

J.H. Breitenbach

**RELATIVERING VAN DIE WERKLIKHEID
IN DIE ROMANS VAN
ANDRÉ P. BRINK**

1. Inleiding

Wil 'n mens iets informatiefs sê oor die hóé van romanmatige ver-gestaltung in eietydse Afrikaans, is die romans van André P. Brink, naamlik *Lobola vir die lewe* (1964), *Die ambassadeur* (1964), *Orgie* (1965), *Kennis van die aand* (1973) en *Oomblik in die wind* (1975) 'n goeie keuse. Nêrens in die Afrikaanse prosa vind jy soveel proefneming en volgehoue eksploitering van die moontlikhede wat hierdie genre bied nie. Verder kan Brink beskou word as die leier wat tegniese vernuwing in die Sestigerprosa betref. Hy staan as omstrede outeur en teoretikus in die brandpunt van die literatuurstryd wat sedert die sestigerjare ontbrand het en steeds voortduur. Vir die student is die besondere tema, die romanmatige weergawe van die realiteit as ontwykende en betreklike gegewe, eweneens 'n goeie keuse, want geen ander aspek van Brink se ernstige prosa is tiperender daarvan of vollediger ontgin nie. Daarbenewens is dit ook 'n kenmerk van die moderne Afrikaanse letterkunde. As seker een van die belangrikste uitvloeisels van die lewensbeskoulike verandering wat sommige toonaangewende skrywers sedert Sestig verwoord het, behels hierdie relatief geworde werklikheid van die romanwêreld een van die opvallendste verskuiwings weg van die tradisionele Afrikaanse prosa.

2. Werklikheidsiening

In die nuwe roman is die bestaan van 'n absolute, onweerlegbare en konkrete realiteit onder verdenking. Die subjektiewe en vermenslikte weergawe daarvan het vir die romansier van groot be-

lang geword. Die opvatting impliseer dat daar eintlik eers sprake van 'n werklikheid kan wees as dit menslik ervaar is, 'n geval van „sonder my sal die land nie eens weet van homself nie” (Elizabeth in *Oomblik*, p. 153).

In hierdie werke vind ons dan hoofsaaklik 'n ontwykende, ingewikkelde en gerelativeerde subjektiewe werklikheid naas 'n geïmpliceerde eksterne realiteit. Soms is dit slegs maar 'n skyn van werklikheid of 'n hipotese daarvan. Die innerlike rekonstruksie van wat is en wat gebeur, vorm 'n binnewerklikheid wat as reëel en geldend aanvaar word, selfs al sou dit in die siek gees 'n teenstrydige beeld van die wêreld word.

Hierdie realiteit-opvatting is die uitvloeisel van 'n eksistensialistiese lewensbeskouing waarin vir die mens slegs maar één sekerheid oorbly, die wete van sy eie bestaan in die oomblik van belewenis. Maar dan bly die ware aard van die Ek steeds onbekend en problematies. Die buitewêreld word ervaar as paradoksaal, chaoties en illusief waarin verder „die begin”, die waarlik sinvolle, verdring word deur tradisie en vormlikheid. In hierdie bevreemdende wêreld is die mens 'n eensame en soekende wese en worstel hy om die waarheid. Volgens Brink se siening is die skrywer in stryd teen bestaande ordes en „geykte vorme” en is dit sy taak

„Om deur die geykte vorme en sintaktiese sekerhede te worstel na die moontlikheid van 'n blik op die waarheid” (*Kennis*, p. 4).

Aanvaarding van hierdie siening van mens en werklikheid, loop noodwendig uit op die psigologisering van die roman: die grondige deurtasting van die binnewêreld van die menslike gees. Daarmee hang saam die klem op die persoonlike belewenis en voorkeur aan eerstepersoonsvertelling wat dikwels belydenis word. Geestesprosesse en die geheimenisse van die onderbewuste word weergegee in ooreenstemming met insigte van psigoloë soos

Freud waarin die seksuele tot lewensmotief verhef word, en in ooreenstemming met die hipoteses oor die mite, argetipes en die indivisuasieproses van Jung. Onwillekeurige geheueflitse, assosiatiewe herbelewenisse en vrye gedagtestroming kry 'n gewigtige rol en struktuurskeppende funksie in die roman. Ook verkry die subjektiewe ervaring van tyd voorrang bo die chronologie. Die soekende romanfigure beliggaam nie alleen werklikheidsdimensies van selfdeurleefde ervarings waarin elk uniek en eenselwig is nie, maar in werke soos *Miskien nooit*, *Kennis van die aand* en 'n *Oomblik in die wind* word hulle ook draers van eiesoortige en soms botsende kulture en tradisies waarin die kollektiewe bewussyn lewe.

'n Mens sou in die eerste plek kon vra na die wyse van die roman — op watter wyse hierdie verinnerlikte en gerelativeerde werklikheid in die romans van Brink tot openbaring kom.

3. Literêr tegniese aspekte

Hierdie vraag kan tegnies benader word en langs dié weg feitlik volledig beantwoord word. Die teoretiese implikasies van onderskeidinge soos inhoud en vorm of materiaal en tegniek is in 'n era waarin 'n hoë premie op integrasie van die romankomponente geplaas word, nie sonder probleme nie, maar dergelike teoretiese vrae moet hier ter syde gestel word.

Die belangrikste tegnieke waarin, naas ander oogmerke, die werklikheid as betreklike gegewe geopenbaar word, kan onder perspektiewisseling saamgevat word. Dit is tegnieke waarin verskillende waarnemingshoeke op die sentrale gebeure geopen word. Hierdie tegnieke belig afsonderlik telkens ewe waar maar soms teenstrydige fasette van die werklikheid; gesamentlik word daarin die kortsigtigheid en die beperkinge van die mens en die ontwykende, onpeilbare aard van die realiteit ontbloot.

3.1 'n Gewone vorm van perspektiefwisseling is die tegniek om die leser deur die oë van 'n in die roman betrokke persoon te laat waarneem. Sodoende word die leser midde-in die subjektiewe binnewêreld van die verteller geplaas en ervaar hy 'n gefiltreerde, persoonlik gekleurde weergawe van milieu en gebeure.

In *Die ambassadeur* is perspektiefwisseling deur verskillende vertellers die oorheersende struktuurbeginsel. Naas die alomteenwoordige skrywer word die sentrale gebeure belig in eerstepersoonsweergawes deur Keyter, Van Heerden en Nicolette. Die briewe van Erica verrig ook 'n vertellersfunksie. Die geval Keyter bied 'n uitstekende voorbeeld van hoe werklikheidsrelativering deur die perspektiefwisseling van verskillende vertellers tot stand kom.

