Surrealisties teen die kolonialisme: "Die man met die swaar been" van Jan Rabie en "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" van Harry Mulisch

Andries Visagie

Surrealist challenges to colonialism: "The man with the heavy leg" by Jan Rabie and "What happened to sergeant Massuro?" by Harry Mulisch

This article presents a comparative analysis of two short stories: "Die man met die swaar been" ("The man with the heavy leg") by Afrikaans author Jan Rabie (1956) and "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" ("What happened to sergeant Massuro") by Dutch author Harry Mulisch (1957). Both authors use surrealist representations of two conflicted characters whose bodies turn as heavy as stone in their anti-colonial texts. The oppressive colonial practices of the Dutch and French forces in Dutch New Guinea and Indochina, respectively, inform the painful transformations that the protagonists must endure. While it is possible that Mulisch read one of the earlier versions of Rabie's story in the Dutch journal De Gids*, it is more likely that both authors were influenced by French existentialist writers Jean-Paul Sartre and Albert Camus. Henri Michaux's work also served as inspiration for Rabie, who honed his writing skills during a stay in Paris from 1948 to 1955. This article investigates the possibility that Albert Camus's influential essay "The Myth of Sisyphus" may have provided the basis for both Rabie and Mulisch's stories about increasing bodily weight and apparent petrification. The rock that Sisyphus is doomed to push repeatedly up a hill seems to reappear in a later story by Camus, "La pierre qui pousse" ("The rock that grew"), translated into Afrikaans by Jan Rabie in 1961. The article demonstrates how surrealism and existentialism contributed to the development of anti-colonial writing in Afrikaans and Dutch long before the emergence of postcolonial theory.*

1. Inleiding

In sy Magister-tesis van 1974 oor tendense in die Afrikaanse kortverhaalgenre wys P.A. du Toit in die verbygaan op die ooreenkomste tussen Jan Rabie se kortverhaal "Die man met die swaar been" uit sy bundel *Een-en-twintig* (1956) en twee tematies verwante kortverhale uit Europa. Eerstens vermeld hy "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" uit *De versierde mens* van Harry Mulisch (1957a) en tweedens "Die klip wat groei" ("La pierre qui pousse") van Albert Camus (1961). Al drie verhale is in die jare vyftig van die vorige eeu gepubliseer en in al drie word 'n geskiedenis van koloniale oorheersing – onderskeidelik in Indo-China, Nieu-Guinee en Brasilië – opgeroep. Rabie, Mulisch en Camus hanteer in hulle verhale ook vergelykbare surrealistiese gegewens om die komplekse uitwerking van koloniale beheer voor te stel, naamlik 'n klaarblyklik

onverklaarbaar groeiende gewig, meestal gekoppel aan swaar gesteentes, wat die karakters in 'n eksistensiële krisis dompel. Dit is boonop Jan Rabie wat as vertaler *Die klip wat groei* van Camus in 1961 in Afrikaans die lig laat sien.

Die vraag wat ek wil ondersoek, is of dit moontlik is om van beïnvloeding te praat in 'n studie van die drie verhale, met nadruk op die surrealistiese verhale van Mulisch en veral Rabie. In watter mate het die skrywers van mekaar se werk kennis gedra en/of is die ooreenkomste tussen die verhale verklaarbaar as uitdrukkings in drie tale van 'n gedeelde literêre klimaat? Dit is verder insiggewend om die resepsie van hierdie tekste na te gaan. In die 1950's was die postkoloniale literatuurteorie nog nie beskikbaar vir kritici om verhale met 'n koloniale, antikoloniale of postkoloniale inhoud behoorlik na waarde te skat nie. Die tydperk van die Koue Oorlog wat op die Tweede Wêreldoorlog gevolg het, is gekenmerk deur gelokaliseerde vryheidsoorloë teen koloniale oorheersing. Hierdie geopolitieke stand van sake vind byna onvermydelik neerslag in die literatuur en word aangebied as literêre representasies van oorlog en soms meer spesifiek van die Koue Oorlog met die Verenigde State van Amerika en die destydse Sowjet-Unie as die twee groot rolspelers.

Die aanvanklike resepsie van Rabie en Mulisch se verhale blyk steeds bepalend te wees vir latere publikasies oor hierdie tekste en in my artikel probeer ek deur die lens van die postkoloniale teorie aspekte in die verhale wat voorheen nouliks kritiese aandag ontvang het, te belig. Ek besin dus hier oor die literêre omstandighede wat Mulisch en Rabie se verhale moontlik gemaak het en ek ondersoek die toegevoegde waarde wat die postkoloniale teorie vir 'n interpretasie van die verhale kan bied. Die artikel is ook 'n poging om die bestaande studies van "Die man met die swaar been" en "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" sinvol aan te vul. In hierdie vergelykende studie is "Die man met die swaar been" die swaartepunt van my ondersoek, maar ek is van mening dat 'n beskouing van die tekste van Mulisch en Camus asook die werk van die Franstalige skrywer Henri Michaux daartoe sal bydra om Rabie se verhaal binne 'n meer omvangryke en gedeelde ontstaansbodem te plaas. Maar eers volg enkele opmerkings oor die inhoud en die publikasiegeskiedenis van Rabie en Mulisch se twee hoogs gekanoniseerde tekste.

2. Oor die inhoud van die verhale

Beide verhale betrek die koloniale oorloë in Suidoos-Asië na afloop van die Tweede Wêreldoorlog en kan gereken word as antikoloniale verhale en dus as vroeë bydraes tot die latere ontwikkeling van die postkoloniale literatuur in Afrikaans en Nederlands. In 1956 verskyn "Die man met die swaar been" in Jan

Rabie se invloedryke versameling prosatekste *Een-en-twintig* wat beskou word as die verhalebundel wat die beweging van Sestig in Afrikaans aangekondig het. Een jaar later verskyn "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" in Mulisch se kortverhaalbundel *De versierde mens* in Nederland.

In albei verhale word een van die karakters oorval deur 'n onverklaarbare swaar gewig wat in hulle liggame manifesteer. In Rabie se verhaal stort 'n veteraan van die Franse magte in Indo-China, Jean Thomas, neer in die Luxemburgtuin in Parys. Die omstanders by die toneel bly merkbaar terughoudend in die bystand wat hulle aan Jean Thomas verleen. In Indo-China, vermoedelik tydens die Eerste Indo-Chinese Oorlog wat van 1946 tot 1954 gewoed het, het Jean Thomas tropiese siektes waaronder malaria opgedoen. Dit is klaarblyklik hierdie siektetoestand wat hom in die Luxemburgtuin oorval. Vir steun gryp die oudsoldaat na die been van een van die omstanders wat verder net as "die man" beskryf word. Dit is die been van hierdie man wat ná die aanraking van Jean Thomas ondraaglik swaar begin word.

Mulisch se verhaal gaan oor 'n soldaat in Nederlands-Nieu-Guinee wie se liggaam versteen tydens 'n ekspedisie in 1955 na 'n buitepos tydens die onafhanklikheidsoorlog in Nederlands-Indië wat kort ná die einde van die Tweede Wêreldoorlog uitgebreek het. In "Die man met die swaar been" is die verwysings na oorlog en koloniale besetting nouliks aanwesig, maar Mulisch maak dit wel baie duidelik dat sersant Heintje Massuro se verandering in loodsware klip op een of ander manier met oorlog te make het, spesifiek met die gewelddadige onderdrukking van die gekoloniseerde bevolking in 'n gebied wat tot 1962 die laaste restant van die voormalige Nederlands-Indië was.

Theo D'Haen (2002: 12) mag gelyk hê wanneer hy die begrip "postkoloniaal" reserveer vir literatuur wat ná die onafhanklikheidswording van die voormalige kolonies geskryf word deur skrywers wat voorheen onder die gekoloniseerdes getel is en hulle werk steeds in die tale van die koloniserende state lewer. Tog is dit noodwendig die geval dat die postkolonialisme ook die koloniale diskoers verreken aangesien koloniaal, antikoloniaal en postkoloniaal slegs binne 'n kontinuum sinvol bestudeer kan word. Die twee verhale van Mulisch en Rabie is, streng gesproke, tekste wat dateer uit die laaste jare van die Europese koloniale teenwoordigheid in Asië. Die verhale het weliswaar 'n antikoloniale inhoud, maar is uiteindelik die werk van twee outeurs wat volgens die meeste afbakenings nie geredelik as postkoloniale skrywers beskou kan word nie. As literêre tekste uit die oorgang van koloniaal na postkoloniaal vertoon "Die man met die swaar been" en "Wat gebeurde er met sergeant Massuro" elemente wat gereeld in die postkolonialisme druk bespreek word, naamlik die rol van geweld en die verwante kwessies van aanspreeklikheid en medepligtigheid.

