

Koos Prinsloo's "New World"

Gerrit Olivier

Summary

This article uses the term "new world", which features prominently in the first story in Koos Prinsloo's debut collection, *Jonkmanskas*, to explore the developing relationship in his short stories between fiction and non-fiction, as well as processes of fictionalisation and defictionalisation. I argue that Prinsloo's radical transgression of the boundary between fiction and non-fiction, especially in the depiction of known public and other figures – which led to allegations of impropriety and unethical writing practices – is characterised by a strong textual transformation of both the self and others. I show that Prinsloo's supposed unethical practices are informed by a resistance to all forms of repression and silencing in a world depicted as a relentless "slaughter house" of violence.

Opsomming

Hierdie artikel gebruik die term "nuwe wêreld", wat prominent uitstaan in die eerste verhaal in Koos Prinsloo se debuutbundel, *Jonkmanskas*, om die ontwikkelende verwantskap in sy kortverhale tussen fiksie en niefiksie, sowel as fiksionaliserings- en defiksionaliseringsprosesse, te ondersoek. Ek voer aan dat Prinsloo se radikale oorskryding van die grens tussen fiksie en niefiksie, veral in die uitbeelding van bekende openbare en ander figure – wat tot bewerings van onbehoorlikheid en onetiese skryfpraktyke gelei het – gekenmerk word deur 'n sterk tekstuele omvorming van sowel die self as ander persone. Ek wys daarop dat Prinsloo se veronderstelde onetiese praktyke geïnspireer is deur 'n weerstand teen alle vorme van onderdrukking en stilmaking in 'n wêreld wat uitgebeeld word as 'n genadelose "slagplek" van geweld.

Inleiding

Die "nuwe wêreld" wat die jong man in Koos Prinsloo se eerste gebundelde verhaal in *Jonkmanskas* (Prinsloo 2008: 11-18) betree, is die bekende werf van sy ouerhuis. Die kanferfoelieheining is uitgekapt, die hek nuut, die draadheining silwer geverf. Dit is die eerste van verskeie tuiskomste in Prinsloo se werk – en die tekens van disharmonie en 'n geraffineerde spel met moontlikhede is reeds merkbaar.

In reaksie op sy gesinslede se vrae sê die jongman niks oor 'n geografiese reis nie – en die rede blyk hoe verder die verhaal vorder: die reis was veral –

of miskien geheel en al – ’n intellektuele reis. Maar wat staan ’n jong man te doen as soveel ander welsprekende verhale oor reise en aankomste, werklik of verbeel, reeds vertel is? Daar is Breyten Breytenbach, wat gedog het hy kom huis toe en toe gedog het hy kom nooit weer huis toe nie; Joni Mitchell, die Kanadees wat Kalifornië tot “home” verklaar; Paul Simon, wat die aankoms van die setlaars op die Mayflower gedenk; en Andy Warhol (1976), met sy reis *From A to B and back again*.¹

Prinsloo se jong man is sterk bewus van die reeds geskrewene en vertelde. Is hy in die aangesig van hierdie feit dan op aanhalings uit die werk van ander aangewese? Die oënskynlike onmag duur net tot aan die sikliese einde, waar onthul word dat die jong man ook die skrywer is van “By die skryf van aantekeninge oor ’n reis”. As hy die hek oopmaak, betree hy met ander woorde die “nuwe wêreld” wat deur skrywerskap moontlik gemaak word – en ’n nuwe debutant is hy bepaald nie.

Die begrip “nuwe wêreld” dien hier as uitgangspunt vir ’n opstel oor die moontlikhede van fiksie soos Prinsloo dit in sy verhale en openbare uitsprake verken en verstaan het. Ek argumenteer dat Prinsloo se fiksie ontstaan in ’n veld waarin die waardes van die voorsate, die “werklikheid”, ander tekste, die literêre tradisie en die outeur se skrywerlike en morele oortuigings met mekaar in spanning verkeer. Hoewel verhale uit *Die hemel help ons* (1987) en *Weifeling* (1993) betrek word, is die fokus veral op *Jonkmanskas* (1982) as eerste verkenning en *Slagplaas* (1992) as manifestasie van die formele en ander vryhede wat Prinsloo homself algaande begin toe-eien.

Eerste anset: *Jonkmanskas*

Die “nuwe wêreld” begin vorm aanneem as die bekende deur die skryf van “aantekeninge” tot iets nuuts omskep word. Dit bring ’n ironiese ontwrigting mee van elemente wat ’n mens as tiperend van ’n aankoms in ’n Afrikaanse ouerhuis kan veronderstel. Aan die gesinslede gee die jong man boekgeskenke (Warhol, Artaud oor die teater en sy verdubbeling, ’n boek oor die psigolinguïstiek) wat tot sy wêreld behoort en wat hulle waarskynlik nooit sal lees nie. Die vertelling skep ’n oorvleueling met ’n meer eksotiese milieu deurdat die dialoog aangetas word deur Fook Island, die ludieke wêreld wat deur Walter Battiss ontwerp is.² In hierdie “nuwe wêreld” is selfs ’n alternatiewe

1. Breyten Breytenbach, “die hand vol vere” (1969); B.B. Lazarus, “die hand vol piep” (Breytenbach 1976: 26-28); Joni Mitchell, “Canada” en “Cali-fornia” (1971); Paul Simon, “American Tune” (1973).

2. Fook was miskien die naaste wat iemand ooit aan ’n “nuwe wêreld” gekom het, met ’n Fook-alfabet, ’n Fook-taal, ’n Fook-spyskaart en selfs ’n Fook-bybel (sien byvoorbeeld Ginsberg 2016).

politieke bestel denkbaar, as “Nkosi, sikelel’ iAfrika” in plaas van “Die Stem” laataand op die televisie gehoor word – en dit in die vroeë jare tagtig!

Dis is ’n kreatiewe transformasie van die bekende – maar dan neem die besoeker die grootvader se “familiekroniek” op, wat in handgeskrewe vorm verskyn: die eerste dokumentêre teks in Prinsloo se werk (2008: 13). Die behoud van die handskrif suggereer dat hierdie geskrif hom nie sal laat integreer nie en ’n opponerende mag vir die jongman se “nuwe wêreld” is. En inderdaad: in sy voorwoord tot “Voortrekkersdaa en Ondervindings op Safari in Kenya” herdenk die grootvader ’n *ou* wêreld waarin jy as weerbare man ongedierte beveg, die land vir jou nageslag mak maak en as beloning hiervoor van hulle ’n verering van hulle voorgeslagte, die voortsetting van tradisies en die behoud van rassesuiverheid verwag.

Koos en Susan se gekorswel in “In die kake van die dood” bevestig dat ons aan die begrip “nuwe wêreld” ook ’n literêr-teoretiese betekenis moet gee. Susan praat laatlindend oor “geplakte stukke koerantpapier en ’n foto of drie van die ‘kunstenaar’” as die “eie fiktiewe wêreld” wat die kunsuitstalling wat hulle pas besoek het, veronderstel is om te verteenwoordig. Dit klink nogal na ’n beskrywing van die verhaal self! As Koos aan haar ’n belerende brief oor “daardie nuwe wêreld” skryf, haal hy Hugo Brems se opsomming van Dubois aan: “elemente uit de realiteit word van een praktiese konteks overgeheveld naar een aesthetisch gearrangeerde ... door selectie en combinatie” (Prinsloo 2008: 52-53).

Wat Prinsloo alles in lesings oor die Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit van Pretoria geleer het, sal ons nie weet nie, maar één feit kan skaars betwyfel word. Die teorie dat die literêre werk ’n outonome fiktiewe wêreld tot stand bring, was vanaf die stilistiek op linguïstiese grondslag, met die invloed wat dit van die Russiese Formaliste, die Praagse strukturaliste en die New Critics ondergaan het, evangelie in die Afrikaanse kritiek. Dubois se opmerking hierby – dat die nuwe fiktiewe wêreld deur sy interne organisasie eerder as ’n radikale andersoortigheid van die werklikheid afgegrens word – is al ’n stap verwyder van die stilistiek op linguïstiese grondslag in sy mees prinsipiële vorm.³

Intussen het die jong Prinsloo sy eie reise onderneem en kennis gemaak met instrumente waarmee ’n mens die ouerlike werf en Pretoria tot ’n “nuwe wêreld” kan timmer en verf. Hy maak sy debuut met ’n belangstelling in teorieë oor die literêre teks en watter praktyke dáár aan die hand gedoen word om vorm aan die eie ervaring te gee. Feitlik elke teks in *Jonkmanskas* bring ook sy eie struktuur as vraagstuk na vore. “Die eende” (Prinsloo 2008: 64-68) is die eerste bemoeienis met die vraag hoe die teks ’n begin en einde kan aanbring in prosesse wat in die werklikheid geen begin of einde het nie.