Uit die biografiese gegewens wat in die vertelling van Derde Sekretaris Keyter meegedeel word, blyk die noodwendigheid van sy naywerige, oorgevoelige en ambisieuse geaardheid. Sy ongebalanseerde geestesamestelling dra daartoe by dat hy 'n skewe blik het op die vir hom sigbare werklikheidsfasette van die Van Heerden-Nicolette-verhouding. Aanvanklik verkeer die leser onder dieselfde valse oortuigings as Keyter en eers later blyk dit dat die formele klag teen ambassadeur Van Heerden op onjuiste afleidings berus. Tog kon Keyter nie anders as om eerlik oortuig te wees van sy „feite” en die wysheid van sy optrede nie. Sy kleinlike motiewe ten spyt word Keyter een van die werklik tragiese figure in die Afrikaanse romanprosa. Sy verhaal is maar 'n enkele voorbeeld van hierdie soort wanbegrip wat uit die subjektiewe rekonstruksie van die realiteit voortspruit. Wat uiteindelik in *Die ambassadeur* vanself spreek, is dat dit nie bloot verskillende vertellers van dieselfde verhaal is nie, maar dat elkeen 'n afsonderlike werklikheidsdimensie verteenwoordig. Op hierdie wyse word *Die ambassadeur* die vergestaltung van onvermybare misverstande en mense wat eenselwig geslote bly in hulle bestaanswerklikhede. Daarin word die objektiewe realiteit 'n betreklike gegewe.

In die dramaagtige opset van *Orgie* staan *hy* en *sy*, ondanks gemeenskaplike ervarings, as draers van afgeslote realiteite teenoor mekaar. Onoorbrugbare kommunikasieprobleme ontstaan:

„--- jy self luister maar as ek praat en skud jou kop en begryp nie begryp nie” (p. 4).

In 'n *Oomblik in die wind* word hierdie tegniek baie subtiel toegepas. Behalwe dat daar tussen geskiedskrywer en alomteenwoordige skrywer as vertellers onderskei kan word, is daar nouliks merkbare verglydinge van derdepersoonsvertelling tot gedagtestroming waarin die geheime innerlike van Elizabeth en Adam ontbloot word, en assosiatiewe herinneringsflitse waarin die gebeure van die oomblik in die fokus van persoonlike belewenis gerelativeer word. Maar dan word hierdie gedagtestroming tegnies 'n variasie van vertellerswisseling. Elizabeth Larson, gesofistikeerde Kaapse dame gevorm na die Westerse model van beskaafdheid, en die voortvluggende, vir hierdie land geteelde slaaf, Adam, verteenwoordig aanvanklik verskillende werklikheidsdimensies,

„elkeen tamaai soos 'n woestynlandskap, suiwer on-eindigheid” (*Oomblik*, p. 140).

Die relativerende funksie van hierdie opset word uitmuntend geïllustreer deur die twee Kape wat uit hierdie verskillende perspektiewe op dieselfde realiteitsgegewe tot stand kom. Die slaaf is die eerste wat insig verkry in hierdie kommunikasiegaping tussen hulle:

„Hy kyk verby haar. ‘Al die tyd het ons nog net gesê: Kaap toe, Kaap toe, terug. --- Maar na watter Kaap is ons op pad?’

‘Daar is tog net een Kaap’.

‘Toe ons ver was, het dit so gelyk. --- Maar hoe nader ons kom...’

Hy bly lank stil voor hy sy kop lig en reguit na haar kyk. --'Ons twee Kape is nie dieselfde nie. Jy weet dit tog' " (p. 178).

Dan kry nog 'n derde Kaap gestalte in die koel, onbewoë blik van die historikus (p. 33-34; 192-193), maar dis in die Adam-Elizabeth-konteks totaal onvanpas en daarin miskien die onreëlste van die drie aanskyne wat die Kaap in hierdie roman kry – deel van die windsels wat afgestroop moet word (p. 10).

3.2 Verwant aan vertellerswisseling is daar in Brink se romans 'n soort skisofreniese persoonlikheidsplitsing waardeur perspektiefwisseling verkry word. Die eerste ontginning van hierdie tegniek gebeur in *Lobola vir die lewe*. Hier is daar twee ekke: die eerste is eerstepersoon enkelvoud, 'n *ek* wat netsowel hy kan wees. Dan is daar 'n ander *ek* soos die pit van 'n kers:

„--- maar ek sien die donker in die pit wat in jou sit soos ek, hier binnekant, in my, met 'n blekerige, vlammerige maerderige liggaam rondom ---" (*Lobola*, p. 187).

So word 'n derdepersoonsverteller geskep, 'n *ek ek* wat astraal sweef, distansieer en abstraheer (p. 15). Die twee ekke praat byvoorbeeld met mekaar per telefoon (p. 9-14; 39-39) of die een stel vraelyste op vir die ander een (p. 48-49). Die meerdimensionele realiteit waarom dit hier gaan, omvat dus nie alleen maar die pole van 'n binne- teenoor 'n buitewerklikheid nie. Die realiteit word vergelyk met die kringe van 'n nat glas waarin elke kring 'n afsonderlike realiteit voorstel, ook miskien 'n nie-bestaan of onrealiteit:

„ – En het jou bestaan in die een kring enigiets te doen met jou bestaan in enigeen van die ander?
– Nee, dis heeltemal afsonderlik.
Behalwe?
– Behalwe dat dit ook ek is wat in die ander bestaan” (*Lobola*, p. 39).

In *Kennis van die aand* bereik die toepassing van hierdie tegniek 'n hoogtepunt van geïntegreerde en funksionele aanwending. Dit word 'n sentrale tema in die individuasiëproses wat in Josef Malan voltrek word. Die proses begin met Hermien se Kerstablo toe Josef as penkop dit wat *voorstelling* was, met sinsverbysterende verwarring vertolk het as realiteit (*Kennis*, p. 100-101). Tydens Ragel se afsterwe het die omgekeerde gebeur: Hy het bewus geword van 'n „verwonderende analitiese afstand” (p. 141) waarmee hy die toneel kon aanskou as tonéél ondanks sy drang tot emosionele betrokkenheid. Dieselfde gebeur ook later in traumatiese momente waarin hewige meelewing langs hierdie weg afgeweer word, byvoorbeeld die episode met die besope Simon Slabeni (p. 221). Tydens die moordverhoor kon hy as beskuldigde soms eenvoudig nie hoor wat gesê word nie,

„of anders was daar 'n afstand tussen my en die proses, asof ek werklik net 'n toeskouer by 'n effens platvloerse toneelstuk was” (p. 12).

