* waarskynlik uit 'n mengsel van inheemse orale tradisies ontspruit het.

Soos deeglik bekend is, bestaan die Bleek en Lloyd-versameling (die arbeid van die Duitse taalkundige Wilhelm H. I. Bleek en sy skoonogter, Lucy Lloyd) uit narratiewe en tekeninge wat deur enkele |xam-informante verskaf is. Bleek en Lloyd het die narratiewe getranskribeer en vertaal. Met haar bundel *die sterre sê 'tsau'* (2004) sluit Antjie Krog aan by 'n lang lys antropoloë en literatore wat die optekening van die mondelinge vertelling in die Bleek en Lloyd-versameling omskep in wat die hedendaagse leser as gedigte herken (vergelyk Van Coller en Odendaal; Van Vuuren, “Plagiaat?”). Krog en andere se werkwyse (orale narratiewe wat tot poësie omskep word) is natuurlik anders as Marais se “Sangedigte” wat as liriese tekste binne orale prosanarratiewe staan.

Wat wel van belang is, is navorsers wat probeer om soveel reg as moontlik aan die narratiewe in die versameling te laat geskied deur hul noukeurige analyses, vernaam Wessels in *Bushman Letters*. David Lewis-Williams is bekend vir sy eie herskrywing van sommige narratiewe in *Stories that float from afar* (2000), maar hy lewer veel meer werk op die terrein van rotskuns. Spesifiek is hy beroemd vir sy werkwyse in byvoorbeeld *Deciphering Ancient*

*Minds: The Mystery of San Bushman Rock Art* (saam met Sam Challis) waarin hulle die narratiewe in die Bleek- en Lloyd-versameling gebruik om |xam-rotskuns te interpreteer, en omgekeerd die rotskuns inspan om die narratiewe te interpreteer. Lewis-Williams is verder 'n vername voorstander van die teorie dat die rotskuns tydens sjamanistiese rituele geskep is waartydens die kunstenaars in 'n toestand van “trans” verkeer het. Anne Solomon is bekend vir haar kritiek oor Lewis-Williams se aannames en werkwyse en die feit dat sy *nie* glo dat die rotskuns tydens transtoestande geskep is óf sulke toestande of danse uitbeeld nie. Van Vuuren blyk Lewis-Williams egter te eggo wanneer sy skryf dat die mondelinge tradisie van die San “slegs toeganklik is as 'n vasgelegde vorm in 'n geskrewe *circuit*. [...] En paradoksaal is verder dat die enigste moontlike toegang tot die ‘oraliteit’ van hierdie tradisie by wyse van analogie met die mondelinge tradisies in Afrikatale in suidelike Afrika, en met die rotsskilderye is” (“Plagiaat” 89–90).<sup>4</sup> Dit is problematies om die |xam-narratiewe *slegs* in samehang met |xam-rotskuns te beoordeel, veral as mens die teorie oor die transritueel aanhang, aangesien dit impliseer dat die orale narratiewe feitlik uitsluitlik sentreer om die transritueel. Wanneer mens dan hierdie tipe insigte op Marais se *Dwaalstories* van toepassing maak, word die “enigmatiese” (Van Vuuren, “Plagiaat” 95) eienskappe van die narratiewe op die voorgrond geplaas (meer daaroor later). Hoewel Leon Rousseau nie na San-rotskuns of die transritueel verwys nie, spekuleer hy byvoorbeeld dat Hendrik die *Dwaalstories* onder die invloed van dagga vertel het (255). So 'n benadering berei die leser voor vir raaiselagtige tekste wat moeilik is om te verstaan.

Ek verkies om die tweede moontlikheid wat Van Vuuren (“Plagiaat” 89–90) noem, te ontgin, naamlik dat San (en Khoi)-oraliteit “by wyse van analogie” met die orale tradisies van die Bantoe-groepe benader kan word, aangesien daar meer ooreenkomste as verskille tussen die mondelinge tradisies is; vergelyk byvoorbeeld my artikel oor Jakkals- en Wolfverhale in Afrikaans wat ooreenkomste toon met Sepedi-sprokies (Van Niekerk 92).

Die verskynsel van Afrika-oraliteit in Afrikaans sou nog breër beskou kon word as bestaande uit Von Wielligh, Postma, Franz, ensovoorts, en Krog indien die orale konteks verreken word van gedigte wat in “omgangsvariëteite” of dialekte van Afrikaans geskryf is, insluitende gedigte deur Boerneef, N. P. van Wyk Louw se “Klipwerk”-gedigte uit *Nuwe verse* (1954), Pieter W. Grobbelaar, R. K. Belcher, George Weideman, Hans du Plessis, Thomas Deacon en andere (vergelyk Odendaal). 'n Prosapublikasie wat 'n poging hiertoe verteenwoordig, is *Die ding in die riete: verhale byeengebring deur Jean Lombard* (2014). In hierdie bloemlesing, wat uitsluitlik met water(slang)verhale gemoed is, word tekste deur verskeie outeurs naasmekaargeplaas: Von Wielligh, Pieter W. Grobbelaar, Minnie Postma, Thomas Deacon, Elias P. Nel, George Weideman, en Marais se “Die Reënbul”, asook Afrikaanse vertalings van tekste deur Thomas Mofolo en A. C. Jordan. Hoewel Lombard dit nie sinjaleer nie, demonstreer hierdie bloemlesing nie net dat San- en Khoi-oraliteit voortleef in die monde van (die afstammeling van) sprekers van Griekwa—Deacon—en Nama nie, of by sprekers van Oranjerivierafrikaans, of Noord-Kaapse Afrikaans—Nel—nie,

maar ook dat daar noemenswaardige ooreenkomste tussen die orale tradisies van die Khoi en San en die Bantoetale—Jordan, Mofolo, Postma—is.

Lombard het uit gepubliseerde tekste geput, maar ander voorbeelde van die ryk korpus van oraliteit in Afrikaans sluit in *Waterstories: oorspronklike !Garibvertellinge van die waterslang* (2014), geredigeer deur Mary Lange, en *Die man wat die wind vervloek het en ander stories van die Karoo* (2016), albei tweetalige publikasies in Afrikaans en Engels. Lange het in haar doktorsale navorsing, gepubliseer as *Water Stories and Rock Engravings: Eiland Women at the Kalahari Edge* (2011) soortgelyke werk as dié van Lewis-Williams probeer verrig deur waterslangverhale wat sy opgeteken het by plaaslike vertellers van Upington in gesprek te bring met Khoi-rotsgravures. *Waterstories* bevat slegs die vertellings in Afrikaans met Engelse vertalings daarnaas en dit is ’n nuttige gespreksgenoot vir *Die ding in die riete*. In *Die man wat die wind vervloek het* het die Spaanse folkloris José de Prada-Samper orale narratiewe onder sprekers van Afrikaans opgeteken wat hy as afstammeling van die |xam bestempel (23). ’n Ander noemenswaardige publikasie is *Die vere van die duiwel* (2014), ’n Afrikaanstalige versameling van verhale wat Sigrid Schmidt oor baie jare onder sprekers van Nama en Damara in Namibië opgeteken het en aanvanklik in Duits en Engels gepubliseer het. Navorsers het ook teenswoordig toegang tot die opnames van orale vertellings in die Noord-Kaapprojek van die Afrikaanse Taalmuseum- en monument wat op hul YouTube-kanaal beskikbaar is (Afrikaanse Taalmuseum- en monument).

Hierdie artikel bestee nie verder aandag aan hierdie ander voorbeelde van (Afrika-) oraliteit in Afrikaans nie, en Marais se “Die Reënbu” word ook nie hoofsaaklik as waterstorie geanaliseer nie.<sup>5</sup> Die artikel fokus uitsluitlik op die spanning tussen inheemse sprokies en Afrikaanse gedigte by Marais, en lewer ’n pleidooi vir interpretasies van tekste soos dié van Marais wat die orale konteks deeglik verreken.

## Marais se Sangedigte binne en buite die *Dwaalstories*

Orale prosanarratiewe word meermale ‘sprokies’ genoem. Navorsers vir wie hierdie term te veel van die Europese sprokies van Grimm, Andersen en andere weghe, verkies dikwels die woord ‘volksverhaal’ in navolging van die Engelse *folktale*. Ruth Finnegan herinner ons egter daaraan dat die term “folklore” en die daaraan-verwante “folktale” in ouer navorsing as oorblyfsels van en bewys van “primitiwiteit” en “barbaarsheid” by “onontwikkelde” groepe bestudeer is. Aangesien hierdie narratiewe as “oorblyfsels” hanteer is, is hulle selde sistematies opgeteken. Deur hulle te beroep op die opvatting dat die oorsprong van hierdie verhale gemeenskaplik van aard is, het navorsers min of geen aandag bestee aan die opvoering van ’n verhaal en individuele oorspronklikheid en outeurskap ontken (Finnegan 310). Haar gevolgtrekking is: “The hidden implications of the term ‘folktale’ lead one astray at the outset—good reason for giving up this otherwise quite useful word” (310). In hierdie artikel gebruik ek soms Finnegan se omslagtige “orale (prosa)narratiewe”, maar ook die woord “sprokie”. Ten spyte van die verskille tussen Europese sprokies en dié op die Afrikakontinent, is daar genoegsame ooreenkomste in die vorm en inhoud om dit ’n nuttige term

te maak om te verwys na fiktiewe verhale waarin bonatuurlike gebeurtenisse dikwels plaasvind.