3. Waar ander byvoorbeeld tevrede sou wees om gewoon van ’n verwysing te praat, verrig H. van der Merwe Scholtz (1950) ’n “kultuurmorfologiese rekonstruksie”.

Prinsloo het ook sy Hennie Aucamp gelees en weet dat 'n te self-bewuste skryf in solipsisme of “inteelt” kan ontaard.⁴

As sluitstuk van die bundel bevestig “Die jonkmanskas” dat dit veral die moontlikhede van “defiksionalisering” is wat Prinsloo se onbehae met oorgelewerde vorme onderlê, en dat die spanning tussen fiksie en werklikheid in sy werk alles behalwe 'n literêr-teoretiese vraagstuk of vryblywende post-modernistiese spel sal wees. “In die kake van die dood” is 'n eerste stap in die rigting van 'n meer kontesterende hantering van die grens tussen werklikheid en fiksie.

Die verhaal is kenmerkend van die erotiese sfeer wat Prinsloo in *Jonkmanskas* oproep en waarvan daar in die beginverhaal van *Die hemel help ons*, “Klara se klokkies”, afskeid geneem word. Te midde van die soel klimaat en welige plantegroei van die hoofstad word die eroties gelade speletjies tussen karakters in *Jonkmanskas* – met telkens twee mans in die aanwesigheid van 'n vrou – 'n spel van wedywering, ontrouheid en sluimerende begeerte na iemand van dieselfde geslag. Dit geld ook vir “In die kake van die dood”, waar die “Koos”-figuur sy verhaal probeer skryf om die meer wêreldse Johan se goedkeuring te verwerf.

Dit alles is nog wat 'n mens van 'n talentvolle debutant kan verwag. Maar “Koos” is 'n ongedurige jong man. In die broeierige en soms benouende Pretoria smag hy na bloed, na 'n intense ervaring. Deur 'n ingryp van die verteller kom die teks hom tegemoet deur hom in 'n ander ontologiese sfeer te laat beland. By die bank stap hy “in die kake van die dood” in – 'n oorgang wat tipografies gemerk word deur 'n ingeplakte knipsel uit *Beeld* van 26 Januarie 1980 oor 'n bankroef by Volkskas in Silverton: sover ek weet die eerste keer in Afrikaans dat 'n berig uit die media so onbemiddeld sy weg vind na 'n fiksionele teks.

Die slot is by implikasie 'n verwerping van idees wat in die verhaal self ter sprake kom: “In die kake van die dood” wil nie 'n “storie oor 'n storie” of 'n verwerking van psigologiese probleme wees, soos wat Johan suggereer nie. Prinsloo se “nuwe wêreld” wil 'n konfrontasie wees met wat hy jare later in 'n brief aan Hennie Aucamp “die harde ou banale werklikheid” noem.⁵ Die

4. Johan haal Hennie Aucamp se *Kort voor lank* (1978: 34) op bl. 48 aan: “Daar is verhale oor die skryfambag self: ‘Terug na die natuur’ van De Vries en ‘Armed Vision’ van Aucamp. (’n Vraagteken by dié soort eksperiment: grens skryf oor die skryf nie aan inteelt nie?)” Later in die verhaal haal die hooffiguur Aucamp se *Enkelvlug* uit die boekrak en lees die motto van John Barth by “’n Storie oor 'n storie” (1978: 24): “Another story about a writer writing a story! Another regressus in infinitum!” Aucamp word selfs 'n derde keer (bl. 55) vermeld: wel deeglik 'n aanduiding dat die ouer skrywer reeds vroeg by Prinsloo begin spook het!

5. In 'n brief aan Aucamp van 4 Maart 1991, waarin hy verduidelik waarom hy toestemming vir die opname van sy werk in *Wisselstroom* terugtrek, skryf

oupa se wêreld, waarin die man hom gewelddadig laat geld teenoor almal wat nie blank en manlik en Afrikaans is nie, is 'n historiese manifestasie van 'n werklikheid wat nog voortleef in die hede, waar die voorsaak se vrees vir en vyandigheid jeens die ander herhaal word in episodes van ras- en gender-gebaseerde geweld.⁶

In die slottoneel van "Die jonkmanskas" word die kontoere van 'n komende stryd sigbaar. Die grootvader se aanmaning om die Afrikaner suiwer te hou word in die verhaal ook 'n literêre taak, opgelê deur "Koos" se ouma: "Jy moet sorg dat jou oupa se boek gepubliseer word" (Prinsloo 2008: 86). Haar verwagting – of is dit maar net die skerpsinnige ou dame se hoop? – is dat haar kleinseun ook 'n jonkman so na haar hart sal wees.

In plaas van voortsetting is daar egter 'n breuk wat tot neerslagtigheid by die ek-verteller lei. As hy aan die ouma se opdrag gehoor gee, doen hy meer as om net die grootvader se geskrif persklaar te maak. Die titel wat hy kies, "Die verlangste was te groot", gee te kenne dat hy veral in sy voorsaak as hubare man met erotiese begeertes belangstel. En hy maak sy eie historiesekritiese edisie waarin die grootvader se relaas deur geleerde bronne aangevul, gekorrigeer en gerepudieer word as 'n uiting van "penile insecurity" (Prinsloo 2008: 96).

Die ek-verteller begin hierdie historiese ekskursie met 'n enigmatiese waarskuwing aan die leser: "Die kennis wat ek van my grootouers dra, is beperk en subjektief. Hierdie verhaal is dus blote fiksie." (Prinsloo 2008: 82) Om vanuit 'n beperkte en subjektiewe oogpunt te vertel, impliseer nie dat wat jy vertel, daarom "fiksie" sal wees nie. Selfs 'n beginner moet weet dat ook nie-fiksionele tekste op beperkte kennis kan berus en subjektief van aard kan wees. Bowendien veranker die verteller die grootvader se verhaal in die historiese feitlikheid van die Afrikaners-emigrasie na Kenia.

Dit is hierdie teenstrydigheid wat in latere tekste verder ontgin word, waar die "nuwe wêreld" nie 'n versonne of outonome werklikheid is nie, maar 'n

Prinsloo: "*Wisselstroom* het vir my iets van die NP se 'hervormingsbeleid' van so 'n paar jaar gelede: verantwoordelik, 'waardig' en 'respektabel' is dit wel (werk van literêre gehalte), maar ongelukkig word die harde ou banale werklikheid so ver moontlik vermy. Die werklikheid van 'n wet wat seks tussen mans verbied. Ook die werlikheid van homoseksualiteit in die myn-hostelle." *Wisselstroom*, 'n bloemlesing homoërotiese tekste saamgestel en ingelei deur Aucamp, verskyn in 1990. Dokumente waarna in hierdie artikel verwys word, vorm deel van die Koos Prinsloo-versameling in die Nasionale Afrikaanse Letterkundesentrum (NALN) in Bloemfontein.

6. In "In die kake van die dood" sien die hooffiguur 'n insident in 'n kafee wat eindig met die eienaar wat "Die dônnerse kaffer" sê (Prinsloo 2008: 49). 'n Veelduidiger voorbeeld is waar die ek-verteller in "Die jonkmanskas" sien hoe 'n kafee-eienaar 'n swart vrou in die gesig slaan. Wanneer hy terug in sy motor is, begin sy hande bewe: "Meid, dink ek." (Prinsloo 2008: 85). Die ras-pejoratief word hier ook 'n verwyt van die verteller aan homself.

geding met wat as “werklikheid” of “waarheid” beleef of voorgehou word. Teenoor die grootvader se versekering aan sy lesers dat alles wat hy vertel, nie “versindsels” is nie, maar “ware manlike ondervindings”, bied die teks ’n blik op ’n ander waarheid deur in die voorsaak se reise ’n weersinwekkende konstruksie van manlikheid te identifiseer. Agter die empiriese waarheid is daar lewensbeskoulike waarhede wat vir die oupa vanselfsprekend is.