3. Invloede

Die ooreenkomste tussen die twee verhale is opvallend. Beide verhale bevraagteken die moraliteit van koloniale besetting in Suidoos-Asië met verstening en swaar gewig as surrealistiese of mitiese elemente wat die representasie van die vergrype van koloniale oorlogvoering na die domein van die simboliese uithef. Hierdie ooreenkomste lei my na die vraag of Mulisch en Rabie van mekaar se werk kennis gedra het. Alhoewel Rabie tydens sy verblyf verbintenisse met Nederlandse en Vlaamse outeurs in Parys tussen 1948 en 1955 onderhou het (Kannemeyer, 2004: 134), is daar geen aanduiding dat hy ooit vir Mulisch, wat in hierdie tyd in Nederland gewoon en gewerk het, ontmoet het nie. In sy *Paryse dagboek* is daar ook geen vermelding van Mulisch nie. Dit is egter moontlik dat Simon Vinkenoog of Rudy Kousbroek hom in Parys aangemoedig het om sy verhale aan die gerespekteerde Nederlandse tydskrif *De Gids* voor te lê. Mulisch, wat later die redakteur van *De Gids* geword het, sou moontlik 'n vroeë weergawe van "Die man met die swaar been" in die 1951-uitgawe van die tydskrif kon teëgekom het. Die eerste publikasie van "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?", het vier jaar later in 1955 in die tydskrif *Vandaag III* gevolg (Bax, 2015: 402).

Wat meer waarskynlik is as direkte wedersydse beïnvloeding, is dat ander tydgenootlike omstandighede in Wes-Europa in die 1950's op sowel die werk van Mulisch en Rabie ingespeel het. Die surrealisme met die fokus op die kreatiewe potensiaal van die onderbewuste en die beklemtoning van die krisis van die objek is een moontlike impuls in beide outeurs se werk. Die surrealiste het daarna gestreef om die oorweldigende en afstompende herhaling van die mens se ontmoetings met alledaagse objekte te deoutomatiseer en om die illusie dat enige iets buite hulle mag bestaan, te ondersoek. Hulle wou die evokatiewe potensiaal van objekte herstel, en dit sluit natuurlike voorwerpe soos klippe en rotse in wat aanvanklik weerbarstig of onbeheerbaar mag voorkom. Soos Waldberg (1965: 85-86) in sy boek oor die surrealiste dit stel, wou hulle verder gaan as "the usually limiting consideration of the object's known life".

Die surrealiste het hulle ook wel deeglik in die visuele kuns teen die kolonialisme verset. Tydens die Internasionale Koloniale Tentoonstelling in Parys in 1931 het Frankryk op enorme skaal die diversiteit aan hulpbronne en kulture onder hulle koloniale beheer uitgestal. Ander koloniale moondhede waaronder Nederland, België, Italië en Portugal het ook aan die tentoonstelling deelgeneem. As teenvoeter vir hierdie bedenklike tentoonstelling het die Kommunistiese Party met Sowjet-ondersteuning 'n kleiner tentoonstelling van stapel gestuur met die titel "Die waarheid oor die kolonies" met aandag vir die onderdrukkende praktyke wat met koloniale verowering gepaard gegaan het. Ten spyte van ideologiese

geskille tussen die surrealiste en die kommuniste het surrealiste soos Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard en Tristan Tzara uiteindelik meegewerk aan die kleiner tentoonstelling van die Kommunistiese Party. Dit sou later geld as een van die eerste belangrike antikoloniale gebare in Europa al het die tentoonstelling destyds meer belangstelling by die Franse polisie as by die publiek uitgelok (Fein en Srinivasan, 2020).

Verder het sowel Mulisch (1994: 98, 102-105) as Rabie (1998) geskrifte nagelaat oor die literatuur en die eksistensialistiese filosofie van Jean-Paul Sartre en Albert Camus wat mettertyd met skatpligtigheid aan elemente uit die surrealisme ontwikkel het. In 1953 skryf Jan Rabie (1998: 275) byvoorbeeld in sy dagboek: "Ek weet nou dat Europa my geleer het dat ek dwarsdeur 'n aanvanklike estetisisme getas het na waarvoor ek eintlik bestem is: *l'engagement*". Die verhaal "Droogte" in *Een-en-twintig* is 'n bekende voorbeeld van Rabie se betrokke kritiek op die verwydering tussen swart en wit mense tydens apartheid. In 'n praatjie met die titel "Ek het 'n droom, of 'n skrywer se evolusie" wat hy in 1990 lewer, vertel Rabie (2004: 201) dat hy een oggend in Desember 1949 wakker geword het met die verhaal "Droogte" kant en klaar in sy kop, en hy voeg by: "Van toe af was ek as skrywer 'n gevangene van apartheid. Ek kon omtrent niks meer skrywe sonder om die armsalige wond van apartheid te voel nie. Tot vervelens toe."

Harry Mulisch se opmerkings in *Twee opgravingen* (1994: 98) oor Sartre se roman *La Nausée* werp enigsins lig op die vrees en ontsetting wat Massuro se verstening in sy verhaal oor Nederlandse beheer in Nieu-Guinee uitlok. Hy skryf dat indien Sartre ten minste een ding bereik het, was dit sekerlik sy herontdekking van die vergete aard van die vergete liggaam. Sartre was die eerste in sy generasie wat nie meer op 'n onverskillige manier die liggaam bloot as dekor of illustrasie uitgebeeld het nie, maar met afgryse na liggame in hulle volle skokkende transendensie en afsonderlikheid gekyk het. Met afgryse en weersin staar hy na boomwortels, na 'n klippie in sy hand, na sy eie hande, en na sy gesig in die spieël.

Die mees waarskynlike literêre invloed wat die gegewe van swaar gesteentes by sowel Rabie as Mulisch geïnspireer het, is Albert Camus se bekende teks *Le mythe de Sisyphe* (*Die mite van Sisifus*). Hierdie opstel wat in 1940 tot stand gekom het, is in baie opsigte die voorwerk vir Camus se latere boek *L'homme révolté* (*Die mens in opstand*). Die rots wat Sisifus keer op keer teen 'n heuwel moet uitstoot, net om telkens weer toe te sien hoedat die rots weer na benede rol, dien vir Camus as illustrasie van die absurde bestaan waarteen die mens hom verset selfs al besef hy dat elke vorm van verset sinneloos sal wees. Al wat vir Sisifus troos en sin bied, is die omgang met die rots self, die waardering vir die tekstuur van die rots en sy vereenselwiging met die rots sodat hy as 't ware een met die rots word: "A face that toils so close to stones is already stone itself!" (Camus, 1955: 97) of

soos Eddins (2000: 71) dit stel: "the body of Sisyphus has taken on the nature of the earth and stone with which he struggles". Sisifus se verstrengeling met die rots word lyflik voorgestel net soos by Heintje Massuro in "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" en by Rabie word die gewig van die "skraal man" se been vergelyk met die plaveiselstene waarop hy homself voortsleep. Hierdie man is net soos Sisifus en Massuro onderwerp aan 'n vergelykbare *reductio ad absurdum.* In Camus se latere verhaal wat Rabie in Afrikaans sou vertaal[1] as "Die klip wat groei", keer die gegewe van die mens se worsteling met 'n rots terug as 'n eggo van *Le mythe de Sisyphe*.

Die politieke betrokkenheid waartoe Rabie hom verbind het in sy *Paryse dagboek* en Mulisch se nadenke oor die ontologie van dinge, objekte en die liggaam in *Twee uitgravingen* gee enkele blyke van die eksistensialistiese basis van hulle literêre verkennings. Die twee antikoloniale verhale wat ek hier bespreek, is geskryf tydens die Koue Oorlog wat in die 1950's in die vorm van vryheidstryde in gekoloniseerde gebiede gewoed het, ook in Suidoos-Asië. Die neerslag van geopolitieke verwikkelinge in "Die man met die swaar been" word verder duidelik indien die vroeë variante van die verhaal bestudeer word.

4. Die vroeë variante van "Die man met die swaar been"

Die eerste optekening van die gegewe wat later tot "Die man met die swaar been" sou lei, was op 8 Mei 1949 in Rabie se *Paryse dagboek* wat in 1998 deur Human & Rousseau in boekvorm uitgegee is. Hierdie weergawe plaas die gegewe stewig binne die konteks van die naoorlogse Parys en die koloniale bevrydingsoorloë wat ná die Tweede Wêreldoorlog uitgebreek het. Die oudsoldaat, Jean Thomas, in "Die man met die swaar been" ly aan malaria wat hy in Indo-China opgedoen het. In sy insiggewende "oopmaakwoord" tot *Een-en-twintig plus*, 'n heruitgawe van Rabie se kortverhaalbundel saam met 'n aantal van die Engelse weergawes van die verhale, noem André P. Brink in 2000 dat die verhale in *Een-en-twintig* "deur die bank eers in Engels geskryf is – sodat hulle verstaan kon word deur sy Europese vriende, en veral deur Marjorie Wallace wat weldra sy vrou sou word. Die hele vernuwing van die Afrikaanse prosa het met ander woorde in Engels begin!" (Brink, 2000: 9). Brink dui aan dat hy "The man with the heavy leg" met die oog op die saamstel van *Een-en-twintig plus* nooit kon opspoor nie. Die tikskrifweergawe van die verhaal in Engels het later wel in die Jan Rabie-versameling van die Stellenbosse universiteitsbiblioteek beland en is uiteindelik deur J.C. Kannemeyer opgeneem in sy bundeling van ongepubliseerde tekste deur Rabie met die titel *Hutspot* (Rabie, 2003: 127-129). In my verslag oor die wording van "Die man met die swaar been" sal ek later verder daaroor uitwei.