In die orale literatuur van Afrika is dit 'n algemene verskynsel dat liedjies deel uitmaak van mondelinge narratiewe. Finnegan beklemtoon hierdie algemeenheid, maar verklaar ook waarom hierdie liedjies dikwels nie in opgetekende narratiewe voorkom nie: “Since the songs are almost always so much more difficult to record than prose, they are usually omitted in published versions; even when they are included, the extent to which they are repeated and the proportion of time they occupy compared to spoken narration is often not made clear” (374).

Isidore Okpewho verwys na die vooroordele waarmee die optekening van orale literatuur in Afrika deur Europëers dikwels gepaard gegaan het. Daar is geglo daar is geen poësie in Afrika nie, omdat daar nie sprake was van metrum en rym in die konvensionele sin nie. Gevolglik is liedere en gedigte dikwels omvorm tot tekste wat wél rym (Okpewho 294), 'n verskynsel wat ten opsigte van die liedjies in talle optekeninge van inheemse sprokies in Afrikaans waarneembaar is (hoewel die liedjies in die *Dwaalstories* nié rym nie).<sup>6</sup>

In die volgende afdeling word die plasing en funksie van liedjies in Marais se *Dwaalstories* aangetoon voordat die ontleding van hierdie liedjies as *gedigte* deur Scholtz en ander letterkundiges nagespeur word. Die sprokies waarvan die liedjies deel uitmaak, is by al hierdie navorsers (selfs Scholtz) onontbeerlik vir die uiteindelijke interpretasie van die “Sangedigte”.

### **Liedjies in die Dwaalstories**

Die ontstaan en publikasiegeskiedenis van Marais se *Dwaalstories* is al deeglik gedek deur onder andere Willemse en Van Vuuren (“Plagiaat” en *Necklace*). Die vier “dwaalstories” wat Marais by “'n ou Boesman, outa Hendrik” gehoor en opgeteken het, is oorspronklik in 1921 in *Die Boerevrou* gepubliseer. Hulle is vir die eerste keer in 1927 in boekvorm gepubliseer as *Dwaalstories en ander vertellings*. Latere heruitgawes laat die “ander vertellings” weg asook die skets van Hendrik (deur Erich Mayer) op die titelblad en Marais se verklarende aantekeninge. Die teks word voorsien van tekeninge deur Katrine Harries (vergelyk Van Vuuren, *Necklace* 117). Willemse wys in besonderhede uit hoe die Afrikaanse kritiek oor dekades heen verskuif het. Kritici het aanvanklik geglo Hendrik was definitief die skepper van die *Dwaalstories* (66), maar later is hy as 'n blote uitvindsel van Marais afgemaak (67–9), 'n bevinding wat Willemse grondig weerlê. Willemse sluit dan ook sy artikel af met 'n pleidooi dat die skets van Hendrik by 'n volgende herdruk van die *Dwaalstories* teruggebring moet word (71).

In sy “Inleiding tot *Dwaalstories*” begin Marais deur te verduidelik, met verwysing na Wilhelm Bleek, dat elke dier in die oorspronklike “Boesmanstories” hul eie taal gepraat het. Voorts verskyn daar

[i]n die meeste oorspronklike Boesmanstories [...] gedurig liedjies en gediggies wat een of ander van die diere opsê. Nou, toe die Boesmantaal self aan uitsterwe was, het die vertellers die stories in hulle eienaardige Afrikaans oorgesit. Van die dieretaal-liedjies en -gediggies het sommige nog bly bestaan nadat die vertellers die betekenis verloor het. Mettertyd het hulle 'n mengelmoes van Boesmans en Afrikaans geword, heeltemal sonder betekenis. Die klank was die vername ding, die betekenis 'n ondergeskikte saak. Daaruit is die later 'Dwaalstorie' ongetwyfeld ontstaan. Sommige van die stories is net 'n aaneenskakeling van woorde met 'n dowwe skaduwee van betekenis. In ander weer was die betekenis meer duidelik [...]” (i).

Marais sonder die term “dwaalstorie” as heel uniek uit. Rousseau trek egter Marais se aanwending van die term in twyfel wanneer hy skryf, “[In sy inleiding] gee [Marais] te kenne dat ‘dwaalstorie’ 'n algemene term vir 'n soort inheemse sprokie was en nie sy eie vinding nie. Marais bring sy lesers meermale onder 'n wanindruk, en miskien hier ook. Soos met die skuilnaam Klaas Vakie kan die titel Dwaalstories subtiele spot wees—met homself, en miskien ook met Ou Hendrik” (255). Rousseau suggereer dus dat die woord “dwaalstorie” suiwer Marais se eie benaming is. Hieronder skryf ek oor die “dwaal”-aspek van die *Dwaalstories* teenoor die doodgewoonheid van hierdie narratiewe.

Marais skryf dat die verskynsel van ‘klank sonder betekenis’ herinner aan “die vroegste Europese kinderliedjies en -gediggies, wat deur die eeue heen geleef het: ook net woorde en rympies, met 'n baie duistere betekenis” (*Dwaalstories* ii). Verder verwys Marais na 'n “famielie Grobler” waar “'n ou Boesman, outa Flip” 'n “fameuse storie-verteller” was. Veral sy dwaalstories was gewild by die wit kinders vir wie hy stories vertel het, en dié kinders kon die stories jare later woord vir woord opsê (ii). Hier onderskei Marais tussen “sogenaamde stories” waarvan sommige “op suiwer rym was” (wat hy aan “blanke invloed” toeskryf) en 'n ander soort storie “wat soveel betekenis [bevat] dat dit duidelik is dat die aaneenskakeling van woorde oorspronklik 'n werklike storie was” (ii).

Voorts verduidelik Marais dat hy gekies het om die stories van “ou Hendrik” op te teken, aangesien hulle “vir die skrywer interessant was omdat daarin altyd veel meer waarde aan die betekenis geheg was [...] Al die verhale het ten minste die suggestie bevat van 'n reeks verhaalgatige gebeurtenisse [...]” (ii).

Daar is inderdaad moontlik sprake van 'n spel met die leser aangesien Marais juis stories met heelwat “betekenis” en “verhaalgatige gebeurtenisse” geselekteer het, stories wat nie “dwaal” nie maar wat relatief maklik parafraseerbaar is. Van Vuuren (“Plagiaat” 95) beweer, “die bundelitel, *Dwaalstories*, suggereer die tipies mondelinge tradisie se sikliese gang van opening tot slot in elke verhaal”. Hierdie sikliese gang is inderdaad tipies van baie orale prosanarratiewe (vergelyk Willemse 71), maar dit is stellig slegs die eerste verhaal, “Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil” wat eindig waar dit begin het. 'n Sikliese gang verskaf ook *struktuur* en nie die gebrek daaraan ('n “dwaal”-kwaliteit nie). Van Vuuren sonder ook die volgende aspekte uit wat die “enigmatiese kwaliteit” van die stories uitmaak: “die kulturele oorplanting uit die vreemde kultuur: die metaforiese naamgewing, die ruimtebeelding en bowenal die ingebedde verse, wat in



hul vormlike andersheid uitstaan in die prosakonteks van die storieliggaam” (“Plagiaat” 95). Indien ’n mens die *Dwaalstories* as orale prosanarratiewe uit Afrika lees, is hierdie aspekte nie enigmaties nie, eerder tipies van hierdie soort sprokies, en die “ingebedde verse” is gewoon liedjies, soos ek in hierdie artikel aanvoer.

Die feit dat Marais juis ’n storieverteller gekies het wie se verhale as sulks volgbaar is (al het Marais ook voorbehoude) maak dit egter moontlik (en noodsaaklik) om die *Dwaalstories* te lees as orale prosanarratiewe wat die eienskappe van sulke narratiewe in die orale literatuur van Afrika besit, oftewel “oervorme van die volksverhaal: die sirkelgang en simmetrie; die strukturele herhaling van gebeure; die stryd tussen goed en boos; die volksvertelling as onderrigmiddel of as demonstrasie van morele gedrag, of ’n strategie om sosiale plek en gesag te behou” (Willemse 71). Hieronder toon ek aan wat die verstaanbare “verhaalagtige gebeurtenisse” in die vier *Dwaalstories* is en dat die liedjies wat daarin voorkom ’n integrale deel van die verhale uitmaak.