Die teater en die teatrale verwerking van die werklikheid word Josef se ontvluggende lewensdimensie sodat daar uiteindelik één rol oorbly wat Josef Malan nooit kan speel nie – dié van Josef Malan (*Kennis*, p. 417).

Maar ook buite hierdie verteatering van die realiteit is daar sprake van 'n „amper astrale bevreemding” (p. 248) soos tydens sy terugkeer na Distrik Ses (p. 248-249).

Elders in die romans van Brink word hierdie tegniek of gevarieerde toepassinge daarvan ook aangetref. Die sy in *Orgie* het „...ontelbare ekke saamgedring in my” (p. 99); Adam in 'n *Oomblik in die wind* het 'n ander wesentliker gedaante met die naam Aob; op die moment van uiterste uitmergeling en kentering ervaar Elizabeth dat sy soos 'n aasvoël sweef sodat sy haarself uit die hoogte kan sien (p. 152); in *Die ambassadeur* gebeur iets soortgelyks met Nicolette. In *Miskien nooit* verskaf die filmverhaal hierdie analitiese afstand (p. 21).

Hierdie meerdimensionele innerlikheid moet in die eerste plek in verband gebring word met die psigologiese grondslae van die Brinkromans. Dié soort desintegrasië van die persoonlikheid word geassosieer met intense en traumatiese belewenisse, terwyl integrasie of eenwording verband hou met die individuasiëproses. Dit staan verder in verband met die volgehoue tema van die identiteitsproblematiek in hierdie romans. In die tweede plek, maar ewe aktueel, is hierin egter perspektiewisseling opgesluit, die sêlf sprekende weergawe van die eksterne realiteit as relatiewe gegewe en van die innerlike kompleksiteit van die ervarende en singewende individu.

3.3 Tegnies gesproke beliggaam *Miskien nooit* die ontginning van 'n ander perspektiverende middel, naamlik die aanbieding van die sentrale gebeure in verskillende verhaallae. In hooftrekke is daar 'n verhaal (die film) van 'n verhaal (die Gunhildestorie) binne 'n verhaal (die gebeure wat tydens die skryfaksie plaasvind) geplaas binne die groter verband van voltooide en voortstuwende wêreldgebeure soos weergegee in die volgehoue kommentaar deur koerantopskrifte, beeldradioberigte, plakkaat, advertensies en dergelike massamedia. Hierdie dinamiese verhaalstrata in 'n wêreld van kosmopoliteit, besoedeling en ontluisterde heilige dinge word in reliëf gestel teenoor die statiese wêreld van die mite. Uiteindelik word dit alles in die vorm van 'n musikale orkestrasie ingeklee.

Van die genoemde romans is *Miskien nooit* die ligste in die sin dat die noodwendige moord, selfmoord of terdoodveroordeling daarin nie so sentraal staan nie – nie dat die sombere en angswekkende daarin ontbreek nie. Ook word in hierdie roman 'n ander faset van die werklikheid belig: die lagwekkende en absurde soos dit veral in die Richard-Tania-verhaal tot uiting kom. Daarin markeer *Miskien nooit* 'n wending in die romans van Brink, en in die grimmige aktualiteitswerke wat daarop volg, word iets daarvan steeds teruggevind. Maar al is *Miskien nooit* dan „speelse testamentjie” of „divertimento” (p. 27) en die aanslag daarin soveel ligter, is hierdie somerspel nie daarom struktu-

reel of konseptueel eenvoudiger nie, of die ligter luim daarin bloot pret sonder minder luimige bedoelinge nie. Die speelse, soms tergerige wyse waarop die verteller hom regstreeks tot die leser rig, het inderdaad sommige resensente mislei. Hoewel die aanbieding van die verhaal in verskillende strata ook ander literêre dividende afwerp en die verskillende verhaallae as geïntegreerde geheel 'n unieke manier van mededeling word, is dit ook 'n wyse van perspektivering. Die filmweergawe stel die verteller in staat tot die „anitiese afstand” wat elders deur persoonlikheidsdesintegrasië verkry word (vgl. p. 12), en tot objektiewe kommentaar soos die volgende:

„Maar met dit alles moet hy (die naamlose eweknie van die verteller – J.H.B.) tog mettertyd ontdek ... dat daar meer futiliteit skuil in alle verhoudinge; dat sekerhede hom ontglip en dat die wêreld selde betroubaar is; dat die lewe verbygaan, en verbygaan, en verbygaan. En daar sit hy dan in Parys ... bietjie wankelmoedig teenoor die geloof, die hoop, en veral die liefde” (p. 14).

Hierdie beskrywing openbaar gelyktydig die bedoeling van die skrywer in breër verband en werp lig op die realiteitsiening wat in die werk as geheel vergestalt word. Juis in hierdie roman van skerp en gekonkretiseerde sintuiglike waarneming, van lig en geluid en beweging, word die werklikheid 'n komplekse en relatiewe gegewe. Die wisselwerking, oorvleueling, afwyking of ooreenstemming tussen die onderskeie verhaaldimensies dra by tot hierdie vergestaltung van die werklikheid.

In die agternavertelde verhaal in Gunhilde se doodgewone terugkeer anti-klimaktaal in die lig van die koorsagtige soektog na haar. Haar terugkeer is uiteindelik onbelangrik. Ook op ander vlakke is *Miskien nooit* 'n spel van angsvallige pogings en verdorde verwagtings. In die film word die einde egter in verskillende moontlikhede oopgelaat waarin die onbepaalbaarheid en onsekerheid van die verloop van gebeurtenisse verder beklemtoon word. Verder bied die film die moontlikheid om die ondergrond-

se rioolgange as negatiewe afdruk, as téén-werklikheid van die realiteit van die skryfaksie- en „werklike” verhaal by te haal. Dit hou egter verder verband met die Persephonemite wat weer afgebeeld word in Gunhilde se verbintenis met skooiers en ongure karakters en haar uiteindelijke verdwyning.