Aan die groot verlangste is die figuur wat ons aan die begin van die verhaal aantref, ook self ’n deelnemer. “Koos” wil ’n jonkmanskas hê. As hy ’n eksemplaar van die meubelstuk in ’n tweedehandse-meubelwinkel raakloop, benader hy dit met teerheid en huiwering, soos jy ’n geliefde sal benader. Maar die kas is ’n veelduidige objek met gevaarlike konnotasies, ’n betekenaar van die heteroseksuele jonkman se vordering van vryery tot by die gebooi en die huweliksbed. In ’n verrassende kunsgreep bevat hierdie jonkmanskas reeds die verhaal van die oupa se ervaringe; dit word die bergplek van Koos se persoonlike en sosiale erfgoed.

In die “trietsige jonkmansweer” (Prinsloo 2008: 97) vermoed die ouma dat haar kleinseun se verlangste ’n ander rigting sal inslaan as die viriele jonkman op ’n vurige perd aan wie sy vermoedelik dink. In die lig van al hierdie teks-tuele gegewens bied ’n interpretasie van die slotepisode hom aan: dat die hoofkarakter se toe-eiening van die kas die aanvaarding is van die identiteits-formasies en tradisies wat in die meubelstuk beliggaam is; dat hy sy eie seksualiteit ontken en “terug in die kas” klim. In die lig van die verhaal self is sy optrede egter veel ambivalenter as dit. Die daad van toe-eiening is ook ’n konfrontasie – of sal dit in ieder geval nog word – met die verstikkende motwortel-atmosfeer van die kas. Die jonkman kan sy eie erfenis slegs oorkom deur ’n vereenselwiging met ’n stel waardes wat tegelyk ’n daad van ondermyning en teen-geweld sal wees.⁷

In Prinsloo se later werk sal die verlangste hom op sy eie jagtogte voer. Hy sal die “familiekroniek” aanvul met inligting wat daar alles behalwe welkom is; dit in feite herskryf. Hy is nie ’n Paul Simon wat die voorvaders sentimenteel besing nie, veel eerder ’n Andy Warhol, in ’n reis “from A to B and back again”: terug na die ouerlike werf, maar elke keer verder bewapen vir ’n hernude stryd. Mettertyd sal die jong man ook ’n ander moontlikheid verken: dat die reis jou die onbekende in voer en “verraad” word teen alles wat jy agter jou laat.⁸

7. Ek steun hier op Paul Ricoeur (1986) se tese dat kritiek as die postulering van ’n utopie ’n vereenselwiging vereis met die ideologie wat gekritiseer word. Dit geld na my mening ook vir kreatiewe werk.

8. Prinsloo het aanvanklik as motto vir *Slagplaas* ’n uitspraak in Milan Kundera se *The Unbearable Lightness of Being* (wat hy in die “Dictionary of words, problem words, the words I love ...” [1988] raakgesien het) gehad: “What then is betrayal? Betrayal means breaking ranks. Betrayal means breaking ranks and moving off into the unknown.”

Die “nuwe wêreld” as transformasie

In die herrie rondom *Die hemel help ons* het geen literêre kenner van betekenis die meriete of die integriteit van die bundel bevraagteken nie. Te oordeel aan die onbeheersde en homofobiese reaksies waarin veral aanstoot geneem is aan die insluiting van persoonlike gegewens, was *Slagplaas* egter vir baie ’n bitter pil.⁹ Prinsloo se selfverdediging dat alles wat hy skryf, “fiksie” is, was ietwat onbeholpe en miskien selfs moedswillig,¹⁰ in ieder geval vir lesers wat aan hom nie die voordeel van die twyfel wou gee nie. Vakkundige verantwoordelikheid vereis dat Prinsloo wél die voordeel van die twyfel en ’n noukeurige lees verdien, onder meer om te probeer verstaan watter eienskappe van sy verhale hy met die term “fiksie” wil raakvat.

Dubois/Brems se siening dat die literêre teks ’n “aesthetisch gearrangeerde” seleksie en kombinasie van elemente uit die werklikheid is, gee geen rekenskap van die aktiewe *transformasie* in Prinsloo se tekste nie. Een van die treffendste gevalle is miskien ook die ekstreemste voorbeeld van ’n element uit die werklikheid in ’n Prinsloo-verhaal: die ondertekende paspoortfoto van “D. Prinsloo” aan die einde van “Die affair” in *Slagplaas* (Prinsloo 2008: 203). Aan die leser se besigtiging van die foto gaan ’n proses van betekenisgewing vooraf, ’n vorm van “sensitiwiteitsopleiding”.¹¹ Met die af-

-
9. Charles Malan (1993) skryf dat “die bedsake en intieme traumas van Koos die Reële Outeur en sy Reële Pelle (om nie van ou pelle soos woedende Pop Sterre te praat nie) hier soos kondome aan ’n wasgoeddraad uitgestel word”. Tom Gouws (1992) sluit sy bespreking van hierdie “skrikwekkende leeservaring” af met: “En Koos kan maar probeer, maar met ’n plastiek-borseltjie sal hy nie die laaste kak onder sy naels kan uitskrop nie” Jan Rabie (1993), op sy beurt, skryf: “Not before have the gay world’s sexual obsessions and quarrels been exposed with such venom and desire to shock.”
 10. Op 12 Desember 1992 haal *Beeld* Prinsloo soos volg aan: “Die karakter van die ‘Pop Ster’ is nie Johannes Kerkorrel of Jan Rabie nie. / Dit is ook nie Cupido, Cora Marié, Gé Korsten, Brenda Fassie, Min Shaw, Lances James, Innes en/of Franna, Bles Bridges of Randy Newman nie. / Mense wat hulle in my stories inleef, vlei hulself.” Hy het ook ’n meer uitdagende en ironiese “skadeloosstelling” vir *Slagplaas* oorweeg, maar besluit om dit nie te gebruik nie: “Die karakters in hierdie verhale, sowel as die karakters van die outeur en die vertellers, is bo verdenking. Enige ooreenkoms met mense van vlees en bloed is nie toevallig nie. Lewensgeheime van vriende is skaamteloos misbruik. Die outeur, vertellers en karakters het skaamteloos met die waarheid omgegaan. Die verhale, koerantberigte, dagboeke, gedigte en artikels waaruit aangehaal word, is bestaande tekste. Mense wat hulleself in die stories inlees, is waarskynlik reg.”

wisseling van gedeeltes oor die verteller se onvervulde hunkering na die Noord-Amerikaner en sy vader se verhouding met ’n ander vrou, skep die teks ’n emosionele korrelasie tussen hom en sy ma. Soos die titel ons vertel, is daar eintlik net een “affair”: die affair van ’n persoon wat ontredder gelaat word deur die mag van ’n man wat in iemand anders belang stel.

Prinsloo se werkwyse is verwant aan en waarskynlik geïnspireer deur ’n artikel van Jerzy Kosinski (1986) oor die dood van sy vriend, die Franse fisikus en Nobel-pryswenner Jacques Monod.¹² In sy polemiese reaksie op die cliché “a picture is worth a thousand words” doen Kosinski ’n skrywerlike teorie aan die hand waarvolgens die foto, wat volgens hom op sigself niksseggend is sonder begeleidende teks, deur ’n proses van “autofiction” gevul word met emosie en daardeur in beweging gebring word.¹³ Iets vergelykbaars gebeur in Prinsloo se teks. Terwyl die paspoortfoto as amptelike dokument ongeveer geen emosionele inhoud het nie, maak die teks van die foto ’n skrynende beeld van weerloosheid waarin die verteller ook homself herken. Dit is tegelyk ’n verset teen manlike beheer oor “vroulike” emosie, soos blyk uit die gedroomde episode waar die pa die verteller medepligtig probeer maak deur te sê: “Klap haar, sy’s histories.” (Prinsloo 2008: 202)

Die belangrikste “geskryfde” in *Slagplaas*, Die Noord-Amerikaner, is ’n nog ingrypender voorbeeld van tekstuele transformasie. Die feite wat oor hom verstrekkend word, stem ooreen met die feite oor die Amerikaanse joernalis en politieke kommentator Don Caldwell.¹⁴ Van iemand wie se bleek lenige lyf