In “Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil” sing Riet-alleen “die regmaakliedjie” voordat hy die rivier inloop:

Ek vat hier en jy vat daar,

O julle Geel Goed, gryp mekaar. (Marais, *Dwaalstories* 6)

Die liedjie is egter nie genoeg om hom te red van Nagali se pogings om hom van sy doelwit weg te hou nie. In die volgende verhaal, “Die Lied van die Reën (’n Koranna-dwaalstorie)”, heers daar ’n lang droogte. Terwyl die “raad” beraadslag en verskillende kandidate geïdentifiseer word wat die reën sou kon roep (Jakob Makding, Tonteldoos Vuurdop), is Krom Joggom Konterdans tydsaam besig om ’n viool te maak soos dié wat “die Baas-geluidmakers vanmelewe” gedoen het (9). Ten spyte van die blywende spanning tussen Konterdans en die ander aspirant-reënmakers, is dit uiteindelik hy wat veelvoudig toegerus word om die “Lied van die Reën” te maak: “voor hom lê die harnosterspieël van Nasi-Tgam sodat hy alles agter kan sien; en hy is blink gevrywe met die stertvet. En om sy kop hang drie meerkatvel-klossies en om sy nek is die groot koperring van Heitsi-eibib” (15). Hierna blaas Jakob Makding die aftog, en “dié dag [...] was [dit] Krom Joggom Konterdans wat die water uitgedeel het” (17). Die verhaal eindig met “Die Lied van die Reën” wat in drie strofes afgedruk is.<sup>7</sup>

Die derde verhaal, “Die Vaal Koestertjie”, bevat twee langer liedjies wat in strofes afgedruk is en drie kort liedjies wat gewoon deel vorm van die narratief. Die titel dui op sowel meisie Nampti, wat in die eerste sin beskryf word as “die vaal koestertjie”, as op die voëltjie op wie se nes sy in die veld afkom terwyl sy bokke oppas. Nampti moet vuur maak en kos kook omdat haar ouma te oud en kreupel is. Wanneer Nampti die koestertjie vind, sing sy dié lied: “Gampta, my vaal sussie! / Al wat ek in die wêreld het / buiten my ou ouma [...]”. Die koestertjie antwoord onmiddellik op Nampti se lied en “sing bo haar kop”: “My vaal sussie Nampti! / Ek sien jou! / Ek sal jou ’n groot ding vertel [...]” (19–20). Die koestertjie se lied vertel vir Nampti waar sy ’n dooie bergleeu sal aantref, en dat as sy die baardhaar van die leeu onder haar vel steek, sy in ’n leeu sal verander. Nampti doen dit, en opnuut sing die koestertjie “bo haar kop in die

lug”: “Nampti, my vaal sussie! Nou is sy sterker as almal, en bo al die meide wat haar ouma spot” (21). As leeu verjaag Nampti elke nag die mense van die werf sodat sy die beste gekookte kos in haar en haar ouma se skerm kan indra. Wanneer sy jare later met Oukiep trou, sing die vaal koestertjie dat sy nooit in die nag moet drink nie, “en as sy wakker skrik, moet sy die karos oor haar kop trek” (22)—sodat haar man nie sal sien hoe sy water met haar tong oplek of haar oë sal sien blink in die donker nie. Nampti verontagsaam egter hierdie raad, en Oukiep begin sterk vermoed dat sy snags in ’n leeu verander. Die koestertjie troos haar met die raad dat sy haar man moet vra om soos die gewoonte is, boegoe aan haar arms te smeer (23). Terwyl Oukiep dit dié nag doen, begin Nampti se groen blink in die donker, haar naels word krom en lank en daar is hare aan haar arms. Elke keer as hy benoud vra wat aangaan, lag Nampti net. Dan sê hy, “Hier is ’n doring in my Nampti se arm.” Sy antwoord, “Is dit dan nie die man se werk om dit uit te trek nie?” Hy trek vervolgens die baardhaar uit, maar Nampti se transformasie in ’n leeu is intussen volledig, en Oukiep roep hard uit, “Dis ’n leeu! Help my, my Ta, of ek is gedaan!” Wanneer die mans met ligte inhardloop, sien hulle net vir Nampti en haar man wat haar arms met boegoe invryf. Oukiep word skaam en maak of hy gedroom het. Die verhaal eindig met die sin, “En sy het altyd die voorste meid op die werf gebly” (24), wat blyk te impliseer dat Oukiep vrede gemaak het met sy vrou se unieke vermoë.

Die laaste verhaal, “Die Reënbul”, handel ook oor (’n) Nampti, maar dié keer is sy en “die Valkvlerk” die kleindogters van die townenares, Galepa, wat na die Langkloof in die berge toe verhuis en nie meer as deel van die gemeenskap woon nie. Albei meisies is baie mooi en Nampti word die “Hart-van-die-Dagbreek” genoem omdat sy altyd lag (27). Die jong mans van die gemeenskap soek Nampti se geselskap in die berge op, maar Galepa verjaag hulle met “’n toorlied wat die hart swak maak:”

Die vaal valkie maak haar nes in die krans;  
 Verniet kom die weerwolf en die jakkals;  
 Verniet loer die rooi mierkat;  
 ’n Klip val van die hoogte af;  
 Die bloedspeer staan vlakke toe;  
 Haar nes is veilig. (27)

Weens hierdie gedwonge isolasie kyk Nampti wanneer sy gaan water haal hartseer oor “die vlakke waar sy die roke van die werf kon sien, en haar hart treur binne haar. Sy lag nie meer nie; en sy sing die liedjie van verlangste” (28):

Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?  
 Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie;  
 sy maak nie meer die vuur van swart-doringhout nie.  
 Die wind waai verby haar ore;  
 sy hoor nie meer die danslied nie;  
 die stem van die storieverteller is dood.  
 G'neen roep haar van ver nie  
 om mooi woorde te praat.  
 Sy hoor net die stem van die wind alleen  
 en die wind treur altyd  
 omdat hy alleen is.

Op 'n dag sien sy “'n miswolk oor haar skaduwee in die water”, en dan hoor sy 'n lied wat saggies gesing word. Sy sê, “Dit is die klein kindjie van die Wind wat sing.” Sy besef dat die lied uit die water opkom, maar sê nogtans, “Die Wind ken my by name.” Die lied wat in een strofe afgedruk is, handel oor “[d]ie spore van die Hart-van-die-Dagbreek”:

Die spore van die Hart-van-die-Dagbreek!  
 Lank het ek dit in die dou gesien  
     Voor die son dit doodvee;  
 Die klein spoortjies van Nampti,  
     Wat my hart laat sing.

In die lig van hierdie vreemde gebeure gee haar ouma haar “toorgoed” om die volgende keer op die water te gooi. 'n Aantreklike jagter staan uit die water op en “sê mooi, baie mooi woorde” vir haar. Hy sê ook vir haar om die volgende dag al haar “aanhangoed” aan te sit. Van die water wat sy skep, sê hy, “Dit is myne” (30). Wanneer sy van hierdie bykomende feite vertel, sê haar ouma, “Dit is die Reën” en sing 'n “blydskapslied” (31) wat nie in die verhaal verskaf word nie. Haar suster, die Valkvlerk, is egter skepties. Die volgende dag sien Nampti die Jagter-van-die-Water sit op die rand van die water, maar sy is skaam omdat sy “in werktyd” haar krale aanhet en kruip by die water weg agter 'n boom. Die Jagter roep saggies, “Nampti, Nampti, die son brand jou spore dood. Ek wag, ek wag!” (32). Hy sak onder die water weg, en wanneer sy water skep, sê hy weer, “Dit is myne!”. 'n Dik wolk verskyn oor die water, “en dan siet sy die Reënbul kom uit die wolk, en hy buk voor haar” (32). Nampti klim op die Reënbul se rug en word nooit weer deur die mense van die gemeenskap gesien nie.