Die eerste konsep van die verhaal in Rabie se dagboek is wel in Afrikaans opgeteken as deel van 'n langer inskrywing met indrukke van die nag van 8 Mei 1949 tydens die oorwinningsdagvieringe in Parys om die einde van die Tweede Wêreldoorlog vier jaar vantevore te gedenk. Ria Smuts (1997: 104) skryf dat Rabie haar vertel het dat hy sy verhaal gebaseer het op 'n episode waarvan hy die getuie was tydens sy verblyf in Parys. Wat opval omtrent die dagboekinskrywing is die selfbewuste manier waarop die agt-en-twintigjarige Rabie oor homself skryf, naamlik as "Jan R., 'n klein verwarde romantikus" wat "nagmyle" oor Parys storm "op soek na een om te bemin" (Rabie, 1998: 133). Hy sluit hom later aan by die geselskap van Silvio Rey, 'n voormalige wiskunde-onderwyser wat in 1948 'n boek met naakfoto's van vroue met die titel *Aphrodite, photos de nu* in Parys gepubliseer het. Rabie (1998: 134) sluit die inskrywing gevul met stadsindrukke van 'n nag met feesvierings, vuurwerke, drank en straatvroue af met die volgende sin: "Om 2-uur in sy kamer stoot Jan R. pen. Die nag is somer en onpersoonlik; woorde is geheel en al kunsmatig". Dit wil voorkom asof Rabie hom hier probeer voorstel as 'n boheemse kunstenaar en skrywer in wording in Parys. Die optekening van die toneel wat later 'n verhaal sou word, is dan ook reeds bewustelik literêr. Een voorbeeld is die beskrywing van die hande van die sterwende man langs die tralies van die Luxemburgtuin wat op die grond val "met fladderende bewegings wat herinner aan 'n sterwende mot of 'n vlinder gepen op 'n versamelaar se speld" (Rabie, 1998: 132). Hierdie woorde sou in *Een-en-twintig* verdig word tot: "Die handpalms val oop en tril soos motte sterwend onder die spelde van 'n insekversamelaar" (Rabie, 2000: 21).

J.C. Kannemeyer (2004: 211-212) merk op dat "Die man met die swaar been" sowel op hierdie persoonlike ervaring in Mei 1949 as 'n koerantberig wat daarna verskyn het, gebaseer is. Dit is egter onduidelik presies watter koerantberig hier ter sprake is. Vir die doeleindes van my studie van die ontstaan van die verhaal en die interpretasie wat ek daarvan gaan waag, noem ek nog enkele aspekte in verband met die dagboekinskrywing op 8 Mei 1949. In hierdie eerste optekening van die verhaalgegewe ontbreek nog die affektiewe, surrealistiese slotparagrawe van die verhaal soos dit uiteindelik in *Een-en-twintig* sou verskyn. Die omstander aan wie se been die oudsoldaat Jean Thomas sou vasklou in sy nood, is reeds aanwesig maar daar is nog geen vermelding van 'n been wat swaar word nie. Die toneel word soos volg in die dagboek afgesluit:

> Toe polisie en ambulans kom, is sy simpatie direk soos dié van 'n dier; hy buk oor plek waar man gelê het en kyk of daar nie bloed is nie en sy neusvleuels rek om te ruik. Al die omstaanders was ongeroerd, behulpsaam sonder vertoon, mense wat veel dood en pyn gesien het: Europeërs. (Rabie, 1998: 133).

Die opmerking oor die Europeërs "wat veel dood en pyn gesien het" hou verband met die konteks van oorwinningsdag wat in *Een-en-twintig* sou wegval. Die dagboekinskrywing wat ook reeds eksplisiet die oudsoldaat se betrokkenheid by die oorlog in Indo-China aangee, is uit die aard van die genre van die dagboek tydruimtelik heel presies. Ek wil egter beweer dat hierdie kontekstuele gegewens in die dagboek die moontlikheid versterk om die verhaal te lees as meer as net 'n surrealistiese of ekspressionistiese vingeroefening. Ek is dit eens met Sonja Loots en Steward van Wyk wat in hulle voorwoord tot hulle bloemlesing *Die nuwe Afrikaanse prosaboek*, saamgestel met *Een-en-twintig* as inspirasie, skryf dat Rabie se verhale "soms absurde, soms filosofiese, soms politieke 'prosas'" is (Loots en Van Wyk, 2019: 11) en ek wil verder beweer dat 'n verhaal soos "Die man met die swaar been" al hierdie genoemde elemente insluit.

Op 28 Januarie 1950 skryf Jan Rabie (1998: 202) in sy dagboek dat hy 'n plan het vir 'n prosagedig wat hy "The man with the heavy leg" noem en J.C. Kannemeyer (2004: 212) skryf in sy biografie *Jan Rabie. Prosapionier en politieke padwyser* dat "Die man met die swaar been" kort hierna in Februarie 1950 ontstaan het. Op 31 Oktober 1950 stuur hy agt "prosas" in Afrikaans na Gerrit Kouwenaar met die oog op publikasie in Nederland (Rabie, 1998: 230). In Parys ontmoet Rabie 'n aantal Nederlandse en Vlaamse skrywers, naamlik Simon Vinkenoog, Kouwenaar, Lucebert, Rudy Kousbroek, Hans Andreus en Hugo Claus (Kannemeyer, 2004: 194) wat as die Vijftigers bekend sou word. Vermoedelik danksy die bemiddeling van Kouwenaar word "Die man met die swaar been" in Afrikaans saam met vier ander verhale wat later deel van *Een-en-twintig* sou uitmaak in die Maart-Augustus-uitgawe van 1951 van *De Gids* gepubliseer. Die variant wat in *De Gids* verskyn, dra weliswaar reeds die titel "Die Man met die swaar Been", maar die twee slotparagrawe ontbreek nog steeds net soos dit in die aanvanklike optekening in Rabie se *Paryse dagboek* die geval was.

Met die publikasies in *De Gids* kan 'n mens dus benewens André P. Brink se opmerking dat die aankondiging van die Sestiger-beweging in Engels 'n aanvang geneem het, konstateer dat hierdie proses ook danksy Nederlandse bemiddeling tot wasdom gekom het. Die variant in *De Gids* van "Die man met die swaar been" lei tot 'n hele aantal vrae, veral as 'n mens dit vergelyk met die ongepubliseerde en ongedateerde Engelse variant (in tikskrif met annotasies in blou ink) wat in die Stellenbosse universiteitsbiblioteek bewaar word. Die Engelse variant beskik wel oor die slot waarin die man met die swaar been verdwaas sy weg deur die stad probeer vind. Die tikskrifweergawe bevat in die slot ook 'n aantal deurstreepte sinne wat nie in Afrikaans in *De Gids* of later in 1956 in *Een-en-twintig* sou verskyn nie. My vermoede is dat "The man with the heavy leg", die langste en mees verduidelikende weergawe onder al die variante, wel direk op

die dagboekweergawe gevolg het, maar dat Rabie sy Afrikaanse weergawe vir *De Gids* verkort het en op 'n later stadium weer dele van die surrealistiese slot uit die Engelse variant in die Afrikaanse vertaling teruggeplaas het soos dit uiteindelik ook in *Een-en-twintig* gepubliseer is. In *De Gids* is dit slegs die titel "Die Man met die swaar Been" wat die leser hoegenaamd op die gewig van die omstander se been attent maak. Vermoedelik was Rabie later van mening dat hierdie subtiele sleutel in die titel die leser nie voldoende affektief by die verhaal sou betrek nie en het hy dus die meer beliggaamde en verduidelikende gegewe van die al hoe swaarder wordende been teruggeplaas. Ondanks al hierdie herskrywingspogings het D.J. Opperman in 1953 as redaksiesekretaris van *Standpunte* "Die man met die swaar been" vir publikasie afgekeur en vir Rabie geskryf dat hy die "prosas" in *De Gids*, spesifiek "Die padda en die maan", beter gevind het (Kannemeyer, 2004: 216).

Jan Rabie se mede-Sestiger, André P. Brink, beskryf ouer kritici in Afrikaans se aanvanklike resepsie van *Een-en-twintig* as huiwerig in teenstelling tot sy eie oorstelpte reaksie oor die bundel:

> Maar die jongeres het dit byna onmiddellik geëien as iets so radikaal nuuts dat die Afrikaanse prosa net nooit weer dieselfde as vroeër kon wees nie. Sal ek ooit vergeet hoe 'n vriend my op 'n dag in 1956 stormgeloop het met die dun geel bundeltjie in die hand en gesê het: "Gaan koop *nou* vir jou een. Dis ongelooflik." En hoe ek terstond na die boekwinkel gery het om vir my ook een te koop, en sommer in die ry op my fiets begin lees het. En die aand nie eens gaan eet het nie maar eenvoudig uitasem bly lees het tot daar niks meer oor was nie – en toe weer van voor af begin het. Eers vyf jaar later het Van Wyk Louw (in weerwil van 'n hele paar bedenklike mistastings) in *Vernuwing in die prosa* die stempel van sy gesag daarop geplaas. Van toe af staan dit as die onmiskenbare baken van een van die mees radikale stroomverleggings in die Afrikaanse literatuur. (Brink, 2000: 14-15).