Die integrasie van die onderwêreldse met die oppervlak en tewens die filmverhaal met die ander verhaalstrata word op p. 18 visueel geïllustreer: die nabyopname van die Rue S. Denisnaambord in die stil rioolgange word die bogrondse naam van die ooreenstemmende straat wanneer die beeld wegskuif. Die Richard- en Taniatema wat tot die verhaal om die skryfaksie behoort, word weerspieël in die struikelende, bysiende skilpad. Deur die naam van die skilpad, sy skulpberg en sy vrugtelose pogings om te ontsnap word die Sisuphosmite geaktueer. Dit alles plaas weer die Gunhildevaarl in 'n besondere perspektief. Uiteindelik spreek alles mee om die vergeefsheid en absurditeit wat volgens hierdie romans die realiteit kenmerk, tot vergestaltung te bring.

Ten slotte speel die verskillende verhaalstrata in *Miskien nooit* 'n belangrike rol daarin om die heersende orde, die bestaande realiteitsraamwerk, as misleidend en onseker te openbaar. In die oorkoepelende stratum van wêreldgebeure wat deur die massamedia tot stand kom, word opstande, oorloë, natuurrampe, rewolusies en die voortdurende bedreiging van die atoombom beklemtoon. In die vertelde en skryfaksieverhaal is daar baie tekens van opstand teen die orde soos die plas ónder die kennisgewing wat juis so iets verbied (p. 127), die gewelddadige feesviering, ondergrondse bedrywighede of die leefwyse van die skooiers. Gesamentlik suggereer dit dat die bestaande orde geen vastigheid bied nie: ook dit is dinamies, veelvlakkig, veranderlik en vernietigbaar.

As (met huiwering) *Miskien nooit* 'n eksperiment met verhaalstrata genoem kan word, is dit nie meer waar in die geval van die twee jongste romans, waar dié tegniek geïntegreer en verdoesel word nie. Josef Malan lewer regstreekse kommentaar op sy skry-

wery in die tronksel. Hy sê byvoorbeeld hoe en hoekom hy skryf (*Kennis*, p. 4) of waarom 'n episode met Beverley volledig opgeteken moet word (p. 204) of watter betekenis die voorval met die besope Simon Slabeni (p. 225) het. Die subtiële oorskakeling tussen inflitse – gebeure in verband met die skryfaksie of besinning daaroor – en die navertelde verhaal, regstreeks uitgebeeld in die teenwoordige tyd, word hoofsaaklik verkry deur na episodes wat só direk uitgebeeld is, as behorende tot die verlede te verwys. Met hierdie tydsverwisseling kry twee in die tyd disperse verhale gelyktydig gestalte.

Heel anders gebeur die ooreenstemmende tegniek in 'n *Oomblik in die wind*. Die skrywer kom self op die voorgrond in die verhaalvlak van die historiese feitlikhede. Hier toon hy aan watter aanhalings uit die tekste aanleiding gee tot die roman wat „nie 'n kwessie van verbeelding nie, maar van geloof” (p. 10) is. Aan die begin van dié verhaal maak die stem van die historikus egter onverwags inbreuk op die fiktiewe romangebeure in die relativerende geskiedkundige beskrywing van Kaapstad (p. 33-34). Daarna word die leser toegelaat om deur die „werklikheid” van die verhaal opgeneem te word, totdat teen die einde die skrywer as historikus en romansier, en die roman as „geloof”, abrupt op die voorgrond tree met 'n woordelike herhaling van 'n gedeelte van die historiese beskrywing van die Kaap (p. 192-193) en in „Mens kan jou voorstel ...” (p. 168) en op p. 194: „Mens kan jou voorstel hoe hy daar tussen die struik sou bly wag het...”

3.4 Die invoering en ontginninge op verskillende wyses van die mite is 'n algemene verskynsel in die moderne kunsliteratuur, ook in die romans van Brink. Dit hang saam met die psigologisering van die roman à la Jung. Maar daarmee kan ook die werklikheid op 'n perspektiverende wyse gerelativeer word. *Orgie* bied 'n goeie voorbeeld van hoe Brink die Sumeriese vrugbaarheidsfees in hierdie verband aanwend. Daar is baie ooreenkomste tussen hierdie feeste en die maskerbal in *Orgie*: die titel, die maskers, saters en nimfe, gode en die verhaaldeure. Maar dan is daar ook

belangrike verskille soos plek en tyd en doel, waarin die mitologiese 'n verdoemende refleksie werp op die maskerbal en waarin 'n vergane werklikheid met die moderne gerelativeer word:

„Heidenstyd is daar so feesgevier, maar toe ter beswering van gode, die nou gestorwe gode; maar die aksie gaan voort, losgedryf van die mitologiese grondslae: voort, voort ... vir ons hoogstens 'n fees vir die godjie-hierbinne die godjie-tussen-die bene die kort ekstase van die genetiese grot waar iets dalk skuilhou” (*Orgie*, p. 12).

Die mitologiese is in al die genoemde werke van Brink teenwoordig, en in die lig van bestaande literatuur hoef ek nie verder daarop in te gaan nie. Dis egter interessant dat in *Kennis van die aand* 'n eie mite vir die werk geskep word en dat hierdie oorgelewerde storie hom so op die Ou-Testamentiese waarhede afspeel.

3.5 Die invoering van verskillende stylsoorte, genres en tipografiese onderskeidings binne die romankonteks spruit uit die doelbewuste ontginning en implementering van die taal as roman-substansie. Hoewel myns insiens nie oral ewe geslaagd nie het Brink hierin geen gelyke in Afrikaans nie. 'n Belangrike wins lê in die suggestiewe werking en implisiete segkrag daarvan soos dit veral in *Orgie* aangewend word. Maar juis hierin lê ook die moontlikheid van perspektiefwisseling en werklikheidsrelativering.

In *Lobola vir die lewe* word die stemtoon dikwels gewysig deur die groot verskeidenheid stylsoorte wat Brink aanwend om onder andere verskillende situasies of toestande, werklikheidsmomente waarin die hoofkarakter hom bevind, te suggereer, byvoorbeeld slaap (p. 45), dronkenskap (p. 15-23), verwordheid (p. 8), 'n regsverklaring (p. 135-148). Liedjies word ingevoer, 'n skoolopstel, die kindergebed. Soms gaan die vertelling oor tot drama (p. 36) en soms tot poësie (p. 91).

Verskillende stylsoorte word dan een van die middele waarin 'n omvattende realiteit weergegee word waarin die stemming of toestand van die verteller meewerk om bepaalde fasette daarvan te belig. Wat in totaalbeeld uiteindelik tot stand kom, is die verwarrende, komplekse werklikheid waarin daar vir Francois Raubenheimer min sekerheid oorbly.