### **Marais se Sangedigte**

*Opname in Marais se Versamelde Gedigte en latere kanonisering*

In sy inleiding tot Marais se *Die volledige versamelde gedigte* wat in 2005 uitgegee is, verduidelik J. C. Kannemeyer dat daar in 1925 'n bundel *Gedigte* by Nasionale Pers verskyn het waarin 16 gedigte van Marais versamel is. Daar was baie probleme by hierdie publikasie, maar Kannemeyer meen dat dit nogtans met Marais se inspraak verskyn het: “Vir die by tye ingrypende verskille tussen die selfstandige Boesmangedigte en hul eerste publikasie in die vier Dwaalstories

was die inspraak en goedkeuring van Marais sonder enige twyfel noodsaaklik, want dit is ondenkbaar dat 'n samesteller dié verandering op eie houtjie en sonder die digter se goedkeuring sou aangebring het" (10).<sup>8</sup>

Kannemeyer verduidelik nie waarom Marais besluit het om sommige van die liedjies uit die *Dwaalstories* as gedigte te publiseer nie, maar toon wel aan dat sekere veranderings plaasgevind het voordat die liedjies as die "selfstandige Boesmangedigte" gestalte gekry het. In die 2005-uitgawe van Marais se gedigte het die samestellers gepoog om "die jongste beginsels van die edisietegniek" te volg (Stassen 7). In ooreenstemming hiermee word daar telkens volledig onderaan 'n gedig in die bloemlesing vermeld waar die teks oral oorspronklik verskyn het.

In die vierde druk van Marais se *Versamelde Gedigte* word vier liedjies uit drie van die *Dwaalstories* as gedigte aangebied. Hulle word van subtitels, in hakies, voorsien wat die konteks van die oorspronklike verhale duidelik maak. Die 'gedigte' verskyn nie in die volgorde van die verhale in die *Dwaalstories* nie. "Hart-van-die-Dagbreek" ("Lied van die woestyn-lewerekie, deur die klein Boesmanmeidjie Nampti vertolk"), is die derde gedig, "Die Dans van die Reën" ("Lied van die vioolspeler, Jan Konterdans, uit die Groot Woestyn") die sewende en "Die Woestyn-Lewerkie" ("Lied van die klein Boesmanmeidjie Nampti") en "Die Townares" ("Lied van die verbanne jong meid") die negende en tiende gedigte.

In die mees onlangse uitgawe van *Groot verseboek* (2008), word "Die Dans van die reën" (32) gevolg deur "Hart-van-die-Dagbreek" en "Die townares" (33) – die volgorde van die 'gedigte' is dus meer in ooreenstemming met die plek van die liedjies in die *Dwaalstories*. "Die Woestyn-Lewerkie" is nie opgeneem nie. Bogenoemde subtitels is sedertdien altyd by weergawes van die 'gedigte' afgedruk, maar die feit dat die 'gedigte' uit die *Dwaalstories* afkomstig is, word nie eksplisiet aangedui nie. Slegs in Marais se *Versamelde werke*, versorg deur Leon Rousseau, en die 2005-uitgawe saamgestel deur Baard *et al.* is al die liedjies uit die *Dwaalstories* as 'gedigte' opgeneem, oorwegend in die korrekte volgorde ("Hart-van-die-Dagbreek" staan nog steeds voor "Die townares" in plaas van daarna). "Lied van die vaal koestertjie" en "Die vaal valkie" is nou ook selfstandige gedigte (Marais, *Volledige versamelde gedigte* 65 en 67), maar sonder subtitels, omdat Marais hulle nooit verskaf het nie. Die volledige oorsprong van die 'gedigte' word vermeld: telkens staan daar "*Die Boerevrou*, Augustus 1921; *Gedigte*, 1925" of, by die 'nuwe gedigte', "*Die Boerevrou*, Augustus 1921; *Dwaalstories en ander vertellings*, 1927". In die "Verantwoording" agterin die bloemlesing word die oorspronklike konteks en publikasie van elke gedig in besonderhede uitgelê, insluitende die Sangedigte wat op bladsye 130–3 behandel word. Hierdie publikasie maak dit dus vir die eerste keer moontlik vir elke leser, hoe onbekend ook al met Marais, om nie die Sangedigte *slegs* as gedigte te lees nie.

Die samestellers van die 2005-bloemlesing lewer nie kommentaar op die verskynsel dat die liedjies in die *Dwaalstories* klakkeloos deur Marais en sy uitgewers as 'gedigte' aangebied en gevolglik deur lesers as sodanig benader word nie. Hulle beskou dit eerder as tipies van Marais dat gedigte dikwels

onderdeel van sy kortverhale uitmaak: “Naas die twee en dertig gedigte wat Marais in 1936 deur opname as sy bydrae tot die Afrikaanse poësie aangedui het, was ondersoekers jare lank bewus daarvan dat Marais ook heelwat ander verse gepubliseer het *wat verspreid in sy verhale lê* of wat nooit in boekvorm bestendig is [...] nie. (Kannemeyer 14, my kursivering).

Soos ek by afdeling 2 uitwys, is die liedjies in die *Dwaalstories* tipies van orale prosanarratiewe. Soos die prosagedeeltes van die verhale was hulle dus die kreatiewe produk van Hendrik, die verteller by wie Marais die *Dwaalstories* gehoor het—en soos dit onmoontlik is om te agterhaal wat en hoe Marais dít wat hy opgeteken het, verander en vervorm het, so is dit onmoontlik om te weet hoeveel die liedjies ooreenstem met Hendrik se ‘weergawes’, en hoeveel die liedjies aan Marais se digterlike vermoëns te danke het. Al wat met sekerheid gesê kan word, is dat Marais tussen 1934 en 1936 ’n seleksie van hierdie liedjies tot deel van sy digterlike oeuvre gereken het. Sedertdien word die liedjies *as gedigte* geles en ontleed, ofskoon hulle opvatting oor die digvorm uitdaag (wat is die verskil tussen ’n “liedjie” en ’n “gedig”?) en oorwegend moeilik interpreteerbaar is sonder kennis van die *Dwaalstories* waaruit hulle afkomstig is.

## Teksgerigte benaderings en Marais

Teksgerigte benaderings van die twintigste eeu sluit in die Russiese Formalisme, die Britse *Practical Criticism* van I. A. Richards en andere, en die Amerikaanse *New Criticism*. Hierdie benaderings het ’n belangrike invloed op die Afrikaanse literatuurkritiek gehad:

Die taal- en teksopvattinge van [die Russiese formalisme en die Praagse strukturalisme] en van die New Criticism en Practical Criticism, tesame met die formele inslag van die stilistiek, het die rigting van die Afrikaanse teksgerigte literatuurkritiek in die *daaropvolgende drie dekades* bepaal. Twee konsepte was bepalend vir die teksgerigte kritiek: eerstens dat die literêre werk ’n taalkunswerk is en tweedens dat dit ’n outonome entiteit is. (Johl, my kursivering)

’n Benadering wat “konteks” reduseer tot ’n teksinterne aangeleentheid, en ander betekenis van konteks (“die kulturele momente wat die betekenis van woorde omskryf en begrens, die biografiese besonderhede en oeuvres van skrywers [...], mitiese grondtekste onderliggend aan literêre tradisies, asook die geskiedenis waarteen alle tekste geskryf en geles word, alles onder die term konteks tuisgebring word” [Johl]) negeer, was besonder problematies vir die Afrikaanse letterkunde onder apartheid. Ampie Coetzee, Julian Smith en Hein Willemse skryf in hierdie verband oor die feit dat *Practical Criticism* ’n onbehelpsame “disabling strategy” was om in te span met betrekking tot die Afrikaanse letterkunde, ’n letterkunde wat diep ingebed was [en is] in die sosiale werklikheid (29). Hierdie argument geld myns insiens ook tekste wat voor die aanbreek van apartheid ontstaan het, soos dié van Marais, en ek is sterk van mening dat konteks ’n onontbeerlike element is om by literatuuranalise in ag te neem, hetsy of dié konteks Afrika-oraliteit behels of nie. Wat Afrika-oraliteit spesifiek betref, is ’n fokus op die orale vertelsituasie en op orale narratiewe nie

gelyk daaraan om literatuurstudie na die raam van antropologie te verskuif nie. Orale literatuur is literatuur.

### **Merwe Scholtz en die stilistiek op linguistiese grondslag**

H. van der Merwe Scholtz (bekend as die akademikus Merwe Scholtz) promoveer in 1950 in Nederland met die proefskrif “Sistematiese verslag van ’n stilistiese analise. Eugène Marais: Die Townenares”. Die proefskrif verskyn ook as boek, uitgegee deur H.A.U.M./J.H. De Bussy. Scholtz se promotor was W. Gs. Hellinga saam met wie hy in 1955 *Kreatiewe analise van taalgebruik. Prinsipes van stilistiek op linguistiese grondslag* (Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij) publiseer. Hierdie studie is aangebied as ’n belangrike voorbeeld van die “nuwe” benadering tot literatuurstudie, die “stilistiek op linguistiese grondslag”.