Vir Louw was die eksperimentele prosa in *Een-en-twintig* 'n rigtingwyser uit die doodloopstraat van die gemoedelike lokale realisme wat die Afrikaanse prosa voor Sestig gekenmerk het. Oor "Die man met die swaar been" skryf Louw (1986: 159) bondig: "Méér as goed: uitstekend. Een van die klein aantal fantastiese verhale wat ook as simbool (nie allegorie!) goed is."

5. "Die man met die swaar been" as antikoloniale verhaal

Hoewel talle kritici in Suid-Afrika sedert die 1950's oor "Die man met die swaar been" van Rabie geskryf het, is dit net Uys Krige (1956: 7) en André P. Brink (1977: 20-21) wat enigsins in die rigting van 'n moontlike antikoloniale interpretasie van die

verhaal beduie het. Die postkoloniale teorie het nog ver in die verskiet gelê en kritici het konsekwent Rabie se verhaal as 'n eksistensialistiese verhaal met Christelike ondertone van skuld en verpligting teenoor die medemens geïnterpreteer.

Die belang van Indo-China (vandag bekend as Viëtnam, Laos en Kambodja) wat genoem word as die oorsprong van die siekte waaraan Jean Thomas gely het, is vir my die vertrekpunt in my interpretasie van die verhaal. Jean Thomas was 'n soldaat in die Frans-Indochinese Oorlog wat in 1946 uitgebreek het nadat die Franse opnuut besit van Indo-China geneem het ná die Japannese besetting van die land tydens die Tweede Wêreldoorlog. In die noorde van Indo-China het die Viëtminh-troepe onder die leierskap van die vryheidsvegter Ho Chi Minh met die steun van die Volksrepubliek China teen die Franse besetters geveg om hulle onafhanklikheid te verkry. Die Franse het te staan gekom teen die krag van die Viëtminh wat kon reken op wye steun van die landelike burgerlike bevolking (Ruane, 1998: 20-21).

In 'n poging om die nasionalisme van Ho Chi Minh te stuit, het die Franse in 1949 'n soort regering in Viëtnam tot stand gebring wat sou inhou dat die land onafhanklik sou word, maar steeds deel van die Franse Unie sou bly. Sodoende sou Frankryk steeds beheer oor die Viëtnamese ekonomie, die buitelandse beleid asook die verdedigingsbeleid van die land behou. Die leier van hierdie regering in die suide van die land was die Viëtnamese adellike Bao Dai wat nie naastenby op die steun wat Ho Chi Minh in veral die noorde van Viëtnam geniet het, kon aanspraak maak nie (Ruane, 1998:22). Die vryheidstryd van die Viëtminh is voortgeset en die Franse magte het een nederlaag ná die ander gely sodat die Franse bevolking sterk begin twyfel het aan die wenslikheid van 'n voortgesette teenwoordigheid in Viëtnam. Die slag van Dien Bien Phu in 1954 was 'n klinkende oorwinning vir die Viëtminh en het die begin van die Franse se onttrekking uit Viëtnam ingelui. Met die bemiddeling van die Verenigde Nasies is Viëtnam verdeel in 'n noordelike kommunisties gesinde republiek onder die leierskap van Ho Chi Minh en 'n keiserryk in die suide wat die Weste goedgesind sou wees (Ruane, 1998: 30, 34). 'n Paar jaar later het die twee Viëtnamese state egter opnuut teen mekaar oorlog verklaar en die VSA het toe in 1959 troepe na Viëtnam gestuur om die suide teen die kommunistiese noorde te beskerm. Van den Doel (2000: 352-355) vind talle ooreenkomste tussen die Franse hantering van die konflik in Viëtnam en die Nederlanders se pogings in dieselfde tydperk om 'n greep op die voormalige Nederlands-Indië te behou met Nieu-Guinee as die laaste deel van die gebied wat tot 1962 onder Nederlandse beheer sou bly. Sowat 60 000 Franse soldate het uiteindelik in Viëtnam gesneuwel teenoor die sowat 2 500 Nederlandse soldate wat in die koloniale oorlog in Nederlands-Indië hulle lewens verloor het (Van den Doel, 2000: 355).

Indien ons "Die man met die swaar been" as 'n kritiese verhaal oor Europese koloniale betrokkenheid lees, word dit moontlik om die teks as 'n voorbeeld van Rabie se ontluikende literêre betrokkenheid te beskou. Die onwilligheid van die omstanders om deel te neem aan hierdie "dikwels-herhaalde toneel" van 'n man wat in die strate van Parys inmekaarsak, kan moontlik 'n aanduiding wees van die onbereidwilligheid van die Franse nasie om die ongeregtigheid van die oorlog wat hulle gevoer het om die onafhanklikheidstrewe van 'n ander nasie wat deur hulle gekoloniseer is, in die oë te kyk. Hulle verkies om afsydig te bly en om nie aan enige medepligtigheid oorweging te skenk nie. Die teken van hulle betrokkenheid by die oorlog word egter in die gedaante van Jean Thomas en sy siekte in hulle midde vergestalt en dit eis van hulle om hul medepligtigheid te erken en om verantwoordelikheid daarvoor te aanvaar. As hulle voortgaan om hul aandeel aan koloniale onderdrukking te ontken, sal die tekens van hul weiering om met hulle skuld in die reine te kom, waarskynlik weer keer op keer verskyn en bloot van vorm verander, net soos die simptome van malaria by Jean Thomas in die vorm van die swaar been by die skraal man (die een persoon wat uiteindelik wel bereid lyk om die volle implikasies van die onverwerkte sweer in die kollektiewe psige van die Franse volk in oorweging te neem). Teen die einde van die verhaal is dit die skraal man wat alleen die swaar las van onverwerkte nasionale skuld en apatie moet dra.

Om die kwessie van skuld by sy lesers met 'n Christelike agtergrond tuis te bring, wend Rabie hom tot die bekende gegewe van gewig wat 'n liggaamlike (skuld)las vir die mens word net soos die kruis wat Jesus op sy skouers moes neem as versinnebeelding van die sondelas van die mensdom. Die naam Jean Thomas (Johannes Thomas) herinner verder ook aan die name van twee van Jesus se dissipels en die enigsins Bybels-formele woord wat Jean Thomas by herhaling uiter, naamlik "medelye", roep eweneens die Christelike gegewe van vergifnis en erbarming op. Die lig van die ambulans wat soos "kosmiese vuur" lyk, moedig die leser verder aan om die gebeurtenisse in die Luxemburgtuin binne 'n breër verband te takseer wat die globale en ook die eksistensiële betrek.

6. Jan Rabie en die werk van Henri Michaux

Tot dusver het ek probeer om die ontwikkeling van "Die man met die swaar been" na te trek vanaf die eerste kiemsel in 1949 in Rabie se *Paryse dagboek* gevolg deur die Engelse weergawe van die verhaal (vermoedelik uit 1950) en daarop die baie kort weergawe in Afrikaans in *De Gids* van 1951 tot en met die publikasie van die teks in die kortverhaalbundel *Een-en-twintig* in 1956. H.P. van Coller bespreek in 'n artikel "Tekswysigings en outorisering: oor 'foute' in 'Die man met die swaar

been'" die kleiner veranderinge wat die verhaal ná 1956 in die heruitgawes van die kortverhaalbundel deurgemaak het. Sy artikel bied ook 'n volledige samevatting van die publikasies wat al oor die verhaal en oor *Een-en-twintig* die lig gesien het en hy merk op dat "min literêre werke in Afrikaans konstant soveel aandag ontvang het van literatore" (Van Coller, 2002: 212-213).

Rabie se verhale dra onmiskenbaar die tekens van die sosiohistoriese en literêre klimaat waaruit dit kort ná die Tweede Wêreldoorlog ontstaan het. In my rekonstruksie van die historiese en literêre invloede wat bepalend was vir "Die man met die swaar been" vind ek aansluiting by kritici soos Brink (2000), Kannemeyer (2004), Van Coller (2002) en ook die digter Uys Krige (1956) wie se inleiding tot *Een-en-twintig* belangrike kontekstuele inligting oor Rabie se werk bevat. Ontwikkelings in die literatuurwetenskap sedertdien stel my ook in staat om terugskouend hier en daar in my interpretasie van die teks 'n skerper of andersoortige lig op "Die man met die swaar been" te werp.

In sy dagboek lewer Jan Rabie gereeld verslag van die boeke wat hy in Parys gelees het. Op 28 Januarie 1950 merk Rabie op dat hy veral aanklank vind by die prosagedigte van die digter en skrywer Henri Michaux. Die fantasie en galgehumor van Michaux is veral vir Rabie aantreklik en hy merk in dieselfde dagboekinskrywing op dat hy 'n plan opgetrek het vir "The man with the heavy leg" (Rabie, 1998: 201-202). Kannemeyer (2004: 260-261) gaan in op die polemiek tussen Kees Greshoff en Peter Blum nadat eersgenoemde vir Rabie afwysend "die Afrikaanse seun van Henri Michaux" genoem het. 'n Oorsigtelike studie van die werk wat Michaux tot en met die 1950's gelewer het, lei gou tot insiggewende gevolgtrekkings oor die invloed wat hierdie skrywer op die veel jonger Jan Rabie uitgeoefen het al is dit onwaarskynlik dat hulle ooit ontmoet het. Die prosagedigte van Michaux toon ooreenkomste met die aard van veral die korter prosagedigte in *Een-en-twintig*. Inhoudelik is daar ook raakpunte al is dit duidelik dat Rabie gereeld die behoefte ervaar het om wyer kontekstuele resonansie te soek as wat by Michaux die geval was met sy kenmerkende fokus op die avontuurlike affektiewe belewing van individuele subjekte.