-
11. In ’n brief aan Prinsloo skryf Aucamp oor Franco Brusati se *To Forget Venice* (1979): “Jy skryf nog altyd oor die menslike kondisie. Gaan sien, as dit enigsin moontlik is, die rolprent *To Forget Venice* – dit is wat kuns is: ‘sensitiwiteitsopleiding’ vir almal!” (aangehaal in “A Portrait of the Artist”, Prinsloo 2008: 326).
 12. Prinsloo het ’n fotokopie van die artikel besit en verwys in “Klaarpraat” ook na Monod.
 13. Kosinski se woordspel vertaal sonder moeite in Afrikaans: “They [filmmakers en film liefhebbers] know that in order to be moved by an image (even as pure and commanding as image – the arabesque is in Islam) you need to treat it with words. They know that you move an image by giving it first a motive (and making it emotive), then by setting this motive in motion (a motion called emotion).”
 14. Riana Scheepers sê in haar boek *Koos Prinsloo. Die skrywer en sy geskryfdes* (1998) niks oor die karakter van Die Noord-Amerikaner nie. Don Caldwell, inderdaad ’n Amerikaner, was ’n vryskut politieke kommentator en motive-rende spreker en die skrywer van onder meer *South Africa: The New Revolution* (1989) en “The joke is on us”, ’n artikel oor grondwetlike onderhandelinge in Suid-Afrika (*Frontline*, September 1990). Hy was ’n bleek,

mateloos begeer word, groei die Noord-Amerikaner tot “die een wat ver skyn” of “verbysteek”, soos sy Swazi-name Mkhanyakudze en Mdluli te kenne gee, die een wat skitter in sy afwesigheid. Die brief in “Nawoord”, waar die verteller uiteindelik ’n taal vind om die Noord-Amerikaner se vernietigende definisies van die afstand tussen hulle te beantwoord, is die afskeid aan die sentrale objek van begeerte in die bundel. Die Noord-Amerikaner is dan reeds omskep in ’n literêre konstruksie: Prinsloo se variant van Gerard Reve se “onbereikbare jongen”¹⁵ en, verder terug, die fataal begeerde beminde van die laat-Romantiek.

Die transformasie van die Noord-Amerikaner vind oor verskeie tekste plaas en skep binne die bundel, maar ook met ander bundels, ’n netwerk van intertekstuele verbintenisse. Na die einde van sy brief haal die verteller Prospero uit *The Tempest* aan: “We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep”. Hier resoneer die Wagneriaanse aflegging van begeerte wat bespreek word in die programaantekeninge oor *Tristan und Isolde* in “A Night at the Opera”, in ’n intertekstuele eggo wat onderstreep dat “Nawoord” die oomblik is wanneer Thanatos die oorhand begin kry oor Eros. In die konteks van *Slagplaas* is “Nawoord” die afskeid van die droom van geborgenheid en die ongeneeslike psigiese verwonding van “Drome is ook wonde”, waar die verteller genaai word deur die verlore minnaar wat hom in sy arms wieg, heen en weer, soos die ontoetsbare kind wat hy is.¹⁶ Ons sien ook ’n vooruitwysing na die laaste afskeid in *Weifeling*, waar die vermoede terapeut uiteindelik insluimer in ’n simboliese doodsaanvaarding – nie die passiewolle liefdesdood van Isolde nie, eerder ’n berusting soos dié van “Schlummert ein, ihr matten Augen” in Bach se kantate *Ich habe genug*. Só word Die Noord-Amerikaner deel van ’n drama wat hom oor verskeie

skraal, atletiese en intense man met wie Prinsloo ’n kortstondige interaksie gehad het.

15. Kyk byvoorbeeld die slot van “Brief door tranen uitgewist” (Reve 1999: 239), waar die “Meedogenloze Jongen” in ’n byna verheerlikte vorm van ver af gesien word, maar in sy begeerlike skoonheid ook tot allerlei wreedhede in staat is.
16. Op hierdie droom volg die herinnering aan die verteller se laaste seksuele toenadering tot die beminde, waar hy skielik aan die huil gaan en vasgehou moet word. In “Grensverhaal” huil die verteller vir die eerste keer oor sy vriendin Helena se dood nadat hy geopenetreer is deur ’n man wat hy in die Turkse stoombad ontmoet het (Prinsloo 2008: 136). Die periodieke vereenselwiging met die “vroulike” rol van geopenetreerde is ’n belangrike motief in Prinsloo se werk wat verdere ondersoek verdien. Leo Bersani (1987: 212) verwys na die taboe op passiewe anale seks in antieke Athene en ook na Freud om sy gevolgtrekking te ondersteun dat penetrasie in die konvensionele kulturele bewussyn oor “the terrifying appeal of a loss of ego, of a self-debasement” beskik.

verhale in al sy verskrikking voltrek. Die afskeid van hom is uiteindelik ook die prysgawe van die self aan die vergetelheid.

Gedaantes van die ek

Dat Prinsloo se werk van begin tot einde ’n genuanseerde onderhandeling is met die erfenis, lewensloop, sosiale posisie, identiteit en ontwikkelende opvattinge van die skrywer self, hoef nouliks geargumenteer te word, maar dit vestig wel die aandag op ’n sentrale dimensie van die verhouding fiksie-werklikheid in sy werk: die gedaantes waarin “Koos Prinsloo” in sy eie tekste verskyn.

Ook hier bied “Die jonkmanskas” belangrike aanknopingspunte. In die vertelling oor die partytjie by Iris is daar “Koos”, in die meubelwinkel ’n “hy”, en in “Die verlangste was te groot” ’n ek-verteller. Om af te lei dat die drie figure saamval met “Koos Prinsloo” en dat “Die jonkmanskas” ’n fragmentariese outobiografiese geskrif is, sou slordig wees omdat ’n ander gevolgtrekking eweseer voor die hand lê. Skryf oor die self is nie ’n refleksie van die self nie, maar ’n konstruksie en transformasie – of, soos Kosinski dit sien, ’n “outofiksionalisering” – van die self. Nóg “Koos” nóg “hy” is identies aan Koos Prinsloo. Die vermeende outobiografiese figuur is ’n talige konstruksie wat die reële outeur met eienskappe van homself inskribeer – en die inskribering berus op ’n seleksie van eienskappe van die self, in ’n proses waarvan die speelse gee van ’n naam as tekstuele teken dien.

Waar ons ’n vermeerdering van sulke outobiografiese figure aantref, verkeer hulle soms met mekaar in konflik – nie verbasend nie omdat ’n volgehoue vertelperspektief ook stabiele identiteit veronderstel. So soek die “hy” na ’n jonkmanskas wat hy om ander redes as “Koos” begeer, en die betekenis wat die kas vir hom het, is ook weer iets anders as die ambivalensie van die ek-verteller teenoor die oupa se eskapades. Die ek-verteller se afstand teenoor die grootvaderlike verlede word teengesprek deur die “hy” se verbete inklim in die kas. ’n Analise waarin geargumenteer word dat outobiografiese figurante saamval met die reële outeur, is ’n miskenning van die dinamiese en ambivalente prosesse van betekenisgewing in die tekste self.

Die komplisering van die outobiografiese self word voortgesit in *Die hemel help ons*¹⁷ en bereik ’n veelvuldigheid in *Slagplaas*, waar ’n verskeidenheid figurante optree wat elk sekere eienskappe met Koos Prinsloo deel. Die spektrum strek van betreklik ongekompliseerde ek-vertellers tot hewig self-ironiserende of gesatiriseerde figurante. In “Voor die oorlog” dink die hy-figuur aan homself as “Uilskuiken” voor die spieël in die gesondheidsklub. Die

17. Byvoorbeeld in “And our fathers that begat us”, “A night at the opera” en “Die hemel help ons”.

verteller neem hierdie karakterisering oor, maar noem hom ook "Ou Luister-vink", "Ons Hoofkarakter", "Die Arme Drommel" en "Ons Held". Dieselfde verhaal bevat 'n gedeelte oor "James" se besoek aan Le Bain, waar hy seks bedryf met 'n bleek jong man wat die naam "Marmerbeeldjie" kry en hom aan die Noord-Amerikaner – en dus aan ander tekste in *Slagplaas* – herinner.

Dit is twee voorbeelde onder baie, genoeg om van Prinsloo se spel met identiteite 'n sentrale interpretasieprobleem in sy werk te maak. Die bekende postmodernistiese impuls is om die grens tussen fiksie en werklikheid as vloeibaar en identiteit as 'n diskursiewe konstruksie te verstaan – en hiervan het Prinsloo vroeg reeds kennis geneem. Daar is ooreenkomste tussen Judith Butler (1999) se latere tese in *Gender Trouble* dat identiteit performatief geproduseer word en die wyse waarop Prinsloo figure wat met homself korreleer in sy tekste ten tonele voer. In Prinsloo is daar egter veel meer op die spel as wat hierdie teoretiese ontkenning van essensies mag impliseer.