Oorsigte oor die verskynsel van die stilistiek op linguistiese grondslag of “taalgebruikskunde” (die term wat Rob Antonissen verkies) is geskryf deur onder andere Rialette Wiehahn in 1965, Antonissen in 1979 en mees onlangs Suzanne Fagel in 2015. Fagel verduidelik dat wat as die “stilistiek” bekendstaan tussen 1920 en 1960 deur W.Gs. Hellinga, C. F. P. Stutterheim en G. S. Overdiep beoefen is. Al drie het die feit betreur dat taal- en letterkunde besig was om toenemend as afsonderlike dissiplines te ontwikkel, en was geïnteresseerd in die stilistiek omdat dit taal- en letterkunde kombineer (36–7).<sup>9</sup>

Die beoefenaars van die stilistiek op linguistiese grondslag is noemenswaardig beïnvloed deur die Russiese formaliste en die Praagse strukturaliste (56) en “[l]inguïstisch’ betekent dus voornamelijk: *gebaseerd op structuralistiese prinsipes*” (56, oorspronklike kursivering). Wêreldwyd was dit kortstondig ’n tendens om die beginsels van die taalkunde op die bestudering van letterkunde toe te pas: “There was, it was true, a brief, heady period of what might be called methodological utopianism, a fervent if short-lived belief in the power of linguistic models to revolutionize the study of narrative and more broadly literary and cultural phenomena” (Herman aangehaal in Fagel 57). Wat die “stylanalises” self betref, toon Fagel aan dat dié van Hellinga en Stutterheim “gerig was op opvallende elemente in gedigte wat van ‘normale’ taalgebruik afwyk, maar ook ritme, rym, alliterasie, beeldspraak en stylfigure. Slegs Overdiep het prosa-analise op taalkundige (grammatikale) grondslag uitgevoer” (Fagel 57, my vertaling).

Wiehahn wys uit hoe kortstondig die fenomeen van die stilistiek op linguistiese grondslag in Afrikaans was: tussen 1950 en 1956 het “vier werke op die gebied van die taalgebruikskunde” verskyn en “daar is heelwat oor dié dissipline geskryf en gepolemiseer”.<sup>10</sup> Ná 1956 is daar egter geen verdere stilistiese analises gepubliseer nie (167). Wiehahn is uiteindelik taamlik skepties oor die basiese uitgangspunte van die stilistiek op linguistiese grondslag (173). Antonissen gee baie min van sy eie mening oor die kortgeleefde dissipline van die “taalgebruikskunde”. Slegs aan die einde van sy opstel spreek hy besonder sterk waardering uit vir Elize Lindes se proefskrif (’n analise van D. J. Opperman se “Sprokie van die spikkelkoei”), omdat hy voel dat die twispunte tussen Scholtz en Van Rensburg deur Lindes versoen word.<sup>11</sup> Hy noem heel aan die einde van die opstel slegs enkele vrae wat om nadere ondersoek vra, insluitende, vernaam,

“En waaraan is het toe te schrijven dat dat—met uitzondering van dr. Lindes’ werk—tot dusver álle ‘stilistiese analyses’, ondanks die haast minutieuse metode, op een of ander punt volstrekt onaanvaardbare interpretasies hebben aangeboden?” (135).

In Fagel se oorsig verduidelik sy onomwonde dat die stilistiek op linguistiese grondslag gewoon ’n spesifieke manifestasie van teksgerigte literatuurbenaderings was. Sy gebruik dikwels die term *close reading*, en dit maak dit duidelik dat die benadering sekere ooreenkomste getoon het met Practical Criticism en New Criticism. So kortstondig as wat die verskynsel van die stilistiek op linguistiese grondslag was, was die implikasies daarvan nietemin verreikend, soos ek hierbo verduidelik.

In Scholtz se eerste hoofstuk haal hy gereeld uit die intreerede van sy studieleier, Hellinga, aan. Hy sit die basis-aannames van die sogenaamde “stilistiek” uiteen, naamlik dat “voorwerp van [’n] stilistiese ondersoek [...] dus elke taalgebruikssituasie [is], nie enkel die literêre kunswerk nie” (14). Só ’n stilistiese ondersoek verloop as volg:

Die stilistiekus word gekonfronteer met ’n taalsituasie. Hy ondersoek die taalwaardes in hul betrokkenheid op die bepaalde taalsituasie. Daarvoor moet hy die situasie volledig analiseer, *alle* vormstrukturerende momente agterhaal en dan tenslotte [*sic*] bepaal of, en indien wel, op welke wyse hierdie momente in die situasie funksioneer. Sy taak as stilistiekus is voltooi wanneer hy, sy hand aan die blootgelegde struktuurlyne, kennend adekwaat geword het aan die “wêreld” wat in die situasie opgeroep word, wanneer hy die “vloer” van die situasie onmiskenbaar vas onder die voete het.

Indien hierdie situasie nou iets “besondere” is, dan moet die besondere in die situasie “gesê” word. [...] (14–5, oorspronklike kursivering)

Scholtz verduidelik voorts dat hy in sy studie slegs die term “gedig” gebruik omdat dit die “gangbare benaming vir ’n derglike [taal]situasie [is]”, aangesien die stilistiek nie ’n “waarde-oordeel” uitspreek wat hoort by die “literatuurkunde” nie (15). Vir sy doeleindes is nóg die “*digter* of *auteur*” (15, oorspronklike kursivering), nóg die “*leser*” (16, oorspronklike kursivering) belangrik (soos uiteraard ook by byvoorbeeld die beoefenaars van die New Criticism). Die res van die proefskrif verteenwoordig ’n “sistematies-geordende verslag soos dit agterna opgestel kan word” al het die ondersoek “lank nie so stelselmatig geskied nie”, en al kan so ’n ondersoek eintlik heel lukraak verloop (17).

Die “wêreld” van die taalsituasie waarna Scholtz hierbo verwys wat “deur die ondersoek betree moet word” (21) is die “tyd-ruimtelike substraat en, in onmiddellike samehang daarmee, die bewegingskarakter van die situasie” (21). Gevolglik verken Scholtz in sy tweede hoofstuk hierdie “tyd-ruimtelike” aspek van “Die townenares”. Die hoofstuk dra die titel “Die ‘boesman-gedigte’: literatuurkundige oriëntering”. Scholtz verwys na die “vier merkwaardige gedigte” wat in Marais se *Versamelde Gedigte* (in die twaalfde druk uit 1945) opgeneem is. In hierdie gedigte “word motiewe uit die lewe van Afrikaanse inboorlinge, en wel die Boesmans, verwerk” (Scholtz 23). Scholtz beroep hom dus uit die staanspoor op buite-tekstuele gegewens wat nie vanselfsprekend uit die

teks blyk as mens dit sonder inagnam van die outeur of die ontstaansgeskiedenis van die teks lees nie. Dit blyk dat Scholtz nie “Die townares” vir sy studie gekies het op grond van besonder “afwykende taagebruik” nie: “Wat die taal betref, is hierdie [vier] gedigte opvallend ‘normaal’” (23). Aan die een kant is die “feit dat dit in dié gedigte gaan om die ervaringswêreld van die inboorling” vir Scholtz “in-die-oog-[lopend]; aan die ander kant is daar in die gedigte “ongetwyfeld iets wat die leser opval as anders, as eienaardig” (24). Hierdie andersheid word deur Scholtz verwoord deur hom te beroep op die uitsprake van M. S. B. Kritzinger—“Hoe eg is die inboorlingatmostfeer in *Hart-van-die-Dagbreek* en *Die Woestynlewerkie* [...] Die naïfheid [sic], die dramatiese, die natuurliefde, die vrye ritme, die afwesigheid van rym openbaar die mentaliteit van die Boesman”—en F. G. M. du Toit—“Marais slaag goed daarin om die geestestoestand van die naturel te laat uitkom; hy bereik dit deur treffende personifikasie en plastiese atmosfeerskildering” (aangehaal in Scholtz 24–5).

Ná vier hoofstukke van “minutieuse” (Antonissen 135) analise beweer Scholtz dat sy stilistiese analise aangetoon het die “grootste gemene deler” in “Die townares” is “die primitiewe”. Dit is egter ’n klakkelose aanvaarding en oorskrywing van Kritzinger en Du Toit se “insigte” oor die “boesman-gedigte”: “primitiwiteit” is soortgelyk aan “die mentaliteit van die boesman” en die “geestestoestand van die naturel”. Daar is dus weinig sprake van oorspronklikheid by Scholtz se studie. Dit was stellig nie vir Scholtz problematies nie, aangesien hy aan die einde van sy eerste hoofstuk verwys na die moontlikheid, geopper deur Leo Spitzer, dat die stilistiekus, ná ’n uitgebreide arbeid, by dieselfde gevolgtrekkings kan uitkom wat ’n ander letterkundige in een sin sou kon opsom (22).