Dis opvallend dat die opsetlike stylmanipulering wat in *Orgie* op die spits gedryf word, in *Lobola* 'n belangrike funksie vervul, in *Die ambassadeur* Nicolette se medium van vertelling word en in *Voorspel tot die lang nag van 'n Faun* in *Miskien nooit* (p. 109-114) steeds toegepas word, baie spaarsaam in die twee jongste romans aangewend word. In 'n *Oomblik in die wind* kontrasteer die nugter geskiedskrywing (p. 5-8) met die res van die verhaal – en hier het dit inderdaad ook sterk relativerende funksie – en in *Kennis van die aand* is daar op p. 125 en op p. 26 'n subtiele oorgang tot drama. Hier word die tegniek verdoesel – en dit kan alleenlik maar dui op 'n digter integrasie van vorm en inhoud.

3.6 Naas perspektiverende tegnieke kan ook die psigologisering van die tydspek van die moderne roman in verband gebring word met die relativering van die werklikheid. Die subjektiewe ervaring van tyd verskil van die chronologie wat tot 'n geïmpliseerde eksterne realiteit behoort. Die onwillekeurige en assosiatiewe geheue maak die verlede aktief in die hede, 'n innerlike ervaarde teenwoordige tyd. Die onsekere toekomsverwagtinge (weerspieël in 'n titel soos *Miskien nooit*) is 'n dimensie van die hede, „die rand van die werklikheid” (*Oomblik*, p. 130). In die subjektiewe belewenis word tyd (toé en nów en nétnou) en ruimte (dáár en hiér) opgehef sodat alles in die gloeiende brandpunt van die hiér en die nów tot eenheid versmelt. In Brink se romans word die moment van intense belewenis volledig ontgin. Die raamvertelling waarin die begin en einde van die roman saamval en waarin die kort tydsduur 'n ewigheidsdimensie kry, word feitlik deurgaans deur Brink aangewend.

'n Mens vind dan ook in sy werk momente waarin die begin van gebeure, die „durende begin”, verheerlik word en daar is ook lamentasie omdat „eindes so bereikbaar is”.

In hierdie hele opvatting van tyd – die verheffing van die innerlike tydservaring bo die chronologiese, die eksistensialistiese verknogtheid aan die ervaringsmoment as enigste sekerheid, die onvervrembare en durende herinnering wat deur die ervaringsoomblik in die gees gelê word, die romantiese verheffing van die begin as enigste waarlik sinvolle gegewe – dit alles werk relativerend ten opsigte van die realiteit, 'n bevestiging van die skyn, selfs 'n verheffing van skyn bo syn. Maar dan bied hierdie tydsopvatting ook ander relativeringsmoontlikhede. Negering van die chronologie gee die skrywer 'n absolute vrye hand in die strukturering van die geselekteerde momente en gebeure in die lineariteit van die roman. Hierdie uitmekaar plaas van wat in die eksterne chronologie op mekaar volg of die bymekaar bring van in die chronologie disparate momente, berus dan geheel en al op literêre motiewe. Van die belangrikste literêre oogmerke wat tot verwringing van die chronologiese aanleiding gee, is juis relativering. Op dié wyse kan Gillian en Nicolette in *Die ambassadeur* of Jessica en Hermien in *Kennis van die aand* of Adam en Larson in *'n Oomblik in die wind* teenoor mekaar geplaas word. Dit verklaar waarom so baie Brinkkarakters nooit wesentlik in die roman konfigureer nie maar alleenlik in die herinnering van een of ander persoonlikheid volledig gekonsipieer word.

Dié relativering geld nie alleen van karakters nie, maar ook van kerngebeurtenisse en voorwerpe wat in die verloop van 'n verhaal steeds aktief en durend gehou word en uiteindelik met bykomstige konnotasies gelaai word, byvoorbeeld in *Kennis van die aand* die *Little Miss Muffet*-tema wat so onskuldig op p. 97 in „Little mis Maffet/Set on he taffet...” begin; die gegleufde klippe, die surrealistiese trommel van Dilpert (p. 155, 156, 311, 335, 492), verskeie grepe uit die vermitologiseerde Malangeskiedenis, die sirkus, ensovoorts. Tydens Josef se terugkeer na Distrik Ses herlewe met onstellende helderheid in die assosiatiewe ge-

heue die óú Distrik Ses en blyk hier die kortstondigheid van die vaste lewenswerklikhede sodat in die werk as geheel, ook in die tydshantering, iets waar word van Shakespeare se „We are such stuff as dreams are made on” (*Kennis*, p. 129).

Bostaande geld van die aktivering en relativering van die verlede in die hede. Maar ook die toekomstige tyd word a-chronologies aangewend. In byvoorbeeld *Kennis van die aand* is die Malan-geskiedenis ’n prefigurasie van Josef se lewensverhaal, so ook die muisepisode (p. 244-245). Die apokaliptiese kom in hierdie werk herhaaldelik voor, byvoorbeeld die voorspellings van die vroujie met die snaakse mond (p. 97-98), Ouma Grace (p. 146), Dilpert (p. 162), Simon Slabeni (p. 214), Derek (p. 153), die geregsdienaar (p. 298), die dolosgooier, ensovoorts. Aan hierdie prefiguratiewe en apokaliptiese kleef die onvermydelike wat aanleiding gee tot die eksplisiete slotsom: „Vrye wil is ’n oorskatte begrip” (*Kennis*, p. 256).

3.7 Hiermee is die literêr tegniese relativeringsaspekte van Brink se romankuns natuurlik nie uitgeput nie. ’n Mens dink byvoorbeeld aan die veelvuldige verwysings na historiese figure en gebeurtenisse, skrywers en digters en literêre werke en die Bybel.

In die lig van literêre tegnieke wat sedert Sestig in die Afrikaanse roman andersheid en moderniteit daaraan verleen, verloor ’n mens maklik die basiese „tegniek” van enige romansier uit die oog: die seleksie van gebeurtenis, karakter en milieu – wat in ’n werk voorkom of nie voorkom nie of wat, naas implisiete en suggestiewe weë, regstreeks uitgebeeld of beweer word.

Brink is byvoorbeeld ’n meester in wat „verwringingstegniek” genoem kan word: die relativerende beskrywing van die werklikheid onder dwang van die bedoeling. So word Parys ’n lewende organisme wat jy nie kan sien nie en waarin geen geluid herkenbaar is nie, behalwe

„net die ver gedruis ... soos 'n hart, soos die geruis van kleppe en are deur 'n stetoskoop, asof mens 'n liggaam self hoor: kliere wat roer en hulle afskeidings voortbring, bloedliggaampies wat roei deur plasma, selle wat krimp en rek en verdeel, beenweefsel wat aangroei” (*Miskien nooit*, p. 77).