Die bekende kritiek teen Prinsloo is dat sy fiksie 'n masker is vir bedenklige onthullings oor bekende figure. Volgens J.C. Kannemeyer (2005: 593) wek "Portrait of the Artist" en "Die jas" die vraag "of die fiksionalisering van die werklikheid hier nie alle grense van fatsoen oorskry en in laaste instansie 'n onetiese bedryf is nie". Scheepers maak die giftige bewering dat Prinsloo deur sy "veilige standpunt" "sy trefkrag as skrywer in 'n groot mate ondermyn" (1988: 286). Louise Viljoen (1994) is versigtiger: "[D]ie leser (word) gedwing (...) tot die maak van uitsprake nie net oor die onbetwiste literêre voortreflikheid van Prinsloo se werk nie, maar ook oor die etiek van sy werkwyse om herkenbare figure te ontmasker". Sy erken by haarself 'n "besliste huiwering voor die morele konsekwensies van hierdie bundel".

Die boeiende en moeilike vraag is of Prinsloo se verhale getuig van 'n skrywerlike etiek – selfs al sou dit 'n téén-etiek wees. Bied sy verhale 'n literêre, politieke en filosofiese grondslag vir sy omstrede praktyk as skrywer? In die "skadeloosstelling" wat in voetnoot 10 aangehaal word, verwys Prinsloo nie net na karakters nie, maar na "die outeur, karakters en vertellers". Hierby moes hy in gedagte gehad het dat daar in *Slagplaas* geen duidelike onderskeid tussen hierdie instansies getref kan word nie. Hierdie spel van fiksionalisering word die uitgangspunt vir my analise van die lewens-beskoulike implikasies van sy werkwyse. Een implikasie daarvan is by voorbaat duidelik: wat vir bekende figure geld, geld ook vir Prinsloo. In sy onthullings oor homself as "geskryfde" is hy net so genadeloos as teenoor ander, en ewe kwesbaar. In die lig van al hierdie oorwegings verskuif ek die aandag na wat Prinsloo se inskriberings van homself en ander *doen en sê* in plaas van wie hulle "is"; ons kan dit die kumulatiewe agentskap van karakters, vertellers en ekplisiete outeurs in die "nuwe wêreld" van *Slagplaas* noem.

Die visie op die wêreld as “slagplaas”

Die outobiografiese figurante in *Slagplaas* is deurgaans sterk bewus van hulle eie aktiwiteite, in ’n self-ironiserende aanbod waarin die seksuele dikwels die fokus is. Afgesien van “Voor die oorlog”, waar James homself in die gesondheidsklub met sy vuus probeer bevredig, is daar Die Arme Toeris in “Die poort van hemelse vrede”, wat van homself ’n parodie van die verwonderde toeris in die land van seksuele versnaperinge maak. ’n Ander prosedure kom voor in “Drome is ook wonde”, waar ’n jy-figuur optree en ’n kritiese afstand ten opsigte van die self skep, as deel van ’n poging om self-terapie toe te pas op die psigologiese konflik in homself tussen die figure van die vader en die minnaar.

Hierdie vertellerspromiskuiteit het sy oorsprong in die eksperimente van *Jonkmanskas* en is ’n verset teen die motwortel-atmosfeer van die jonkmanskas, wat intussen ook literêre erfgoed blyk te bevat. Prinsloo se figure matig hulle vryhede aan wat volgens die voorvaderlike norm gewoon ondenkbaar is. Die sluimerende en byna studentikose seksuele begeertes van *Jonkmanskas* word ’n behoefte aan intimiteit en geborgenheid – en, waar dit ontbreek, lyflike kontak, naamloos en vinnig as dit moet.¹⁸ Veral die tonele in stoombadens is ’n reaksie teen enige gekuise of respektabele uitbeelding of selfuitbeelding van homoseksuele begeerte, ’n polemie teen die selfbeeld wat gay mans in hierdie tyd aan die wêreld wou voorhou.

Naas die lyf is daar egter ook die intellek. Te midde van die “aanbidding van die lans” (Prinsloo 2008: 235) bly Prinsloo se vertellers en baie van sy karakters akute waarnemers en optekenaars van hulle kontak met vreemdelinge, kennisse en vriende en die aktuele gebeure om hulle heen. As skrywer is Prinsloo ook joernalis van die alledaagse, maar meer as dit: ’n onvermoeide sprokkelaar vir wie geen aanhaling, feit, foto of anekdote meer buite die bereik van fiksie en fiksionele transformasie lê nie. Hy is die prosa-beoefenaar van wat N.P. van Wyk Louw in die jare vyftig “sinkretisme” genoem het: ’n beskouing waarin die verwysingsveld potensieel tot in die oneindige uitgebrei word en waarin eenvoudig alles tot die skrywer se beskikking staan.¹⁹

’n Verdere opvallende aspek van *Slagplaas* is hoe die raakpunte tussen verhaalfigure en vertellers aangevul word deur ’n netwerk van onderlinge verbintenisse tussen verhale: terugkerende figure, herhalende motiewe, soos in die geval van Die Noord-Amerikaner. Dit is een van die organiserende beginsels wat *Slagplaas* soms soos ’n eenheidsbundel, selfs ’n roman in frag-

18. ’n Voorloper hiervan is “Fighting for peace” in *Jonkmanskas*. As die dienspligtige aan die einde sy geweer op die ander man rig en “Kyk vir my” (Prinsloo 2008: 35) sê, is dit duidelik dat hy na veel meer as seks op soek is.

19. Twee opstelle van Van Wyk Louw in *Versamelde prosa 2* (1986) is hier ter sake: “Moeilike letterkunde” en “Oor moeilike literatuur: die ‘verwysingsmoeilikeheid’”.

mente, laat voorkom. Die rigting waarin hierdie konneksies voer, sal vir enige noulettende leser duidelik wees: geweld in al sy vorme – fisieke en emosionele geweld, geweld in die huislike opset, tussen mense wat mekaar toevallig ontmoet en tussen vreemdelinge – maak van die wêreld 'n slagplaas. Die uitbeelding hiervan spreek van 'n sentrale insig: dat openbare geweld in die verlengde lê van private en patriargale geweld. In die geluid wat die oorledene in "PCP" maak wanneer die twee Duitsers 'n dildo in hom opdruk, en in sy latere doodsgroeg, hoor ons die adempnoed van die slagoffers van 'n *Feuersturm* in Duitse stede.

Slagplaas bied ons nie 'n "nuwe wêreld" soos wat dit in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" nog as moontlikheid oorweeg word nie, maar die wêreld *soos hy is*, soos gesien deur 'n skrywer wat alle denkbare middele gebruik om sy visie aan die leser tuis te bring. Dit is die trajek van Prinsloo se skrywerskap: die "nuwe wêreld" van fiksie waarmee daar in *Jonkmanskas* geflirteer word, kom te staan voor die onversetlike "harde ou werklikheid" en die noodsaak om dááror te skryf. Die slot van "In die kake van die dood" is wat dit betref 'n belangrike antisiperende moment.

In geen ander Afrikaanse werk is die geweld en lyding van die politieke oomblik so sterk aanwesig as in *Slagplaas* nie, maar dan is dit opvallend hoe die wyse waarop daardie werklikheid geken word, in teks na teks bevoorgrond word. Die register is breed: spekulatiewe vertellings oor selfmoorde, die reorganisasie van skokkende persberigte tot 'n menslike verhaal, die vertellersingrype in "Die wond", die voetnoot in "Voor die oorlog" oor 'n township-insident wat by implikasie buite die bevatlikheid van die verteller lê. Ook waar geen berig of foto as verwysingspunt voorhande is nie, is Prinsloo se vertellers en karakters se bewussyn geïnfiltreer deur vermoedens van geweld. Dat die verhale oor die Pop Ster te midde hiervan soveel tyd en aandag opgeëis het, is 'n kommentaar op die parogialiteit van die Afrikaanse wêreld.