Wihahn beweer dat Scholtz sigself weerspreek deur hom op die “primitiewe” instelling van die “Boesmans” te beroep: “Kan daar werklik—soos die linguïstiese stilistiekus hom prinsipieel ten doel stel—uitsluitlik vanuit die teks en die teks alleen geïnterpreteer word? Die stilistiese analyses self beantwoord hierdie laaste vraag nie afdoende nie” (173).

Die grootste deel van Scholtz se sewende hoofstuk, en ook die agtste, bestaan opnuut uit minutieuse taalkundige analyses van “Die townares”. Dit is eers in die negende hoofstuk dat Scholtz die titel en die subtitel (“Lied van die verbanne jong meid”) van die gedig verklaar deur die verhaal “Die Reënbul” te raadpleeg. Hy presiseer:

Die literatuurkundige sou intussen *Die Reënbul*, die dwaalstorie waarin *Die Townares* oorspronklik (sonder titel) voorkom, kon oopslaan. Daarin is naamlik sprake van ’n townares (Galepa) wat inderdaad nie dieselfde persoon is as die sangeres van die lied nie. Die literatuurkundige sou daaruit ’n sterk saak kon uitmaak ten gunste van die moontlikheid dat *Die Townares* sy ontstaan te danke het aan die dubbele aktiwiteit van die verhaal-verlede en die momentum van ’n “planmatige” titelgewing [...] wat om ’n onderwerp in die titel en ’n sangeres in die subtitel vra. Die stilistiekus kan hom op hierdie weg nie volg nie.

Ten spyte van die wyse waarop Scholtz hom distansieer van die “weg” wat die “literatuurkundige” sou volg, is hierdie oomblik in die proefskrif stellig



die grootste bydrae wat dit lewer. Die titel van die gedig, “Die townares”, is inderdaad verwarrend. Deur die verhaal, “Die Reënbul”, gewoonweg te lees, verduidelik Scholtz dat die townares, Galepa, verantwoordelik is vir die isolasie van die twee meisies in die verhaal, en dus die rede is waarom Nampti “altyd alleen bly”: “Die verbanne jong meid sing dus *Die Townares* om daarmee tergelykertyd haar eie verworpenheid te verklank” (Scholtz 175). Wat Scholtz verder oor die “townares” en Nampti skryf, is myns insiens aanvegbaar: dat “die verbanne jong meid en die townares mekaar [op intense wyse] deurdring” en dat “[d]ie identifiseringsproses wat tussen die verbanne en die townares afgespeel word, meteen ’n voorbereiding [is] op die primitiewe wêreld waarin ook ’n identifiseringsproses (die meisie en die ruimte, die wind) die hoogtepunt en sluitstuk sal vorm” (175). Nogtans verskaf Scholtz ’n kortstondige voor-die-hand-liggende verheldering van die gedig as liedjie in die sprokie wat deur Marais opgeteken is, al is dit ook onbedoeld.

Hierdie negende en laaste hoofstuk van die proefskrif eindig vyf bladsye later. In die oorblywende bladsye beweer Scholtz dat “die dwaalstorie *Die Reënbul*” dien om “die juistheid van die bevindinge” van die studie (178) en “die juistheid van ons analise” (180) te bevestig; ek voer aan dat die proefskrif grootliks onleesbaar is tot op die punt waar Scholtz hom eindelik op “Die Reënbul” beroep.

### Ander interpretasies van gedigte uit die verhaal, “Die Reënbul”

In haar artikel “Eugène Marais as storieverteller”, ontleed Elsa Nolte die ‘gedig’ “Die townares” en die verhaal “Die Reënbul”. Sy kies om nie baie ruimte af te staan aan die “belangrike aspek [van die] oorsprong [van die *Dwaalstories*]” waaroor daar reeds in die Afrikaanse kritiek gedebatteer is” nie (15), hoewel sy aandui dat sy haar artikel ’n bydrae tot hierdie debat lewer.

Nolte suggereer skuinsweg dat ’n mondelinge vertelsituasie belangrik is as deel van die konteks van die ‘gedig’: “Die *stem* van die storieverteller’ impliseer eerstens dat die storieverteller mondelings vertel. Met ander woorde: dit suggereer ’n oeroue vertelsituasie van verteller-verhaal-toehoorders [...]” (10, oorspronklike kursivering). Sy is egter aanvanklik nie primêr geïnteresseerd in die vertelsituasie waar Marais die verhaal by ou Hendrik gehoor het, of in die vertel van sprokies deur die Khoi en San in ’n tradisie van mondelinge oorlewering nie. Haar belangstelling lê by die storievertellers as sodanig in etlike kortverhale van Marais (10–4), insluitende Klipdas-Eenoog wat sy identifiseer as “kunstenaar” en moontlike storieverteller in “Klein Riet-Alleen-in-die-Roerkuil” (12). Hierdie spekulasie is noodsaaklik vir een van die hoofargumente van haar artikel, naamlik dat townaars kunstenaars en storievertellers (kunstenaars) townaars is, en dat Marais uiteindelik in dié sin storieverteller-townaar is wat “voorwaar sy toehoorders of lesers langs vreemde hegte en weë na ’n towerlandskap ontvoer [...]” (12, 22).

In die breër konteks van Afrika-oraliteit is daar min of geen regverdiging vir Nolte se bewerings nie. Hoewel sy korrek is wanneer sy verwys na die belangrike “gemeenskapsrol” (12–4) wat storievertellers beklee, is diegene wat hul daarop toelê om goeie storievertellers te word, nié die townaars in enige gemeenskap

in Afrika waarvan ek kennis dra nie. Finnegan (179) wys uit dat towerspreuke en beswerings nie in Afrika tot 'n vername vorm van orale literatuur ontwikkel het soos elders in die wêreld nie. Om die waarheid te sê, klassifiseer Finnegan verwysings na mense van Afrika en “hul geloof in die towerkrag van woorde”, en beskrywings van hulle as “onder die invloed van toordery” onder verouderde en uiters bevoordeelde benaderings tot Afrika in die algemeen en Afrika-oraliteit spesifiek (29, 39).

Let wel dat ek nie die prominensie van toweragtige, bonatuurlike in orale narratiewe in Afrika ontken nie; my argument is dat Nolte haar idee van die “kunstenaar as towenaar” in die *Dwaalstories* inlees terwyl die magiese op ánder maniere in dié stories manifesteer. Hiermee verwys ek egter nie na 'n “sjamanistiese” interpretasie wat die vertelling van die verhaal na die transkonteks transponeer nie.

Wat die verhaal “Die Reënbul” betref, identifiseer Nolte (15) ou Hendrik as “alwetende verteller”, (weliswaar met 'n vraagteken in hakies na sy naam) en verwys ook later na “ou Hendrik se verhaal”.<sup>12</sup> Dit is egter nie nêr as waardering of erkenning van Hendrik as verteller bedoel nie, soos ek sal aantoon.

Nolte gaan in haar artikel beslis verder as ander navorsers wat “Die townares” bestudeer deur oor “Die Reënbul” te skryf. Sy verwys na Schapera se *The Khoisan Peoples of South Africa* ten opsigte van die verskynsel dat die Reën hom voordoen as 'n bul en jong vroue wegvoer. Sy bied ook 'n vertaalde weergawe aan van 'n Bleek en Lloyd-teks waarin die Reën 'n jong moeder wegvoer, maar sy dit regkry om van hom te ontsnap (Nolte 17–9). Vervolgens verskaf sy 'n elegante analise van die verhaal waarin sy aantoon dat die gegewens in Nampti se “lied van verlangste” deur die Jagter (die Reënbul) omgekeer word. Byvoorbeeld, in die lied “maak [sy] nie meer die vuur van swart-doringhout nie”, maar wanneer sy in die onderwaterwêreld saam met die Reënbul ontwaak, brand daar 'n vuur (Nolte 20).

Die hele gedig is deur die Towenaar/Jagter/Reënbul onwaar gemaak. Die treurende meisie wat net ore vir die wind gehad het, is nou die versierde geliefde en haar Jagter roep haar “soos die bruidegom die bruid” [...] Sy is nie meer alleen nie, sy gaan hoegenaamd nie meer alleen bly nie, maar in 'n bruilofstat waar alles vir haar bruilofsfees in gereedheid gebring is (21).

In Nolte se interpretasie is die betekenis van “Die townares” dus afhanklik van die latere gebeure in die verhaal om na behore geïnterpreteer te word. Nolte vermeld tereg dat wat sy in haar artikel doen, naamlik om “die gedig in die lig van die teks as geheel [te] lees”, iets is “wat nog nie in die Afrikaanse kritiek onderneem is nie” (19).