En later die seksuele superimposisie op dieselfde stad:

„Die ganse stad ruk krampagtig ... en skreeu van pyn, van vreugde van wellus, van iets” (*Miskien nooit*, p. 130).

In dieselfde trant word die Luxembourgtuin die Paradys in *Miskien nooit* of word in *Kennis van die aand* 'n donderstorm oorlog (p. 233) of gee die skrywer Richard 'n „apelyf” (*Kennis*, p. 469) en word dié harige man (blatant genoeg) met Esau vereenselwig. Die draaiboekaanwysing,

„Haar gesig word van naby gesien, maar deur 'n wyn-glas, verwring” (*Miskien nooit*, p. 42).

is 'n visuele aanbod van hierdie soort betekenisvolle verwringing. Die metamorfose wat tonele in die nag ondergaan, byvoorbeeld die moltreinstasies (*Kennis*, p. 192), vorm deel van die veranderende aansigte van die eksterne realiteit.

Behalwe dat hierdie verwringing die moontlikheid van verwysings inhou, hou dit ook verband met persoonlikheidsdesintegrasie en word die werklikheid soms met 'n „amper astrale bevreemding” (*Kennis*, p. 248) aanskou, soos tydens Josef se terugkeer na Distrik Ses (p. 248) of die oggend voor die beplande dubbele selfmoord van Josef en Jessica.

„Dit was asof ek deur 'n limbo beweeg, deur ruimteloosheid en tydloosheid, met gevoel en gedagtes heeltemal opgeskort... Die stad was vreemd, alle mense was

vreemd, oneindig vreemder as die dag ... toe ek 'n blik op Sigmundo se afwesigheid gegun is" (*Kennis*, p. 476).

Hierdie onbetroubare prosas van waarneming waarin die konkrete realiteit self die skyn van wisselvalligheid en veranderlikheid kry, word ook op menslike verhoudings geprojekteer. Gebrekkige kommunikasie ontstaan soos in die volgende *contradictio in terminis*:

„Nee, twee mense kan nog by mekaar uitkom'
Die lawaai het harder geword en sy vra: 'Ekskuus?'
'Ek sê: twee mense kan nog by mekaar uitkom'
'Ek kan nie hoor wat jy sê nie. Die mense raas soveel.'
'Ekskuus – ?' " (*Miskien nooit*, p. 41).

Vergelyk ook Gunhilde se onhoorbare spraak (p. 44) of die kommunikasieprobleem met 'n anderstalige (p. 159). Gunhilde se donkerblou dagboekie is in onverstaanbare Sweeds geskryf, maar hierin lê meer as net 'n kommunikasieprobleem: die konkretisering van die geheimenisvolle soos ook Dilpert se surrealistiese trommel in *Kennis van die aand*. Daar vind toevallige skeiding tussen die verteller en Gunhilde plaas deur byvoorbeeld 'n besige straat (p. 35) of deur die tralies van die trapleuning of op die dansvloer, (p. 45, 50).

Op dié wyse van die roman word die realiteit dan weergegee as onsekere en relatiewe gegewe.

4. Objektiewe realiteit?

Die retoriese „Dames en here, dit word 'n studie van die valsheid van die waarheid" (*Miskien nooit*, p. 26), is toevallig 'n raak samevatting van wat dusver oor die realiteitsiening in die Brinkromans aangetoon is. Die vraag is of daar naas die raaiselagtige, die skynbaar bekende, die halfbekende en die onbekende nie ook die bekende, die onweerlegbare, die feit, bestaansreg het nie.

Inderdaad vind 'n mens in hierdie romans verskeie realiteitsdimensies waarin dit juis om die betroubare weergawe van die werklikheid, die „waarheid”, gaan.

In eerste instansie is daar momente wat te doen het met die betroubaarheid van die geskrewe woord en dokumentasie, maar dan blyk uiteindelik juis of die onbetroubaarheid of die ontoepaslikheid daarvan.

Die Keytersverslag in *Die ambassadeur* is met nougesetheid opgestel, maar dis tóg onjuis. Iets skort aan die koerantverslae in *Lobola vir die lewe* sodat dit nie die volle waarheid weerspieël nie. Aan die waarheid van die verskriklike aardbewing in Anatolië hoef niemand te twyfel nie, maar gerelativeer teen die kwelling van 'n lastige kat, is dit van veel minder onmiddellike betekenis (*Miskien nooit*, p. 79-80).

Die afwending weg van die gedokumenteerde waarheid is in 'n *Oomblik in die wind* bewusteliker. Eric Larson versinnebeeld in sy verkenning van die onbekende deeglike bewapening en beplanning, nougesette optekening van voorrade en dagboekverslaggewing, kartering en die taksonomie van plant en dier 'n absolutistiese werklikheidsbenadering. Maar langs hierdie weg kan die katastrofes wat sy onderneming in hierdie onbekende land tref, nie besweer word nie. Sy raaiselagtige einde staan in ironiese kontras met sy instelling teenoor die realiteite van hierdie land. In die proses waarin Elizabeth gestroop word van besitting en beskawingvorm, blyk ook haar pogings om die kroniek te voltooi of die kaart te bewaar, vrugteloos te wees.

In die tweede plek vind 'n mens in verskillende Brinkromans die juridiese benadering tot die realiteit. In *Lobola vir die lewe* en *Kennis van die aand* staan moordsake betreklik sentraal in die verhaaldebeure, terwyl daar ook ander vorme van regspraak en straf in die voorgeskiedenis van Adam en Josef Malan is. Die betrokkenheid van regspraak in hierdie romans en die gerefshof, „waar goed herken moet word as goed en kwaad as kwaad”

(*Kennis*, p. 11), moet binne die konteks van die probleem van skuld en onskuld gesien word, en dié slotsom:

„Ek kan nog steeds nie formuleer wat onskuld is nie; ek weet net dat dit kosbaar is. En wat skuld is nie, net dat dit onontkombaar is” (*Miskien nooit*, p. 59).

Maar juis in die nugtere feite en oordele van hofgebeure blyk die komplisiteit van die werklikheid en uiteindelik ook die áfwending weg van hierdie vorm van geobjektiveerde realiteit in die romans van Brink. In *Kennis van die aand* word die kriminele verhoor gedegradear tot ’n effens platvloerse toneelopvoering. Die opmerkings van advokaat Joubert, „Ons het tog al die feite van die saak voor ons gehad” (p. 36), is juridies volkome korrek, maar gerelativeer teen die subjektiewe realiteit van die beskuldigde, word dit ironies (vergelyk *Kennis*, p. 11).