In sy inleiding tot *Een-en-twintig* ondersoek Uys Krige Rabie se skatpligtigheid aan Franstalige beoefenaars van die prosagedig oftewel die *poème en prose* en hy noem ook spesifiek die werk van Henri Michaux. Hy omskryf die prosagedig as tussenvorm soos volg: "Byna altyd is dit 'n vinnige, vurige vertolking van 'n enkele stemming of siening, of van 'n enkele gevoel of gewaarwording; en as dié siening, gevoel of gewaarwording meervoudig word, het dit tog 'n sekere beperktheid of ingeslotenheid en 'n liriese inslag wat meer aan die gedig laat dink as aan die skets of verhaal" (Krige, 1956: 10). Krige (1956: 11) kom tot die gevolgtrekking dat daar by Rabie geen teken van "blote navolging of epigonisme

is nie" en hy is van mening dat Rabie die vorm sy eie gemaak het. Inhoudelik is dit wel duidelik dat Rabie se soms verlore en verdwaasde karakters in *Een-en-twintig* in baie opsigte herinner aan Henri Michaux se karakter Plume wat Durrell (2018: xiii) aanskoulik beskryf as 'n "hapless little character who couldn't get things right however much he tried. He was a true child of the absurd and was at once recognised as a sort of proto-Chaplin figure, panting for oxygen."

Alhoewel "Die man met die swaar been" poëtiese elemente bevat en net sowat twee en 'n half bladsye lank is, is dit eerder die selfs korter tekste in *Een-en-twintig* waaronder "Drie kaalkoppe eet tesame" wat sterker voldoen aan die verwagtinge wat aan die prosagedig gestel word. Trouens, Henri Michaux se skriftelike mymeringe oor die drie mansliggame in een van sy eie potloodsketse, herinner (in David Bell se vertaling) aan die drie monsteragtige kaalkoppe in Rabie se bekende prosagedig. Michaux se teks begin soos volg:

> These are apparently three men; each man's body, his whole body, is encumbered with faces; these faces shoulder each other and sickly shoulders tend toward cerebral and sensitive life.
>
> Even the knees are trying to see. This is not a joke. At the price of all stability, they have considered turning themselves into mouths, nose, ears and above all turning themselves into eyes; desperate sockets taken from the kneecap. (Michaux, 1994: 52)

Die liggaam was vir Michaux voortdurend 'n fokuspunt in sy werk. Ander verhale van Michaux wat soos "Drie kaalkoppe eet tesame" afspeel in restaurante of verwysings na bisarre ontliggaamde koppe bevat, is byvoorbeeld "Plume at the restaurant", "The Yanking Off of Heads" en "The Guest of Honor at the Bren Club" soos in Engels vertaal deur Richard Sieburth in *A Certain Plume* (Michaux, 2018). Die karakter Plume word dikwels uitgebeeld as 'n figuur wat in 'n soort slaaptoestand sonder enige beheer afwentel na 'n liggaam en 'n identiteit wat verstrooi is in verskillende fragmente en opgebreekte objekte (Sieburth, 2018: 220). Oor sy gereelde terugkeer na die ontliggaamde koppe van menslike en niemenslike wesens het Michaux byvoorbeeld opgemerk dat hy in alle onvoltooide dinge koppe raaksien. By alle vloeibare dinge wat tot stilstand gebring word, sien hy 'n transformasie in 'n kop (Sieburth, 2018: 220).

Die gepynigde liggaam meld hom sonder ophou aan tydens selfbewuste verstandelike aktiwiteit. By Michaux is daar gereeld die samespel van sowel die fisieke ontwrigting wat deur siekte en pyn veroorsaak word as die ontologiese onstabiliteit wat voortspruit uit 'n onvoldoende gewaarwording van verankering in die liggaam (Bowie, 1973: 7). By die man met die swaar been is daar 'n vergelykbare ervaring van die liggaam, maar anders as gewoonlik by Michaux wat in sy sekure fokus op die self daarna gestreef het om alle eksterne invloede, hetsy

histories, maatskaplik of religieus van aard, uit te skakel, is Rabie se verhaal wel sterk gekoppel aan die plek en die tyd wat die liggaam op 'n betrokke manier met die aktualiteit verwikkel.

Wat verder sowel by Rabie as Michaux aanwesig is, is die liggaamlike ervaring van intensiteite wat die affektiewe belewing onderlê (vergelyk Clough, 2012: 23). Met ontsetting konstateer Michaux dat die belewende liggaam verstrooi kan raak in die objekte wat dit omring. Vergelyk die volgende bekende reëls wat Michaux in 1935 geskryf het, lank voordat 'n affekteoretikus soos Brian Massumi in navolging van Deleuze en Guattari bekendheid vir sy werk verwerf het:

> Ek het allerhande dinge geword: veral miere wat eindeloos voortbeweeg in 'n ry, arbeidsaam en tog met huiwering. Dis 'n waansinnige beweging. Dit het al my aandag geverg. Weldra begin ek waarneem dat ek nie net miere is nie, maar ook hul pad. Hoe bros en stowwerig dit ook al was, het dit tog hard geword en my lyding was afgryslik (Michaux aangehaal deur Bowie, 1973: 3 – eie vertaling).

Michaux, wat soms met die surrealisme verbind word, was weliswaar soos Rabie self aangedui het 'n noemenswaardige inspirasie vir hom toe hy van 1948 tot 1955 in Parys gewoon het, maar hy is ook baie sterk deur die denke van die Franse eksistensialiste, spesifiek Albert Camus en Jean-Paul Sartre, beïnvloed. Alhoewel dit belangrik is om in gedagte te hou dat Rabie se werk nie 'n blote nabootsing van eksistensialistiese idees is nie, is dit tog nuttig om die belangrike konsepte wat die eksistensialiste ontwikkel het in oënskou te neem en om na te dink oor die maniere waarop hul idees in die verhale van Jan Rabie neerslag gevind het. Ek wei dus vervolgens kortliks uit oor die absurde, die mens in opstand en betrokkenheid as belangrike konsepte wat in die eksistensialisme ontwikkel het.

7. Eksistensialisme: die absurde, die mens in opstand en betrokkenheid

Volgens Albert Camus is die absurde 'n toestand wat voortkom uit die besef dat die rede bepaalde beperkinge het. In baie opsigte kan die rede nie bevredigende antwoorde vir die bestaan bied nie en die skandaligheid omtrent hierdie mislukking van rasionele verduidelikings is dat dit as regverdiging dien vir die aangryping van geloof in dit wat irrasioneel is (insluitend geloof in die Christelike God). Vir Camus (1955: 24) is die teenstrydigheid wat vir die absurde verantwoordelik is aan die een kant die mens se drang na eenheid en deursigtigheid en, aan die ander kant, die onoorkomelike ondeursigtigheid, ondeurdringbaarheid en diversiteit van die wêreld. Die absurde spruit voort uit hierdie konfrontasie tussen die

menslike behoefte aan helderheid en die onredelike stilte van die wêreld (sien ook Weyembergh, 2009a: 8). Uiteraard is hierdie sekulêre denkwyse aan die hier en nou op aarde verbonde en vra dit om 'n groter sin vir verantwoordelikheid. Die onsterflikheid van die siel word nie meer onderskryf nie sodat die mens nou nie meer oor die geleentheid beskik om sy swaartepunt na die hiernamaals te verskuif nie. Kortom, die absurde is die dilemma van die verstanende mens sonder enige toevlug meer tot boaardse oplossings binne 'n leefwêreld wat konsekwent onverstaanbaar bly (Camus, 1955: 13; Degenaar, 1966: 18).

Die absurde, wat op verskillende maniere ervaar kan word, naamlik as 'n bewussyn van 'n meganiese manier van lewe wat deur roetine gereguleer word of as 'n gevoel van isolasie van ander mense, mag 'n mens oorhaal om jou tot passiewe nihilisme of selfs selfdood te wend. Camus verwerp albei hierdie opsies en spreek eerder 'n voorkeur vir aktiewe nihilisme uit. Die aktiewe nihilis is die held van die absurde wat daartoe in staat is om met intensiteit, energie en met 'n sin vir avontuur op te tree al besef hy dat al sy dade van verganklikheid en nutteloosheid deurdrenk is (Degenaar, 1966: 28; Weyembergh, 2009a: 9). In *Die mite van Sisifus*, wat ook opklink in "Gesprek onder 'n donker maan" in *Een-en-twintig*, stel Camus (1955: 99) Sisifus as 'n voorbeeld van 'n held van die absurde voor wat teen die gode rebelleer wat hom daartoe verdoem het om keer op keer 'n rots na die kruin van 'n berg te stoot. Hy besef dat sy taak nutteloos is omdat die rots telkens weer ondertoe sal rol, maar hy is nogtans gelukkig en tevrede omdat sy fisieke inspanning in sy hantering van die rots sy poort na vreugde is. Verder ervaar hy elke kolletjie op die rots bewustelik in al sy sinnelikheid sodat dit 'n onuitputlike heelal van gewaarwordinge word:

> Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. He, too, concludes that all is well. This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy. (Camus, 1955: 99)

Deur skeppend te wees, gee die held van die absurde vorm aan sy noodlot. Vir Camus is kreatiwiteit die enigste draaglike manier om in die woestyn van 'n onverstaanbare wêreld te lewe (Degenaar, 1966: 29; Weyembergh, 2009a: 10). So ook put Sisifus vreugde uit sy werksaamheid teen die berghang al lyk dit van buite kwalik asof hy met skeppende handelinge besig is. Sy vereenselwiging met die rots en die berg kan verder gesien word as 'n keuse vir 'n radikale immanensie (Verhoef, 2014: 543) waaruit hy sy geluk in die gegewe absurde bestaan sonder 'n erbarmende godheid put.