Haar verdere gevolgtrekkings is minder gemotiveerd. Sy beweer dat Marais “hierdie Sanverhaal [laat] aansluit by 'n eeuelange Westerse tradisie. Sedert die Middeleeue was dit gebruiklik om die Dood te personifieer as 'n jagter met 'n pyl wat sonder aansien des persoons te midde van die lewe sy slagoffer eis”. Terselfdertyd voer sy aan dat die Jagter as 'n storieverteller optree in die verhaal (en dus kunstenaar en towenaar is). Die Reënbul vertel egter geen narratief in die verhaal nie; hy sing 'n lied oor “die Hart-van-die-Dagbreek” en roep na Nampti

dat hy op haar wag, maar dit is al. Gebaseer op haar onvolledige argument voer Nolte uiteindelik aan dat die reël “Die stem van die storieverteller is dood” geïnterpreteer kan word as “die stem van die storieverteller is *die Dood*” (21, oorspronklike kursivering). Hierdie interpretasie berus op haar aanname dat Nampti sterf wanneer sy haar deur die Reënbul laat wegvoer. In sommige sprokies oor die Reën of die magiese waterslang (vergelyk etlike verhale in *Die ding in die riete*) leef die vroue onder die water saam met hul nuwe eggenoot, dus is Nolte se aanname nie noodwendig korrek nie.

Wanneer Nolte wys op die nut daarvan om “Die townares” as onderdeel van die verhaal “Die Reënbul” te lees, lewer sy indirek ’n pleidooi daarvoor om al die “Sangedigte” binne die konteks van die *Dwaalstories* te lees. Sy eggo egter ook die ouer kritiek wat Marais se kunstenaarskap loof ten koste van erkenning vir die kreatiwiteit van Hendrik en die San in die breë. Sy skryf: “Die weerklank tussen gedig en verhaal is iets totaal nuuts in die Marais-tekste wat aan die oorspronklike Sanverhaal ’n heel ander dimensie toevoeg [...]” (19). Met hierdie stelling impliseer Nolte dat Hendrik die verteller van die ‘oorspronklike’ verhaal is, maar dat Marais die enkelouteur van die ‘gedigte’ in die teks is. Haar bewering dat die inhoud van die ‘gedigte’ “’n heel ander dimensie toevoeg” aan die betekenisomtrek van die verhaal impliseer dat die verhaal ’n ander betekenis sou genereer in die afwesigheid van die liedere. Dit is beredeneerbaar. Die feit dat liedjies bykans altyd deel uitmaak van orale narratiewe in Afrika vorm egter ’n sterk argument vir die feit dat Hendrik die liedere in die *Dwaalstories* voorgedra het en dat hulle saam met die verhale deur Marais opgeteken is.

As ’n kanttekening is dit interessant dat die titel van die bloemlesing *Die stem van die storieverteller*, ’n keur uit Marais se kortverhale saamgestel deur H. du Randt en in 1970 gepubliseer deur J. L. van Schaik, afkomstig is uit “Die townares” hoewel “Die townares” uiteraard geen outobiografiese gegewens oor Marais bevat nie.

Hierbo verwys ek na Van Vuuren (“Plagiaat” 95) wat onder andere die “ingebedde verse” in die *Dwaalstories* as ’n “enigmatiese” kenmerk van die stories beskou, eerder as liedjies wat tipies is van Afrikasprokies. Sy versuim ook op verwarrende wyse om te beklemtoon dat die “ingebedde verse” in die *Dwaalstories* die “Sangedigte” voorafgegaan het. In plaas daarvan versterk sy haar argument oor die “enigmatiese” aard van die *Dwaalstories* deur te skryf, “Lees ’n mens slegs die Sangedigte van Marais is die enigmatiese kwaliteit nog hoër: ‘Hart-van-die-dagbreek’ is nouliks meer as ’n raaiselagtige haiku, sonder die konteks van die ‘Reënbul’-dwaal storie waarin dit ingebed was, soos ook ‘Die townares’ uit dieselfde verhaal” (96). Elders in haar artikel maak Van Vuuren ’n waardevolle bydrae tot die bestudering van die *Dwaalstories* deur vergelykings te tref met stof uit die Bleek- en Lloydversameling en die optekeninge van G. R. von Wieligh (102–4), maar haar hantering van die Sangedigte is nie verhelderend nie. In plaas daarvan om die ‘gedigte’ as liedjies te lees wat vanselfsprekend by die *Dwaalstories* hoort, kom Van Vuuren op ’n omweg by die feit uit dat dit nie Marais se ‘gedigte’ is nie:

Gebaseer op stylanalise, is daar net een moontlike antwoord [op die probleem dat die ‘Sangedigte’ merkbaar verskil van Marais se ander gedigte uit dieselfde tydperk]: die gedigte in vrye vers het hul voedingsbodem elders, nie in die eerste plek in die onbewuste van Marais nie, maar by ’n ander kultuur, en andersoortige vertellers, wat Marais veral ouditief leer ken het; uit stories, liedere en vertellinge van ou Hendrik (en waarskynlik ander San-mense) op Rietfontein. (99)

Hierdie insig strook natuurlik met Willemse se bevinding dat die *Dwaalstories* in hul totaliteit nie Marais se skepping is nie, maar dié van Hendrik.

Samevattend wil ek beweer dat Scholtz se analise van “Die towenares” verwarrend is en baie min tot die interpretasie van die gedig toevoeg. Die interpretasie van Nolte is veel meer sinvol en maak waardevolle bydraes. Hoewel Van Vuuren (“Plagiaat”) se kontekstualisering van die *Dwaalstories* as geheel onontbeerlik is, is daar nog gapings in haar argument wanneer sy oor die liedjies in hierdie tekste skryf.

## **Gevolgtrekking**

In hierdie artikel het ek ’n herbesoek gebring aan betreklike ou tekste deur ’n wit Afrikaanse skrywer, Eugène N. Marais. Marais sluit op ooglopende wyse aan by die tendens in die vroeë twintigste eeu om te steun op inheemse orale tradisies. Weens verskeie faktore is Marais se bydrae in die vorm van sy *Dwaalstories* dikwels op verwarrende wyse beskryf. Ek het geargumenteer dat die *Dwaalstories* (ook) as gelyksoortig aan ander inheemse sprokies benader kan word, en dat die liedjies wat deel vorm van die stories dienooreenkomstig ’n algemene verskynsel is. Wanneer dit kom by die interpretasie van Marais se “Sangedigte” moet die ‘gedigte’/liedjies nie as losstaande van die oorspronklike sprokies gelees word nie. Ekstreem teksgerigte benaderings (soos dié van Merwe Scholtz), of enige benadering wat konteks gering ag, kan nie reg laat geskied aan hierdie tekste nie. Scholtz het dit nodig gevind om ’n teks vir sy studie te selekteer wat maklike interpretasie weerstaan. Hy bewys egter op ironiese wyse die noodsaaklikheid van die (Afrika-, orale) konteks by die interpretasie van die “Sangedigte”. Hoewel niemand vandag sal aanvoer dat ’n eksklusiewe fokus op die teks moontlik of nodig is nie, word die spesifieke konteks van (Afrikaanse) tekste wat deur orale tradisie ingegee is nog te dikwels wanbegryp en verontagsaam.

Hierdie artikel is noodgedwonge onvolledig: die oorblywende liedjies uit die *Dwaalstories* sou ook geïnterpreteer kon word binne die konteks van die verhaal waarin hulle ingebed is.

## **Aantekeninge**

1. Op verwarrende wyse beskryf Sandra Swart Marais se *Dwaalstories* herhaaldelik as “poems” en kwalifiseer hierdie benaming slegs een keer deur die term “prose poems” te gebruik (91). Sy verwys glad nie na die liedjies in die stories nie.
2. Die Bantoetale is ’n subgroep van die Niger-Kongo-taalfamilie. Dit sluit tale soos Swahili in, en al die “Afrikatale” in Suid-Afrika is Bantoetale. Daar kan onderskei word tussen die Nguni-groep (Zulu, Xhosa, Ndebele, Swati) en die Sotho-groep