In laaste instansie wend Brink hom ook téén die objektiewe realiteit van die sogenaamde amptelike geskiedenis. Dit geld van ’n *Oomblik in die wind*: die gevonde joernale van Larson en Elizabeth sal deur die geskiedenis opgeëis word, maar wat uiteindelik roman word, is enkele subjektiewe opmerkings, „los van geografie en tyd, waarin mens skielik déúr die geskiedenis kyk” (*Oomblik*, p. 9). Die historiese wetenskaplike weergawe van die Kaap is irrelevant in die lig van dié van Adam of dié van Elizabeth. Die beskawingsgeskiedenis word in die verhaalgang van hierdie roman afgespeel teen die geskiedenis wat stil-stil gebeur

„Met elke siek ou Hottentot wat in ’n gat begrawe word, met elke mens sonder naam wat hier verbykom” (*Oomblik*, p. 62).

Doelbewuster nog word in *Kennis van die aand* onderskei tussen *amptelike geskiedenis* en „skadukant van die geskiedenis” (p. 56), die dimensie waarin Josef se persoonlike kroniek val. Die oorlewering kry hier voorkeur bo die amptelike geskiedenis — en

al mag groot gedeeltes verdraai wees of uit die verbeelding aangevul, maak dit nie saak nie, want „'n mitiese moontlikheid kan waarder wees as feite” (p. 40).

Hieruit moet dit duidelik wees dat Brink hom wend téén die gedokumenteerde feit, téén die juridiese vasstelling van skuld of onskuld, teen die weergawe van die „amptelike geskiedenis”, teen die sekerheid. In die plek daarvan stel hy die subjektief ervaarde realiteit en die waarheid van die subjektief ervaarde mite. Daarmee reken hy af met die objektiewe realiteit. Sprekend van die realiteitsiening in Brink se romans is die volgende:

„Die waarheid is tog 'n landskap waardeur jy in die donker reis, nie 'n versameling feite wat vertel kan word nie” (*Kennis*, p. 36).

5. En die geloofsekerheid dan?

Wanneer in die Brinkromans die sinvolle en toepaslike objektiewe realiteit onder verdenking gebring word en die valsheid van die waarheid uit die verhaaldebeure geïllustreer word, gee dit aanleiding tot die vraag hierbo, tot die vraag na die realiteit van die geloofslewe of die kennis van die onbewysbare. Meer bepaald gaan dit hier om die vraag na die realiteitsiening in die lig van die religieuse.

Inderdaad is die Brinkromans in essensie werke oor geloof, die uitbeelding van wat mense glo en wat hulle nastreef of hoe hulle word. Naas motiewe wat met ander gelowe in verband staan, byvoorbeeld die mitiese of sekere Oosterse godsdienste, vorm die Bybel 'n belangrike komponent van die verhaalmateriaal. Veelvuldige verwysings na die Bybel word in al hierdie romans aangetref, terwyl dit in sekere werke soos *Lobola vir die lewe* en *Kennis van die aand* 'n belangriker funksie vervul en strukturele implikasies het. Baie Ou-Testamentiese toespelinge word in die

oorgelewerde Malangeskiedenis aangetref, terwyl Serfontein (*Lobola*) en Josef Malan (*Kennis*) veronderstel is om parallelle van Christus te word. Ook die kerk en kerklike simbole kry plek in hierdie romans: die Rooms-Katolieke Mis, die bedesnoer, wyn en brood, Nagmaal, Sondagskool, 'n Kersspel.

Maar uit wat in die Brinkromans gebeur, merk die leser weldra dat hierdie motiewe juis daar is ter wille van hulle „ontmaskering” of verwerping. Die belangrikste geloofsekerhede wat met die Afrikaanssprekende geassosieer word, word in hierdie Afrikaanse romans verwerp. Dié romans stry teen bestaande oppervlakstrukture, die bekende patrone, heersende vorme, orde – téén God, staat, kerk, maatskaplike norme. Dis 'n standpunt teen dogma, teen

„Die geloof as kerk: die onsaglike organisasie, die onfeilbare raad vir alle kwellinge, die antwoord op alle vrae...”
(*Ambassadeur*, p. 187).

Dis werke waarin die God-is-dood-etiek gehuldig word. Die Bybel word 'n mite.

Waraan in hierdie werke *nie* geglo word nie, spreek duidelik; 'n opgawe van die teenoorgestelde is problematies in 'n roman-kuns waarin selfs die blote feit, die waarheid van die konkrete en waarneembare, ontwykend is. In hierdie werke is die belangrikste lewensrealiteit en sekerheid die dood, en dit word blymoedig as die finale beëindiging van die lewe aanvaar. Hierdie soort mens erken geen gesag buite homself nie: hy glo aan homself en leef vir homself. Die naaste wat hy aan die „waarheid” kom, is die ervaringsoomblik wat onbevange en intens beleef moet word. Die realiteit van innerlike bestaan is 'n groter waarheid as die eksterne werklikheid. Die mite en die simbole van die kollektiewe onderbewuste, dit is reëel en waar. Die hoogste strewe is die absolute en ongebonde vryheid van die individu wat hom in 'n wêreld van orde en vormlikheid 'n eensame opstandeling maak. Op die vlak van die religieuse is hy skuldig, maar dis 'n

ongedefinieerde, kosmiese skuld. Alleen maar in die seksdaad word hy transendentiaal en word juis dít 'n moment van metafisiese soeke.

Hoe 'n leser die hantering van die seksuele in die Brinkromans ook al beoordeel: of dit bloot die ontginning van voorheen onontgonne verhaalmateriaal is, of dit 'n manifestasie is van die onverbloemde eerlikheid wat Brink as romansier kenmerk, of dit 'n aspek is van sy opstand teen konvensie en of dit goeie verkoopsyfers wil verseker (vergelyk *Miskien nooit*, p. 13), dit staan in hierdie romans sentraal en in elke werk neem dit 'n belangrike plek in. Daardeur verkry die vrou 'n gewigtige rol en word vroue die merkwaardigste sleutelfigure. Wat Brink deur medium van die roman te sê het, sê hy in die belangrikste opsig deur sy uitbeelding van die vrou. Omdat dié boodskap in die verskillende werke min verskil, verskil ook die hoofvrouefigure nie baie van mekaar nie – dis dus die uitbeelding van 'n bepaalde soort vrou. Uiterlik is daar ooreenkomste (vergelyk *Miskien nooit*, p. 13) maar ook in ander opsigte: jonk, vol lewensdrif, heilig maar ook slet, opstandig teen die maatskaplike orde, sonder inhibisies wat die seksuele betref.