Sisifus se reaksie op die absurditeit van sy situasie is om teen die wêreld en die omstandighede waarbinne die mens hom bevind, in opstand te kom. Alhoewel Camus se denke oor opstand veral duidelik uiteengesit word in *L'homme révolté* (*Die mens in opstand*) van 1951 is dit goed moontlik dat Jan Rabie reeds voor hierdie datum kennis geneem het van Camus se gedagtes oor opstand in voorstudies soos "Remarque sur la révolte" ("Opmerkings oor opstand") wat in 1945 verskyn het of die toneelstuk *Les justes* (*Die regverdiges*) wat teen die einde van 1949 vir die eerste keer opgevoer is (Bakker, 1966: 146 en 156).

Opstand word met helder denke, vryheid en hartstog uitgevoer en dit spruit voort uit die absurde. Die opstand bied nie enige troos nie en dit rig geen appèl tot enige transendente mag nie. Al wat daar is vir die mens in opstand is die voortdurende poging om met behulp van sy geheue en sy suiwer deursettingsvermoë die opeenvolging van sy eie dade en optrede (byvoorbeeld deur skeppende werk) in 'n storie, 'n "mite", om te sit, dit wil sê om daaruit vir hom 'n roeping te skep ondanks die helder besef dat dit alles tot die hier en die nou beperk sal bly en dat dit nooit tot die vooruitsig op 'n môre of 'n oormôre of 'n hiernamaals kan lei nie (Weyembergh, 2009b: 782).

Die Tweede Wêreldoorlog het Camus gedwing om die reikwydte van sy denke oor die mens in opstand uit te brei na die rol van opstand binne die solidariteit wat mense saambind. Hy het die bekende uitspraak van Descartes, *cogito ergo sum* (Ek dink daarom is ek), herbewoord as *Ek rebelleer daarom is ons* ("Je me révolte, donc nous sommes") ten einde uitdrukking te gee aan die gemeenskapsin wat hy met die konsep van opstand in die oog gehad het (Weyembergh, 2009b: 783). Waar die absurde uitdrukking gee aan die mens se verhouding met die wêreld, is opstand die mens se poort tot gemeenskaplikheid; die mens tree buite homself om ander mense in 'n verhouding van solidariteit te ontmoet (Degenaar, 1966: 33). Lyding word beleef as 'n gemeenskaplike ervaring en daarom is opstand, wat juis hierdie gedeelde ervaring van lyding as vertrekpunt het, ook daarop gemik om 'n gemeenskaplike doel te bereik. Die opstand moet konsekwent die mens se waardigheid respekteer en moet strewe na die waarde gekoppel aan individuele vryheid. Opstand moet die mens van die geskiedenis en al die ideologieë in die geskiedenis wat menslike waardigheid aangetas het net om dit aan onmenslike sisteme en idees te onderwerp, bevry (Degenaar, 1966: 43). Die waardes van waardigheid en solidariteit dien as 'n konstante herinnering daaraan dat geen opstand ooit enige menslike lewe mag skaad of onderdruk nie, selfs nie in gevalle waar geweld as die enigste aangewese uitweg voorkom om die opstand te volvoer nie (Weyembergh, 2009b: 783).

In die jare ná die afloop van die Tweede Wêreldoorlog het die Franse intellektuele klimaat aanleiding gegee tot "betrokke literatuur" oftewel *littérature engagée.* Jean-

Paul Sartre het geglo dat die skrywer nie kan wegkom van die feit dat hy volledig binne-in sy eie era geplaas is nie en dat hy daarom verantwoordelikheid moet neem vir die formulering van 'n reaksie op die vrae wat beide tipies en bepalend is van die tyd waarin hy leef. Betrokkenheid vereis van die skrywer om van die omstandighede van ander mense kennis te neem voordat hy hom oorgee aan die uitdrukking van sy eie persoonlike idees en gevoelens (Grouix, 2009: 249). Vir Sartre hang die waarde van die kunswerk af van die mate waarin dit 'n oproep vir vryheid is (Lagarde en Michard, 1973: 602).

Namate die apartheidsbeleid in Suid-Afrika al hoe meer onderdrukkend geword het, het die Afrikaanse Sestigers steeds nouer aansluiting by die konsep van "betrokke literatuur" gevind as 'n onontbeerlike komponent van hul eie skryfwerk. Met my interpretasie van "Die man met die swaar been" hoop ek om te demonstreer dat Rabie se betrokke visie verder gestrek het as die gebeure tydens die vroeë jare van apartheid.

8. "Die man met die swaar been" van Jan Rabie en *Die klip wat groei* van Albert Camus

In "Die man met die swaar been" bied die naamlose "skraal man" sy been aan vir Jean Thomas as 'n soort ondersteuning tydens hierdie siek man se laaste oomblikke, waarna die hulpverlenende skraal man skielik deur die absurditeit van sy situasie oorweldig word. Ná die insident by die relings van die Luxemburgtuin kan hy nie meer vinnig loop nie aangesien sy been swaar en pynlik geword het. Daar is klaarblyklik 'n verband tussen die feit dat Jean Thomas aan sy been vasgeklou het in sy oomblik van nood en sy swaarder-wordende been, maar hy vertoon nie dieselfde simptome as Jean Thomas wat aan "malaria en gevolglike chroniese siektes" (Rabie, 1956: 18) gely het nie. Die siekte het kennelik 'n ander vorm aangeneem. Daar is geen rasionele verduideliking vir hierdie vormverandering en vir die skielike dringendheid van die aandoening nie. Die uitdrukking van verbasing op die gesig van die man met die swaar been gee uitdrukking aan sy onbegrip oor die irrasionele aard van die voorval. Sy poging om die betekenis van die gebeurtenis te begryp, blyk vrugteloos te wees – hy bly staan om "'n neonkrabbel bo die glas en rumoer te lees" (Rabie, 1956: 22), maar uiteraard kan die kommersiële konteks van sy moderne bestaan geen werklike verduideliking vir sy lot bied nie. Die man se behoefte aan 'n rasionele verduideliking word slegs met die redelose stilte van die wêreld begroet. Hy kom te staan voor die absurditeit van die menslike bestaan in die wêreld.

Meer as een keer in die loop van die verhaal beklemtoon Jan Rabie die

terughoudendheid en afstandelikheid van die toeskouers by die toneel waar Jean Thomas teen die relings van die Luxemburgtuine neergeval het: "Hulle toon geen sentiment nie, alleen praktiese bedagsaamheid" (Rabie, 1956: 19). Die siek man se uitroepe vir medelye en sy aandrang dat sy identiteit as Jean Thomas bevestig moet word, kan beskou word as sy pogings om die skare nouer by sy krisiservaring te betrek. Dit is net die optrede van die "skraal man" (Rabie, 1956: 20) wat dui op betekenisvolle betrokkenheid wanneer hy sy been as 'n vorm van steun vir Jean Thomas aanbied terwyl hy hewig bewe: "die lang man [gee] 'n tree vorentoe, nader aan die sieke. 'n Beleefde glimlaggie is op sy gesig en 'n mens weet dat sy been baie styf en selfbewus gehou is, gereed om die hand weer te ontvang. En meteens neem die skare se ingetoënheid nuwe betekenis aan" (Rabie, 1956: 20). Dit sou waarskynlik ietwat vergesog wees om die optrede van die skraal man met die eksistensialistiese opstand waarvan Camus geskryf het, gelyk te stel, maar dit is ten minste duidelik dat die solidariteit wat die skraal man aan die dag lê, die gebrek aan meelewing en betrokkenheid by die res van die skare beklemtoon. Camus (aangehaal deur Degenaar, 1966: 33) het immers gesê "[i]t is in revolt that man goes beyond himself and discovers other people". En deurdat hy afwyk van die heersende houding van die omstanders soos onder meer blyk uit die reaksie van die ander man wat 'n mate van verantwoordelikheid neem: "'Asseblief, mense,' sê die heer, 'staan terug.'" (Rabie, 1956: 20), stel die skraal man homself oop vir 'n gedeelde ervaring van lyding en dood as daardie onbegryplike grens wat tiperend is van die absurditeit van die bestaan op aarde. Hierdie oopstelling vir die gedeelde ervaring van lyding, ook van diegene wie se lyding deur Jean Thomas aan die Paryse omstanders voorgehou word, maak van die man met die swaar been 'n teken van koloniale onreg.