Om te *vertel*, word by Prinsloo 'n wapen, en inderdaad die enigste wapen, teen die geweld van die wêreld. Die outobiografiese teks "Belowe jy sal niemand sê nie", met 'n titel ontleen aan die moeder se pleidooi aan haar seun nadat hy deur sy pa afgeransel is, is een sleutel hiertoe. Geheimhouding lê aan die basis van die vader se gesag oor die gesin en is 'n sentrale element in die beheer wat 'n patriargale opset probeer uitoeven.²⁰ In "Die hemel help ons" maak die staat die skrywer stil met berigte wat 'n verdraaiing van die waarheid is. Die seun se antwoord op al hierdie vorme van verdrukking, onverbiddelik deurgevoer in verhaal ná verhaal, is openbaarmaking.

Die bekendmaking van familiegeheime en die publikasie van persoonlike briewe moes vir Prinsloo se gesinslede besonder pynlik gewees het, te meer

20. In 'n onderhoud met Ryk Hattingh (1993) sê Prinsloo: "As iemand my moes vra waaroor gaan *Slagplaas*, sou ek sê dit gaan oor stilte, dit gaan oor bly stil, belowe jy sal niemand sê nie, belowe jy sal jouself help verdruk."

nog omdat sommige van die briewe pertinent om geheimhouding vra.²¹ Die besef wat Prinsloo moes gehad het van die skade wat hy ook aan sy eie menslike verhoudings aanrig, word egter oortroef deur 'n skrywerlike en etiese oortuiging: dat die beskerming van die geheim daartoe meehelp om magstrukture en magsmisbruik in stand te hou en 'n vorm van selfverdrukking is. Dieselfde geld vir die vertellings oor die interaksie met vriende en seksgenote.

Enige beswaar teen Prinsloo se werkwysse moet die getuienis van die tekste self in ag neem. Die aanbod is deurgaans *littérêr* – en waar die persoonlik-belydende na vore tree, is dit ironies gestileer, soos in die “klaaglied” aan die terapeut in “Drome is ook wonde”. Miskien die kenmerkendste eienskap van sy verhale is hoe 'n radikale spel met fiksie en werklikheid gepaard gaan met 'n aktiewe literêre bewerking en transformasie. Dit beteken dat “private” gegewens hulle privaatheid verloor; hulle word beduidend binne 'n breër konteks, ingeskryf in 'n tafereel van die wêreld as 'n slagplaas van geweld. Vir 'n leser sonder 'n belangstelling in sensasie is dit uiteindelik van weinig betekenis wie enige van die “geskryfdes” in werklikheid is.

'n Belangrike narratiewe én etiese dimensie hiervan is dat die outobiografies getinte figure die slagplaas ten volle bewoon en ook meedoen aan die emosionele slagting. Hulle raak self aandadig, pleeg teen-geweld en selfs wraak.²² Vir Prinsloo self het dit ongetwyfeld sowel literêre as persoonlike implikasies gehad. Deur self as beoefenaar van mag op te tree, stel jy jouself bloot aan onaangename konsekwensies: nie net kwetsende kritiek nie, maar ook skendings van jou persoon buite die wêreld van die boek.²³

'n Verdere provokasie, en 'n verrassende nuwe element in *Slagplaas*, is die aanspreek van die leser, wat in “Die poort van hemelse vrede” aangepor word om die plesiere van New York mee te maak – 'n belediging wat beklink word as die kyker met 'n foto van 'n “twat” gekonfronteer word. (Prinsloo 2008: 248) Iets dergeliks – maar dan in 'n byna plegtige toonaard – gebeur in die eerste en laaste paragrafe van “PCP”: “Aanskou dít dan”; “Aanskou dan nog net dít”. (Prinsloo 2008: 249, 262) 'n Verdere affront geskied in “Slagplaas”,

-
21. Al die familiekorrespondensie wat in Prinsloo se werk verskyn, stem met geringe aanpassings ooreen met werklike briewe.
 22. Vir John-Albert Jansen (*Vrij Nederland*, 15 Augustus 1992) sê Prinsloo: “Ik denk dat er niet genoeg tijd is om de woede over die onderdrukking van me af te schrijven. Dat probeer ik te doen met een koud, objectief oog. Ja, voor mij is het schrijven rechtstreeks gekoppeld aan wraak.”
 23. 'n Ander soort aanranding van die outeur as dié deur Ralph Rabie was 'n berig van Philip de Bruyn in *Beeld* (1993) waarin gespekuleer is oor die vraag of Prinsloo 'n persoon met HIV/Vigs is. In reaksie hierop het Prinsloo 'n saak by die Persraad aanhangig gemaak. Die het gelei tot 'n skikking en 'n stuk van De Bruyn onder die titel “Beeld en Prinsloo skik oor berig”. Vir verdere besonderhede kyk Olivier 2008a: 119-120.

waar die leser die bewoording op die Old Spice Deodorant-blikkie sou kon lees terwyl die verteller dit in sy anus opdruk. As leser word ons uitgenooi en opgesweep om die skouspel wat die verteller vir ons redigeer te aanskou – maar dit strek verder: ons sou in die verbeelding deelnemer kan wees, Die Een of Die Ander, die een wat naai of die een wat genaai word.

'n Ander nuwe element in *Slagplaas*, voortgesit in *Weifeling*, is die onsekerheid oor wat as “werklikheid” verstaan moet word. Terwyl daar in *Die hemel help ons* steeds staatgemaak word op tekste en dokumente waarin iets vasgelê word, is dit in die latere bundels al hoe meer die enkele berig, die gerug, die anekdote, die skinderverhaal en die vermoede waaraan die verhaalgewens ontleen word.

In “Nawoord” suggereer die gebruik van Bybelse name en die oorledene se selfuitbeelding as Christus dat die verteller hom in 'n posisie van epistemologiese onsekerheid soortgelyk aan die skrywers van die evangelies bevind. Soos elders in die bundel gryp die verteller in die onsekerheid in deur sy eie konstruksie van die waarheid te maak. Aan die gerug oor Die Oorledene se “heavy scene” (Prinsloo 2008: 261) in “PCP” word inhoud gegee deur herskrywings van 'n toneel in James Rechy se *The Sexual Outlaw*; in “Neil Goedhals (33) is dood” ontstyg Goedhals aan die aarde soos in 'n skildery van Conrad Felixmüller, net om later van die dak van 'n woonstelgebou in die stilte van Beckett se *Waiting for Godot* in te spring.

Die radikaalste voorbeeld van hierdie onsekerheid is “Die storie van my neef” in *Weifeling*: 'n verhaal wat byna volledig uit skinderstories en hoorsê bestaan. Daar is egter 'n geweldige angel in die teks. Die werklikheid is nie net die verteller se gebrekkige kennis nie, maar ook die werklikheid van hoe 'n taboe-onderwerp sosiaal benader word. Terwyl die verteller op die skinderdiskoers voortborduur, bied die slot 'n onthutsende omkering en repudiëring van daardie diskoers, as hy onthul dat hy 'n persoon met simptome van HIV/Vigs en dus self ook die objek van dergelike verhale is.

Onvermydelik sal die wolk van nie-weet-nie ook die sekerhede van die skrywer oor sy eie ambag aantas. Soos Luc Sante in die motto by Prinsloo se laaste bundel aangehaal word: “Uncertainty ... is nearly always inconvenient; it is unproductive and inefficient; it is often dangerous. And that is why it is so beautiful.” Het ons dan nie gesien hoe die skrywer in “Klaarpraat”, in wie ons Prinsloo in nog 'n gedaante erken, 'n verhaal begin soos wat 'n jong man op die plaas 'n skoot uit 'n haelgeweer die nag in vuur nie? Die heelal en die lewe self het volgens Monod heeltemal toevallig en volgens Vilenkin (Prinsloo 2008: 300-301) ook uit niks ontstaan.

Soos die onthutsende slot van “Die storie van my neef” te kenne gee, is daar te midde van alles wat onseker blyk te wees één sekerheid, 'n feit wat nie ontken of gefiksionaliseer kan word nie en in Prinsloo se verhale al onverbiddeliker na vore tree: die eie dood. *Weifeling* bevestig, indien enige bevestiging nog nodig is, dat skryf vir Prinsloo, wat by die voltooiing van die bundel sterwend was, die primêre instrument is in die konfrontasie met die werklik-

heid. Die uitdrukking “in die kake van die dood” neem hier ’n besonder navrante betekenis aan: die teks mag ’n “kleedrepetisies vir die dood” wees (kyk Olivier 1993), maar wat wag, is nie ’n opvoering of nog ’n verhaal nie, slegs ’n verdwyning: “Now you see him, now you don’t” (Stoppard 1967: 64).