As Brink hom in sy romans afwend van en rig téén die geloofssekerhede, ook teen dié van die Christen, dan getuig sy werke ondubbelsinnig daarvan dat hy die seksuele in die plek daarvan stel. Dit merk 'n mens aan die parallelisme wat uit die beskrywing daarvan tussen die seksuele en die religieuse en kerklike ontstaan. Die doop (*Oomblik*, p. 137), Nagmaal (*Kennis*, p. 336), die gebed en aanroep van die Opperwese (*Kennis*, p. 202-203) word met die seksuele geassosieer. Die prostitusiegeld van Ragel is 'n vorm van kerklike kollekte (*Kennis*, p. 139-140); die ou mites het 'n onverklaarbare seksuele krag (*Kennis*, p. 297; vergelyk ook die opset en strekking in *Orgie*). Ook word die seksuele met die dood veeneenselwig. Ragel se gekerm tydens haar siekte word byvoorbeeld met haar liefdesgeluide vergelyk (*Kennis*, p. 138).

Seksuele gebeurtenisse van 'n bepaalde kwaliteit het ook ander

funksies wat soms verband hou met die gerelativeerde realiteit; dis iets van 'n teenpool van die versplinterde realiteit. Volkome kommunikasie kom daardeur tot stand. Die karakters herken mekaar in die seksdaad (*Oomblik*, p. 145). Elizabeth kan Adam byvoorbeeld nie gewoonlik Aob noem nie, want dan is hy iemand anders; slegs in die seksdaad „dan kom dit vanself in my op. Dan kan ek jou Aob noem” (*Oomblik*, p. 137). Daar vind ook volkome eenwording tussen die geliefdes plaas: die gedagtestroming van Adam en Elizabeth loop só deureen dat dit onmoontlik word om te weet deur wie hulle gedink word (*Oomblik*, p. 165). Seksuele ervarings van die verteller in *Miskien nooit* met vroue van ander rasse en kleure, hef die nasionaliteitsverskille op (*Miskien nooit*, p. 170).

Die skisofreniese persoonlikheidsintegrasië van die manlike karakters word in die seksdaad opgehef. Dit gebeur byvoorbeeld in *Lobola vir die lewe* wanneer die derde persoon – en eerste persoonsvertelling deureenloop (p. 89-91). Slegs in die teenwoordigheid van Jessica kan Josef die rol van Josef vertolk (*Kennis*, p. 416).

Die belangrikheid van die seksuele word verder beklemtoon deur die rampspoed wat die seksueel onbevoegdes tref: mans soos Keyter, Serfontein, John Whiley, Eric Larsson; vroue soos Erica, Gillian, Ursula en selfs Marie van *Lobola* is voorbeelde hiervan.

Om terug te keer tot die vraag van die realiteitsiening in die lig van die religieuse: Wanneer die geloof gerig word op die wispelturige vrou wat die kiem van ondergang en verraad in haar dra, kan daar geen sprake meer wees van 'n ewige waarheid of onveranderlikheid nie. In hierdie romans is die liefdesverhoudings kortstondig en eindig hulle dikwels katastrofisaal. Die religieuse wat in Brink se romans vergestalt word, dra alleenlik maar by tot die vervalsing van die waarheid.

6. Kuns van die onsekerheid

Brink se spel met relatiewe werklikhede kulmineer in die onsekerheid self. In die brandpunt van die intens beleefde oomblik word 'n vaste oortuiging of ontwyfelbare herinnering dikwels ontwykend en onseker, en wat besig is om plaas te vind, kry soms die skyn van onwerklikheid. Wanneer Brink die gesubjektiveerde realiteit as wesentlik aanvaar en dit bó 'n eksterne realiteit stel, ontken hy immers nie daarmee die feilbaarheid van die menslike waarneming nie. Al wat dus uiteindelik kán oorbly, is die onsekerheid en die wete van eie bestaan in die hier en die nou.

„Ek weet niks meer van die Kaap, ek kan nie eens meer onthou hoe dit daar was nie. Party dae weet ek nie of ek my dit alles verbeel het nie. Al wat oorbly is hier ... (*Oomblik*, p. 150).

Dit alles, die betreklikheid van die werklikheid, die onbetroubaarheid van die geheue, die „valsheid van die waarheid”, voer tot die hoogste vorm van onsekerheid, naamlik vertwyfeling oor die ware aard van die self. „Om te weet wie ek is”, die aanvangswoorde van *Kennis van die aand*, is 'n tema wat terugsky tot by Raubenheimer in *Lobola vir die lewe*. Die eerste twee paragrawe van 'n *Oomblik in die wind* begin met „Wie was hulle?” Hierdie vraag word weldra deur Elizabeth tot haarself gerig (p. 34), en hierdie vraende *wie*, veral tot die self gerig, word 'n volgehoue ritme deur die hele werk, en dit klink dringender op namate die klimaks bereik word:

„As dit ek is: wie, liewe God, is ek?” (p. 171).

7. Integreerende funksie

Relativering as ordeningsprinsipe lê inderdaad elke aspek van die romans van Brink ten grondslag. Daarin is die dinamiek van sy

werk geleë, maar daarin woed sy romans hulle ook uit. Want die bekoring van dié prosa lê in sy relativerende, dikwels improviserende spel met woorde, werklikhede en werklikheidsdinge, met genres, media en tegnieke. Dit loop egter dikwels uit op spel om die spel en oortegnifisering.

Relativering word die ontleedmes waarmee hy blootlê en later 'n wapen teen alles wat vas en seker is. Hiervan word die tipies gebonde Westerse mens en sy orde die skyf, veral in die jongste werke. Dit is immers die witman-van-die-orde, soos Willem en die polisie en hulle voorouers wat in die ongelyk gestel word teenoor Josef en syne in *Kennis van die aand*. Dit is ook Elisabeth (*'n Oomblik in die wind*) wat haar beminde Aob verrai ter wille van die verfoeide tradisie van haar medewittes.

Relativering word hier ook werkwyse om die sekerhede te verlaat en die onbekende geheimenis van die „donker” waarheid te soek, selfs steeds te bly soek. En in hierdie afbreekproses van al wat seker is en die sprong in die duister van die onsekerheid swaai die skaal van die een uiterste na die ander – weg van die verabsolutering van die genadelose orde na die verabsolutering van die vryheid en na onsekerheid.

**