Die nawerking van die verdeeldheid wat die kolonialisme in verskillende wêrelddele veroorsaak het, resoneer ook duidelik in Camus se verhaal *Die klip wat groei* wat in Brasilië afspeel en fokus op die omstandighede van die swart mense wat nasate is van mense wat in slawerny uit Afrika na Brasilië afgevoer is. 'n Belangrike karakter in *Die klip wat groei* is 'n man van kleur, 'n skeepskok van beroep. Tydens 'n Christelik-religieuse optog in die Brasiliaanse stad Iguape dra hy 'n groot klip op sy kop om gestand te doen aan 'n belofte wat hy aan God gemaak het toe hy ná 'n ongeluk op die oop see as drenkeling uiteindelik veilig op die kus uitgespoel het. Hy glo dat dit God was wat hom gered het. Die verplasing van 'n klip herinner sterk aan die situasie waarin Camus se Sisifus hom bevind.

In die verhaal is dit onduidelik of die klip wat die kok dra, dieselfde magiese klip is wat soos volg deur 'n ander karakter, Socrates, beskryf word:

> Op 'n dag het Jesus se liewe standbeeld aangekom uit die see, en die rivier opgeswem. Vissers het dit gekry. Ai, hoe mooi, hoe mooi tog! Toe het hulle hom hier in die grot gewas. En nou het 'n klip in die grot gegroei. Elke jaar is dit 'n fees. Met 'n hamer kap en kap jy stukkies af vir die geseënde geluk. En weet jy wat, die klip groei altyd, en altyd kap jy. Dis die groot wonder. (Camus, 1961: 28)

Wat wel duidelik is, is dat die klip wat groei en die enorme klip wat die kok moet dra (indien die twee klippe nie een en dieselfde is nie) deur die Christelike wyding van beide 'n sterk verband met mekaar het. Alhoewel die optrede van die kok duidelik 'n daad van toewyding aan die Christelike God is, is daar klaarblyklik vir hierdie man, wat as 'n "mulat" beskryf word, ook 'n verbintenis met 'n ander god wat deur die plaaslike swart gemeenskap geëer word. Hierdie god met sy horings word voorgestel deur "'n rooi beskilderde kleistandbeeldjie" (Camus, 1961: 40) en hy hou 'n groot mes van blinkpapier in sy hand vas. Die aand voor die optog dans die kok saam met sy mense in 'n soort rituele toewyding in die hut waar die beeldjie bewaar word. Die kok blyk 'n man te wees wat tussen twee godsdienste vasgevang is.

Die hoofkarakter in *Die klip wat groei* is egter 'n Europese ingenieur, D'Arrast, wat na Iguape gekom het om 'n dyk te bou. Dit is D'Arrast wat tydens die optog in 'n gebaar van solidariteit teenoor die kok en sy mense die swaar klip by die uitgeputte kok oorneem en dit namens hom verder op sy kop dra. Teen die verwagting in dra D'Arrast die klip egter nie na die kerk nie, maar wel na die huis van die kok en sy gesin. Dit wil dus voorkom asof D'Arrast die godsdienstige wyding in die kerk afwys ten gunste van diens aan sy medemens. In die aantekeninge[2] wat in Jan Rabie se Afrikaanse vertaling van Camus se verhaal verskyn, word 'n verband gelê tussen D'Arrast se optrede en Camus se oortuiging dat diens aan die ewemens bestaan "uit die aanvaarding van take wat absurd mag voorkom, maar wat in die bestendiging en ontwikkeling van menslike verhoudings van die grootste betekenis is" (in Camus, 1961: 69). Soos by die man met die swaar been van Rabie is daar by D'Arrast dus betrokkenheid by die ander wat sentreer rondom die gegewe van 'n raaiselagtige groeiende gewig, onderskeidelik 'n been wat al hoe swaarder word en die magiese groeiende rots van Iguape.

9. "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" van Harry Mulisch

Mulisch se verhaal oor die Nederlandse koloniale aanwesigheid in Nieu-Guinee speel in op die enigsins krampagtige poging van die Nederlandse staat om hierdie moeilik begaanbare eilandgebied met digte tropiese bosse en ruwe gebergtes as 'n laaste besitting in Asië te behou. In sy toespraak tydens die

onafhanklikheidswording van Indonesië in 1949 het Soekarno verklaar dat hy eers sal rus wanneer ook Nieu-Guinee na die Indonesiese moederskoot teruggekeer het (Van den Doel, 2000: 355). In 1957 het Indonesië 'n Nieu-Guinee-veldtog van stapel gestuur. Betogings, die plunder van Nederlandse eiendom en boikotte van Nederlandse winkels het die veldtog in Indonesië gekenmerk gevolg deur 'n staking by Nederlandse maatskappye.

In reaksie op die groeiende druk van die Indonesiese regering asook die internasionale gemeenskap het Nederland in 1960 'n plan bekend gemaak om Nieu-Guinee aan die toesig van die Verenigde Nasies oor te dra mits die selfbeskikkingsreg van die Papoeas gewaarborg sou word. Die Verenigde Nasies het hierdie plan van die hand gewys, maar die Nederlandse owerhede in Nieu-Guinee het, tot die argwaan van Indonesië, voortgegaan om in 1961 'n nuwe vlag en volkslied vir die gebied bekend te stel (Van den Doel, 2000: 367). Die geskil tussen Indonesië en Nederland lei in 1962 tot 'n gewapende botsing tussen die vlootmagte van Indonesië en Nederland en uiteindelik het die VSA ingegryp om onderhandelinge oor die oordrag van Nieu-Guinee aan Indonesië op koers te kry. Op 1 Oktober 1962 het Nederland die bestuur van Nieu-Guinee aan die Verenigde Nasies oorgedra en in 1963 het die betwiste gebied uiteindelik onder Indonesiese beheer gekom. "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" speel in 1955 af, dit wil sê die tydperk toe Nederlandse militêre magte in Nieu-Guinee aangebly het nadat die res van Nederlands-Indië reeds selfbeskikking verwerf het.

In die geval van "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" is dit veral die Nederlandse kritici Frans C. de Rover (1987: 152) en Sander Bax (2015: 82) wat op Harry Mulisch se opmerkings ingaan dat die verhaal gelees kan word as 'n teks wat die gees van die Koue Oorlog vasvang. Die verstening van die soldaat dien onder meer as 'n simbool van die verstarring van die magsverhoudings in die ideologiese oorlog wat deur die VSA en die Sowjet-Unie gelei is. Volgens Mulisch (1974: 36) kan sy verhaal as 'n "meta-politiese" teks gelees word en dat hy dit as een van sy beste literêre pogings beskou. Hierdie opmerkings gaan weliswaar terug na 1974, ses jaar voor die publikasie van *De aanslag* (1980) wat feitlik oornag 'n klassieke roman oor die Tweede Wêreldoorlog geword het.

In die Suid-Afrikaanse resepsie van die verhaal is dit E.C. Britz en P.H. Foster (1988: 26) wat in 1988 skryf dat Mulisch se verhaal primêr as 'n vertelling oor die meedoënloosheid van die "wêreldkolonialisme" gelees kan word. Hulle redeneer dat die verstening van sersant Massuro 'n vorm van uiterste degradering is wat hom stroop van sy Westerse meerderwaardigheid en hom tot 'n voormenslike toestand reduseer. Waar die Nederlandse resepsie trou bly aan Mulisch se interpretasie van sy eie teks as 'n vertelling oor die Koue Oorlog, gaan die Suid-Afrikaanse resepsie meer direk in op die voorvalle van koloniale onderdrukking

wat in die verhaal oorvertel word. Britz en Foster (1988) staan nie stil by die feit dat die Nederlandse besetting van Nieu-Guinee met politieke faktore wat tot die Koue Oorlog aanleiding gegee het, verknoop is nie. Dit is moontlik dat die Suid-Afrikaanse konteks waar die nawerking van die kolonialisme steeds bepalend is vir die hedendaagse samelewing, verantwoordelik was vir die sterker aansluiting in die geval van Britz en Foster by die antikoloniale inhoud van Mulisch se verhaal.

"Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" is nie die enigste teks van Mulisch uit die tweede helfte van die 1950's wat na gekoloniseerde mense in verskillende wêrelddele verwys nie. 'n Verhaal uit *De versierde mens* wat Mulisch as 'n sprokie aanbied met die titel "Quauhquauhtinchan in den vreemde" (Mulisch, 1977: 393-453) gaan in op die kosmologie van 'n inheemse gemeenskap in Meksiko. In die verhaal word die surrealistiese representasie van liggaamlike transformasie met klip geskakel. Die karakter Quauhquauhtinchan word byvoorbeeld as "het stenenkind" gekarakteriseer en hy gaan deur 'n proses van onkeerbare liggaamlike groei sodat hy uiteindelik selfs die hele aarde in een van sy porieë opneem. In *Het zwarte licht* (Mulisch, 1957b) droom die vereensaamde karakter Maurits Akelei op sy ses-en-veertigste verjaardag dat hy die kroonprins van die Kongo naboots. Tydens 'n vrolike fees vermaak hy in die droom sy uitgelate toeskouers deur in 'n kleurvolle romp van blare asook 'n Westerse keil en sambreel tussen hulle rond te loop (Mulisch, 1957b: 6). Die titel van die roman mag onder meer aandui dat die res van die romangebeure uit hierdie droom voortvloei en dat die gebeure in 'n "swart lig", dit wil sê vanuit 'n perspektief van swart mense, ontwikkel.