Die literêre afskeid

Die feit dat Prinsloo ’n omstrede skrywer geword het, is merkwaardig genoeg te danke aan één sinnetjie: “Hierdie kamp is PW se skuld, die meidenaar” in “Grensverhaal” (Prinsloo 2008: 133). Dit was hierdie sin, volkome op sy plek in sy konteks, wat ’n hele literêre magstruktuur – mentors en raadgevers, literêre keurders, twee uitgewers en die magtige *Rapport* – vir die eerste keer teen Prinsloo se integriteit as skrywer gemobiliseer het.

Die feite is elders gerapporteer.²⁴ Hier van belang is veral twee sake. Die eerste is dat Prinsloo se verwerking van die publikasiegeskiedenis van sy eie werk, waarin uitgewers, keurders en raadgevers hom effektief probeer stilmaak het, ’n integrale deel van sy verset teen gevestigde mag is (Olivier 2008b). Dat dit vir hom belangrik genoeg was, onderstreep dat daar te midde van die openbare bohaai altyd ’n ander, meer fundamentele stryd aan die gang was: Prinsloo se polemie teen gangbare *estetiese* norme. Uiteindelik is dit ’n stryd oor hoe die “nuwe wêreld” van die fiksionele teks hom verhou tot die werklikheid. Byna elke Prinsloo-verhaal word ’n geding met klassieke idees oor die ideale vorm van die kortverhaal, die keurslyf wat in ’n werklikheid gekenmerk deur toeval en chaos te noupassend is. Waar Johann de Lange byvoorbeeld “gewaagde” seksuele temas in sy poësie ter sprake bring, bly die teks binne die kader van die konvensionele vorm.²⁵ By Prinsloo is daar die radikale insig dat vormgewing self ’n belemmering en vorm van onderdrukking kan wees.

Wat dit betref, is daar in Prinsloo se werk ’n sterk progressie waar te neem. Waar daar in *Jonkmanskas* aan die klassieke vorm van die kortverhaal getorring word, is die dominante vorm van *Die hemel help ons* die versplintering van uiteenlopende tekste wat in “In die kake van die dood” die eerste keer voorkom. Teen die agtergrond van hierdie streng beheer vertoon

24. Die mees kontroversiële tekste – wat elk ook kontroversiële reaksies ontlok het – is “Grensverhaal” en “Die besoek” in *Die hemel help ons*, “Die affair” en “Nawoord” in *Slagplaas* en “A Portrait of the Artist” en “Die jas” in *Weifeling*. Olivier (2008a) bespreek elk van hierdie verhale en die reaksies daarop.

25. “Tongnaai II” in *Nagsweet* (1991: 91) bevat byvoorbeeld die reëls “jou lyf maak my jags vir growwe taal – hol en horing, pielkop, fok en tos”, maar die organisasie van die gedig as ’n rymlose sonnet, en so ook die metaforiese taalgebruik, is konvensioneel.

Slagplaas 'n verbluffende verskeidenheid verhaalstrukture, vertelwyses en toonaarde. Waar die montage voorkom, is die verbrokkeling veel groter – en die verbintnisse tussen teksgedeeltes veel meer intuïtief – as voorheen, soos in “PCP” en “Die poort van hemelse vrede”. Nog gedurfter is die oënskynlik ongeorganiseerde aaneenryg van anekdotiese gegewens in “Die affair”, met 'n afwisseling in die fokalisering wat ook in “Slagplaas” voorkom en daar 'n frenetiese tempo bereik. In 'n meer konvensionele teks, “Die wond”, groei die gedeeltes in parentese uit tot 'n morele en humaniserende ingryp van die verteller, wat al spekulerend oor drome 'n ander perspektief op 'n wêreld van rassisme en geweld ontwikkel.

By die lees van *Slagplaas* 'n kwarteeu na sy verskyning moet vir enige leser blyk dat dit Prinsloo se magsvertoon as skrywer is. In feite is dit ook 'n volgehoue polemieks teen 'n Afrikaanse literêre tradisie met sy klem op die outonomie van die teks, die afsluiting van die teks tot estetiese eenheid, subtiliteit, “stil effekte” en die universele (soms benoem as “die menslike kondisie”), selfs die gebruik van die metafoor sonder inagneming van die reële konteks.²⁶ Hierteenoor is dit toenemend die spesifieke, die toevalligheid van die spesifieke, die tydgebondenheid van die spesifieke, die sinloosheid van die spesifieke en uiteindelik die geweld van die spesifieke wat Prinsloo interesseer. 'n Mens sou kon praat van 'n “laat styl” waarin die outeur sy beheersing van sy vak op virtuose wyse demonstreer.²⁷

Deel van die erfgoed in *Jonkmanskas* is 'n stel norme wat Prinsloo metertyd as verstikkend sal ervaar. Hennie Aucamp was sy literêre vader: sy belangrikste eerste raadgewer, wat *Jonkmanskas* gul by Tafelberg vir publikasie aanbeveel het. Die term “die menslike kondisie” verskyn in 'n brief van hom aan Prinsloo, en Prinsloo het sy raad oor “stil effekte” by die hersiening van die bundel gevolg deur onder meer die titel “Fucking for virginity” te verander

26. In “Grensverhaal” verset die verteller hom teen metaforisering deur te beklemtoon dat die grens 'n geografiese en politieke werklikheid is. In sy brief aan Aucamp van 4 Maart 1991 skryf Prinsloo: “Die spanning tussen die ‘universele’ en ‘betrokke’ kunswerk is wat my interesseer. (Die groot verskil ook tussen my en De Lange. Dat hy ewe casual Gunn se *Night Sweat* gryp en daarvan 'n *Nagsweet* maak, vind ek immoreel en aanstootlik. Dis nie net 'n woord nie, maar ook die teken van die werklike besmette angssweet van Gunn se gestorwe en sterwende vriende!) Daarom ook my kritiek op *Snelvuur*.” Op 10 Junie 1990 skryf Prinsloo aan Charles Fryer van Tafelberg om toestemming te weier vir die insluiting van “Die dood van Karel Viviers” in 'n bundel met die “aanstootlike” titel *Snelvuur*.

27. Edward Said se *On Late Style* (2006) is nie 'n baie samehangende teks nie, maar dit blyk wel duidelik dat “laat styl” vir hom gekenmerk word deur 'n virtuose spel met en ontwrigting van die vorm, wat tegelyk ook die verwerping van kritiese aanvaarding en 'n gemaklike maatskaplike posisie impliseer.

na “Fighting for peace”.²⁸ Aucamp se estetiese voorkeure en die verhullings wat daarmee gepaard gaan, sou egter verset by Prinsloo ontlok. In die toenemende afstand tussen hulle wat in “A Portrait of an Artist” gedokumenteer word, kom twee literatuuropvattinge uiteindelik onwrikbaar teenoor mekaar te staan.

Prinsloo het dikwels aan hierdie verhaal, wat oorspronklik “Afskeid” geheet het, geskaaf en die publikasie daarvan is deur heelwat huiwering voorafgegaan. Teenoor Ampie van Straaten van Human & Rousseau erken hy op 25 Mei 1992 dat hy self “voorbehoude” het; as die uitgewer se keurders ambivalent op die teks reageer, onttrek hy dit (Olivier 2008a: 169). As komplekse vermenging van hulde en kritiek illustreer “A Portrait of the Artist” dat die verhaal van Prinsloo se verset teen voorsate en ander maghebbers ook die verhaal is van sy verset teen die persoon en werk van sy belangrikste literêre vader. Dit word deel van ander aangrypende afskeide wat hulle in *Weifeling* voltrek: van die vader, en van die self.

Vir die begaafde skrywer loop die kennismaking met beduidende voorgangers op simboliese vadermoord uit, redeneer Harold Bloom (1973) in ’n boek wat ’n psigoanalitiese interpretasie bied van insigte wat T.S. Eliot reeds in 1919 geformuleer het. Vir Prinsloo as literêr bewuste skrywer was Aucamp die monumentale figuur en skepper van ’n tradisie, en die logika van sy oeuvre het vereis dat die konfrontasie met daardie erfenis uiteindelik ook *geskryf* moes word. So ontstaan dan die groot melankoliese drama van “A Portrait of the Artist”, met ’n mentor wat nie geleer het dat die prys van mentorskap verwerping sal wees nie, en ’n leerling wat die mentor se betutteling met sy eie magsvertoon beantwoord. Dis ’n verhaal van verdubbelings. Die jonger skrywer pas insigte wat hy van die ouer skrywer bekom het (kyk hieroor Olivier 1996), toe in sy eie metafiksionele *ars poetica*, met ’n fragmentariese aanbod, aanhalings uit werklike briewe en ’n reeks voetnote, in ’n teks waarin die twee skrywers ook gelykgestel word as alleenlopers op weg na die dood.