- (Suid-Sotho, Noord-Sotho (Sepedi) en Tswana). Verder staan Tsonga en Venda alleen buite hierdie twee groepe.
3. Dit is nie vir my nuttig om 'n bydrae te lewer tot die debat oor of die Bantoe-groepe as oer-inwoners van Suid-Afrika, dus 'inheems', of blote 'indringers' beskou moet word nie. Beskouings wat die status van die Bantoe-groepe bevraagteken, het dikwels die ideologiese onderbou van "wit" mense se identifisering met die Khoi en San in solidariteit téén onderdrukkers wat tot die Bantoe-groepe behoort, volgens Shane Moran (aangehaal in Wessels 39).
  4. In haar resensie van Van Vuuren se monografie wys Ménan du Plessis uit dat daar wél linguistiese hulpbronne beskikbaar is (insluitende Bleek en Lloyd se eie aantekeninge en ontledings) om sekere aspekte van die geskrewe |xam-tekste akkuraat te ontleed ("Towards the study of South African literature as an integrated corpus" 3).
  5. Ansie Hoff ontleed verskynsels soos reën, die waterslang reën en die Reënbul soos verklaar deur 'afstammeling van die /Xam' onder wie sy navorsing gedoen het (5), maar sonder om vertellings wat sy by haar informante gehoor het weer te gee.
  6. Rymende liedjies kom voor in *Die vier vriende en ander stories uit Afrika* (1987) deur Elsa Joubert.
  7. Ek verskil van Swart (99) wat beweer "Die Lied van die Reën" besit 'n "gyrating narrative structure, with a non-linear sense of causation, that Watson says is typical of oral Bushman narratives (1991:14–19)". Boonop skryf sy 'n stelling aan Watson toe wat nie in die betrokke bladsye gevind kan word nie.
  8. Kannemeyer spesifiseer nie watter van die "Boesmangedigte" in die 1925-uitgawe opgeneem is nie, en ek het helaas nie hierdie uitgawe onder oë gehad nie.
  9. Hellinga se bydrae tot hierdie nuwe 'dissipline' was beskeie, bestaande uit slegs sy intreerede (*De neerlandicus als taalkundige* [1946]) en *Kreatiewe analise van taalgebruik* saam met Scholtz. Daarna het sy belangstelling na filologie en boekwetenskap verskuif (54–5). Fagel beskou Hellinga nie soseer as 'n stilistiek nie, maar as voorloper van wat in Nederland "strukturaal-analyse" heet (55). "Linguisties" beteken hier nie 'n taalkundige analise nie; die term word gebruik om aan te dui dat die metode wat in die strukturalistiese taalkunde gebruik word om sinne te analiseer, ook gebruik kan word om die letterkunde te analiseer (56).
  10. Die 'polemiese' aspek van hierdie benadering was die meningsverskil tussen Merwe Scholtz, vir wie "linguistiese stilistiek [n] afsonderlike vak (en vernaamste hulpwetenskap) naas die literêre kritiek" was, en F. I. J. van Rensburg wat pleit vir erkenning van die stilistiek as "nuwe oriëntering binne die literatuurwetenskap" (Wiehann 167). Vandag is die feit dat daar 'n uitgerekte debat tussen Scholtz en Van Rensburg in *Standpunte* plaasgevind het (vergelyk Wiehann 167–70) nogal moeilik om te glo.
  11. Opperman se "Sprokie van die spikkelkoei" is 'n omdigting van 'n bekende inheemse prosanarratief waarvan daar onder andere Zuluweergawes bestaan. Dit val buite die bestek van hierdie artikel om die gedig of Lindes se gepubliseerde proefskrif, *Veelheid en binding: 'n bydrae tot die eenheidsprobleem in die literatuurwetenskap* (1956) te ontleed, hoewel dit opvallend is dat ook Lindes 'n gedig selekteer wat moeilik is om suiwer uit 'n teksgerigte hoek te benader.
  12. "wat hom soms sterk identifiseer met die hoofkarakter (?), Nampti"—daar word egter geen bewys aangevoer vir die stelling dat Hendrik met Nampti "identifiseer" nie.

### Geraadpleegde bronne

- Afrikaanse Taalmuseum en -monument. *YouTube*. <https://www.youtube.com/user/taalmonument1/videos>.
- Antonissen, Rob. *Verkenning en kritiek. Studies en referate, ingelei deur dr. W. F. Jonckheere*. HAUM, 1979.
- Baard, Marissa, et al. "Verantwoording." Eugène Marais. *Die volledige versamelde gedigte, geredigeer deur Marissa Baard, et al.* Protea Boekhuis, 2005, pp. 119–160.
- Coetzee, Ampie, Julian F. Smith & Hein Willemse. "Class and apartheid: The case of Afrikaans literature." *Transformation* vol. 10, 1989, pp. 28–39.
- De Prada-Samper, José Manuel. *The man who cursed the wind and other stories from the Karoo / Die man wat die wind vervloek het en ander stories van die Karoo*. African Sun, 2016.
- Dekker, Gerrit. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Bygewerkte weergawe. Nasou, 1989.
- Du Plessis, Mélan. "The Khoisan Languages of Southern Africa: Facts, Theories and Confusions." *Critical Arts* vol. 33, nos 4–5, pp. 33–54. DOI: <https://doi.org/10.1080/02560046.2019.1647256>.
- \_\_\_\_\_. "Towards the study of South African literature as an integrated corpus." *South African Journal of Science* vol. 112, nos 11–2, 2019, pp. 1–3. DOI: <https://doi.org/10.17159/sajs.2016/a0181>.
- Hewitt, Roger. *Structure, Meaning and Ritual in the Narratives of the Southern San*. Helmut Buske, 1986.
- Hoff, Ansie. *Medicine experts of the /Xam San. The !kwa-ka !gi:ten who controlled the rain and water*. Rüdiger Köppe, 2007.
- Johl, Ronel. "Teks en konteks." *Literêre terme en teorieë*. 2018. <https://www.literaryterminology.com/index.php/t/244-teks-en-konteks>.
- Kannemeyer, J. C. "Inleiding". Eugène Marais. *Die volledige versamelde gedigte, geredigeer deur Marissa Baard, et al.* Protea, 2005, pp. 10–7.
- Lewis-Williams, David & Sam Challis. *Deciphering Ancient Minds: The Mystery of San Bushman Rock Art*. Thames & Hudson, 2011.
- Marais, Eugène. *Die volledige versamelde gedigte, geredigeer deur Marissa Baard, et al.* Protea, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dwaalstories en ander vertellings, met illustrasies*. Nasionale Pers, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Versamelde gedigte*. J. L. van Schaik, 1936.
- Nolte, Elsa. *Veelluik. Opstelle oor die letterkunde*. J. L. van Schaik Akademies, 1994.
- Odendaal, Bernard. "Omgangsvariëteite van Afrikaans in die digkuns sedert Sestig." *Stilet*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 32–62. <https://hdl.handle.net/10520/EJC182331>.
- Rousseau, Leon. *Die groot verlange: Die verhaal van Eugène N. Marais*. Protea, 2005.
- Schapera, Isaac. *The Khoisan Peoples of South Africa: Bushmen and Hottentots*. Routledge & Kegan Paul, 1930.
- Scholtz, H. van der Merwe. *Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise. Eugène Marais: Die Townenares*. H.A.U.M./J. H. de Bussy, 1950.
- Solomon, Anne. "The death of trance: recent perspectives on San ethnographies and rock arts." *Antiquity* vol. 87, 2013, pp. 1208–13. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0003598X00049978>.
- Staphorst, Luan. "Voorgevoelens, vertolkings en verklarings: resepsie van 'n 19de-eeuse |xam-kum." *Tydskrif vir Letterkunde* vol. 58, no. 2, 2021, pp. 103–17. DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v58i2.11123>.
- Swart, Sandra. "Mythic bushmen in Afrikaans literature." *Current Writing* vol. 15, no. 1, pp. 91–108. DOI: <https://doi.org/10.1080/1013929X.2003.9678145>.

- Van Coller, Hennie P. & Bernard J. Odendaal. "Antjie Krog's role as translator: A case study of strategic positioning in the current South African literary poly-system." *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* vol. 19, no. 2, 2007, pp. 94–122. DOI: <https://doi.org/10.1080/1013929X.2007.9678276>.
- Van Niekerk, Jacomien. "Afrikaans stories of Jackal and Hyena: Oral and written traditions." *Tydskrif vir Letterkunde* vol. 55, no. 3, 2018, pp. 80–95. DOI: <https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.55i3.5511>.
- Van Vuuren, Helize. *A Necklace of Springbok ears: /Xam orality and South African literature*. African Sun, 2016.
- \_\_\_\_\_. "Plagiaat? Appropriasie? Kulturele oorplanting? Huldiging?: Brandende kwessies rondom mondelinge tradisies—Eugène Marais en die San opnuut bekyk." *Journal of Literary Studies* vol. 24, no. 4, 2008, pp. 85–112. DOI: <https://doi.org/10.1080/02564710802220895>.
- Watson, Stephen. *Return of the Moon. Versions from the /Xam*. Carrefour, 1991.
- Wessels, Michael. *Bushman Letters: Interpreting /Xam Narrative*. Wits U P, 2010.
- Wiehahn, Rialette. *Die Afrikaanse poësiekritiek: 'n histories-teoretiese beskouing*. Academica, 1965.
- Willemse, Hein. "Tokkelossie, 'n Boesman, outa Hendrik' en ontkennde *close readings*." *Literator* vol. 29, no. 3, 2008, pp. 57–73. DOI: <https://doi.org/10.4102/lit.v29i3.125>.