Slot

Wat kan uiteindelik gesê word oor die begrip “nuwe wêreld”, wat Prinsloo se toetrede tot die Afrikaanse letterkunde so opvallend markeer? Prinsloo het nooit hieronder verstaan dat fiksie ’n outonome wêreld tot stand bring nie. As

28. Aucamp se kommentaar word gelewer in ’n brief van 18 Julie 1980 aan Prinsloo. Hy skryf dat daar in die verhaal sowel ’n Queenstraat as ’n Queensweg is; dat die gay “ clichématig queenish” optree (“Queens gaan kamp nie meer met ringe en kettings nie – ook nie in Suid-Afrika nie!”); en dat die queen maar van Clifton in plaas van Kampsbaai kan kom. Oor die voorgestelde titelverandering sê hy: “Dit sal ook meer in pas wees met jou algemene aanslag: stil effekte.” Op 20 Januarie 1981 trek hy die voorstel terug as “die advies van ’n redakteur”, maar Prinsloo volg dit nietemin.

hy homself verdedig met die term “fiksie”, bedoel hy dat sy verhale elemente uit die werklikheid selekteer en organiseer, maar ook *transformeer* binne die teks en, veral in *Slagplaas*, binne die konteks van die bundel. Die herkenbare figure of “geskryfdes” word gefiksionaliseer en gemobiliseer binne die retoriese opset van die teks.

Ná ’n betreklike tentatiewe begin in *Jonkmanskas* sien ons ’n kritiese bewussyn van vorm, ’n verbluffende beheer oor vorm, maar ook ’n radikale impuls om konvensionele vorm te verontagsaam. Die prosedures kan post-modernisties genoem word, maar die onderliggende etos is dit nie. Die spel met werklikheid en fiksie het uiteindelik één mikpunt: ’n konfrontasie met die werklikheid waarin geen risiko te groot is en geen veroordeling van lesers of kritici meer ’n struikelblok nie. Want die etiese impuls is dat die uitbeelding van die geweld wat die wêreld is, en ons ontredde in die aangesig daarvan, geen belemmering sal duld nie; teenoor die mag van die wêreld moet die mag van die woord hom laat geld. ’n Boek moet wees soos ’n byl wat die bevrore see in ons oopbreek, het Kafka gesê (aangehaal in Alvarez 1971: 266).

Die teks moet sêlf ’n slagplaas word. In geen Afrikaanse skrywer se werk is die verhaal so sterk ’n terrein van konflik, of die persoonlike en spesifieke so sterk gekoppel aan wat Prinsloo self teenoor Aucamp “die universele” noem nie. ’n Kwarteeu ná Prinsloo se dood is dit die konsekwentheid en selfs verbetering van sy konfrontasie met morele en literêre norme wat die waarheid in die weg staan wat aan sy werk ’n onverminderde intensiteit verleen. Uit die kontestasie tussen woord en werklikheid ontstaan ’n eiesoortige en onvergeetlike *eie* wêreld: nie ’n “nuwe wêreld” nie, maar ’n eerliker en vryer wêreld waarin alles wat in die familiechroniek of die literêre jonkmanskas verdoesel word, aan die lig kom – en jy van alle vaders afskeid neem; jouself uitdagend die dood in skryf.

Verwysings

- Alvarez, Alfred
 1971 *The Savage God: A Study of Suicide*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Aucamp, Hennie
 1978 *Enkelvlug*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
 1978 *Kort voor lank*. Opstelle oor kortprosa tekste. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Aucamp, Hennie (red.)
 1990 *Wisselstroom*. Homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.
- Bersani, Leo
 1987 Is the Rectum a Grave? In: *October* 43.
- Bloom, Harold
 1973 *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford.
- Breytenbach, Breyten
 1969 Die hand vol vere. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren-uitgewers, pp. 67-69.

- 1976 (as B.B. Lazarus) (die hand vol piep). *'n Seisoen in die paradys*. Johannesburg: Perskor-uitgewers, pp. 26-28.
- Butler, Judith
1999 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londen: Routledge, 1999.
- Caldwell, Don
1989 *South Africa: The New Revolution*. Johannesburg: Free Market Foundation of Southern Africa.
1990 The Joke is on Us. *Frontline*, September.
- De Lange, Johann
1991 *Nagsweet*. Bramley: Taurus.
- De Bruyn, Philip
1993 Berig met spekulاسie oor Koos Prinsloo se gesondheid. *Beeld*, 22 Julie.
1993 Beeld en Prinsloo skik oor berig. *Beeld*, 14 Desember.
- Eliot, T.S.
1976 Tradition and the Individual Talent, in *Selected Essays*. Londen: Faber and Faber Limited.
- Ginsberg, Jack M.
2016 Figuring Fook: Walter Battiss's Fook Script and the Fook Language. In: Siebrits, Warren (red.) *Walter Battiss: "I invented myself"*. *The Jack Ginsberg Collection*. Johannesburg: The Ampersand Foundation, pp 242-296.
- Gouws, Tom
1992 Resensie van Koos Prinsloo. *Slagplaas. Beeld*, 21 Desember.
- Hattingh, Ryk
1993 Onderhoud met Koos Prinsloo. *Vrye Weekblad*, 5-12 Maart.
- Jansen, John-Albert
1992 Onderhoud met Koos Prinsloo. *Vrij Nederland*, 15 Augustus 1992.
- Kosinski, Jerzy
1986 Death in Cannes. *Esquire*, 1 Maart 1986.
- Kundera, Milan
1988 Dictionary of Key Words, Problem Words, Words I Love *The Guardian Review*, 3 Junie.
- Louw, N.P. van Wyk
1986 Moeilike letterkunde; Oor moeilike literatuur: die "verwysingsmoeilikeheid". *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human & Rousseau, pp. 357-378 en pp. 400-413.
- Malan, Charles
1993 Resensie van Koos Prinsloo, *Slagplaas. De Kat*, Februarie.
- Mitchell, Joni.
1971 A Case of You; California. *Blue*. Reprise Records.
- Olivier, Gerrit
1993 Frans Kellendonk, Koos Prinsloo en de dood "oprecht geveinsd". *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 4: 2.
1996 Die stryd teen die vaders: variante van homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur. *Stilet VIII*: I, Maart 1996, pp. 28-39.
2008a *Aantekeninge by Koos Prinsloo*. Stellenbosch: Rapid Access Publishers.

KOOS PRINSLOO'S "NEW WORLD"

- 2008b "Moeilikheid soek: die publikasiegeskiedenis van Koos Prinsloo, *Stilet* XX: 2, pp. 200-217.
- Prinsloo, Koos
1982 *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
1987 *Die hemel help ons*. Emmarentia: Taurus.
1992 *Slagplaas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1993 *Weifeling*. Groenkloof: Hond.
2008 *Verhale*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rabie, Jan
1993 Resensie van Koos Prinsloo, *Slagplaas*. *Cape Times*, 20 Februarie.
- Reve, Gerard
1999 *Verzameld werk*. Deel 2. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen.
- Ricoeur, Paul
1986 *Lectures on Ideology and Utopia*. Inleiding G.H. Taylor. New York: Cambridge.
- Said, Edward
2006 *On Late Style*. Londen: Bloomsbury.
- Scheepers, Riana
1998 *Koos Prinsloo. Die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Scholtz, H. van der Merwe
1950 *Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise. Eugène Marais: Die townenares*. Amsterdam: J.H. de Bussy; Kaapstad & Pretoria: H.A.U.M.
- Simon, Paul.
1973 *American Tune. There Goes Rhymin' Simon*. Columbia.
- Stoppard, Tom
1967 *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Londen: Faber & Faber.
- Warhol, Andy
1976 *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Londen: Pan Books Ltd.

Gerrit Olivier

University of the Witwatersrand
Gerrit.Olivier@wits.ac.za