Ten einde die kompleksiteit van "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" vollediger na waarde te skat, is dit verder belangrik om die funksie van klip as deurlopende motief in Mulisch se werk asook die belang van die mite in sy literatuur te ondersoek. In romans soos *Het stenen bruidsbed* en die reeds genoemde *De aanslag* tree klippe en stene op as 'n herinnering aan die vernietiging van oorlog. Klip is solied en weerbarstig, maar in Mulisch se romans herinner dit ook sy karakters aan die destruktiewe gevolge van oorlog, spesifiek die Tweede Wêreldoorlog. Die swaar en soliede aard van klip versinnebeeld die absurditeit van oorlogvoering wat enige rasionalisering uiteindelik dwars in die weg lê. Wanneer Massuro deur 'n verkyker na die mane van Jupiter kyk, druk hy sy desillusie en onttowering soos volg uit: "Het heelal is een grote zak vol stenen en licht" (Mulisch, 1974: 457).

Die verteller van die verhaal, luitenant Loonstijn, omskryf die inwoners van Nieu-Guinee in geologiese terme as mense uit die steentydperk (die pleistoseen) en die geleefde ruimte van die Papoeas word op abjekte maniere deur die koloniale besetters verag, byvoorbeeld in die verwerplike naamgewing waaraan hulle hulself gelate oorgee:

> Nieuw-Guinea ligt ver weg in het pleistoceen, 100.000 jaar v. Chr. Als een van mijn mannen een kasuaris of een kaketoe schiet valt er een schot, verder nooit. Soms ontdekten we tussen de lianen een stinkend moeras Nederlandse onderdanen van 1.40 m hoog die nooit een blanke hebben gezien. Nieuw-Emmercompascuum noemen we zo'n kraal dan, of we geven het een naam ontleend aan de stofwisseling: Lulbroekerstront, of Verneukschoten. We doen maar wat. Als er maar rust is.
>
> Waar we komen is het met de rust overigens gedaan; dan wordt er in het Hollands geschreeuwd en gevloekt, geschoten en soms ook geslagen als ik niet kijk. (Mulisch, 1977: 459-460)

By 'n halte met die skatologiese Nederlandse naam Poepjanknor verkrag een van die soldate, genaamd Steiger, een van die plaaslike meisies. Dit blyk ook gou dat Heintje Massuro voorheen tydens sy stasionering in Nederlands-Indië hom aan verkragting skuldig gemaak het. Dit is betekenisvol dat die verstening van Massuro juis begin intree wanneer hy op die wenpad is tydens 'n speletjie met sy medesoldate in Poepjanknor. Die spel, "landje-veroveren", word soos volg omskryf:

> Een spelletje met messen. Iedereen krijgt een deel van een vierkant stuk platgetrapt zand. Om de beurt wordt het mes in een buurland gegooid en het stuk dat daardoor er van afgesneden kan worden is veroverd, mits het contact krijgt met het aanvallersland. Wie niet meer op zijn stuk kan staan heeft verloren. (Mulisch, 1977: 467-468)

Die karakters in *De versierde mens* waarin "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" opgeneem is, word vanuit die alledaagse werklikheid oorgeplaas na 'n veel groter en meer verwikkelde dimensie waar hulle hul menslike status ten minste gedeeltelik verloor (Bax, 2015: 80). Mulisch (1994: 109) het daarna gestreef om verder te gaan as net weergawes van individuele psigologiese motiverings in sy soeke na 'n nuwe mite wat sy karakters pertinent in 'n meer elementêre en veralgemenende kondisie laat voorkom. Hierdie modernistiese belangstelling in die mite is ook merkbaar in die prosa van Etienne Leroux, 'n mede-Sestiger van Jan Rabie.

Wanneer sersant Heintje Massuro tot klip versteen, herinner hy aan die beeltenis van 'n antieke god en in die naoorlogse skeptisisme teenoor die religie tree hy op as 'n soort verdigting van die koloniale sublieme, dit wil sê die sensibiliteit by outeurs wat vanuit 'n antikoloniale en postkoloniale posisie die onberekenbaarheid, die verbysterende en oorweldigende ondeurdringbaarheid van koloniale praktyke en verhoudings in hulle literatuur probeer peil. Hierdie poging tot 'n begrip van die sublieme geskied in weerwil van die besef dat die sublieme aard van die koloniale geskiedenis enige representasie dwars in die weg lê. Die surrealisme word aangegryp om die onsêbare wel by benadering te probeer

uitdruk. Hierdie sublieme vind 'n vergestalting by benadering in die magiese, die groteske en, in die geval van Rabie en Mulisch, in 'n surrealistiese verbeelding.

In sy studie van die postkoloniale literatuur is Nicholls (1999: 22) van mening dat die sublieme die funksie het om die gesag van die Westerse rasionaliteit wat die koloniale orde onderlê, te ontwrig. Die ervaring van die sublieme lei tot die aktivering van eksesse wat begrip teengaan, maar wel nuwe omgangsmoontlikhede met die andersheid van die koloniale en postkoloniale werklikheid kan ontsluit. Die postkoloniale sublieme speel dus in op die wesenlike kwesbaarheid wat die Westerse redelikheid kenmerk. In die surrealisties biomorfe gedaante van 'n mitiese afgod wat die beeldhouwerk van die surrealistiese beeldhouer Hans Arp by 'n mens oproep, versigbaar die karakter Massuro die vergrype van koloniale oorheersing wat wegvreet aan die menslikheid van sowel die koloniale subjekte as hulle koloniseerders.

Die dokter wat uiteindelik die verstening van Massuro moet help verklaar, dr. Mondriaan, verloor klaarblyklik sy vertroue in die wetenskap om die komplekse realiteite van Nieu-Guinee te kan deurgrond: "Van het gebied waar lichaam en geest communiceren weet de wetenschap niets af, niets! Niemandsland. Een gebied zo groot als ... als heel Nieuw-Guinea. Niets weten we ervan af. Niets!" (Mulisch, 1977: 478). Die wetenskap as 'n kroonjuweel van die Westerse redelikheid word as ontoereikend ervaar in die aangesig van die onbegryplike verstening van Massuro. Die dokter se woorde verwys weliswaar na die wetenskap, maar sy vermelding van Nieu-Guinee gee te kenne dat juis die konteks waarbinne die gebeure plaasgevind het vir die ontwrigtende onsekerheid in die rasionele basis van die wetenskap verantwoordelik is.

In sowel Mulisch as Rabie se verhale is dit amptelike dokumente wat 'n bestendigende funksie moet vervul te midde van die ekstreme situasies waarvoor die karakters te staan kom. "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" word as 'n verslag van Loonstijn aan die Ministerie van Oorlog in Nederland in Wassenaar aangebied waar gegewens oor gevalle soos die van Massuro versamel word. Die amptelike aard van die tekstuele raam waarbinne die verhaal aangebied word, het die pretensie om redelikheid uit te straal, maar hierdie redelikheid en gesag word ondermyn deur uitsprake soos die van dr. Mondriaan en die onbegryplike, irrasionele manifestasie van menslike verstening in Nieu-Guinee. Wanneer die versteende liggaam van Heintje Massuro oopgesaag word, lyk dit asof hy verander het in graniet "met zwarte spikkels en streepjes die op letters leken" (Mulisch, 1977: 477). Loonstijn beskou die klip as 'n raaiselagtige soort skriftelike getuienis wat buite sy begrip om gaan en op 'n radikale anderse manier wil kommunikeer as die amptelike dokumente van die Ministerie van Oorlog in Nederland. In "Die man met die swaar been" is dit die amptelike identiteitsdokument van Jean

Thomas wat bestendiging en redelike verklarings moet bied van die liggaamlik ontwrigtende aandoening wat Jean Thomas deurmaak. Die dokument as amptelike en gerusstellende representasie van die soldaat se identiteit word egter wesenlik ondermyn deur die slotgebeure wanneer die swaar been nie deur 'n neonkrabbel of enige ander manifestasie van redelikheid verklaar kan word nie. Die sublieme ontmoeting met tekens van die andersheid van die gekoloniseerdes en die ruimtes waar hierdie ontmoetings plaasvind, stuur die gesag asook die aansprake op rasionaliteit en superioriteit van die Westerse kensisteme en representasiemodusse in die war.

10. Slot

Representasies van 'n vinnige toename van liggaamlike gewig by twee karakters in "Die man met die swaar been" van Jan Rabie en in "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" van Harry Mulisch was die vertrekpunt van hierdie vergelykende analise van die twee verhale. Dit het vervolgens gelei tot 'n rekonstruksie van die gedeelde literêre omstandighede wat die ontstaan van die verhale moontlik gemaak het. Hierdie artikel het verder daarop gewys hoedat die ontwikkeling van nuwe leesbenaderings en nuwe paradigmas in die literatuurteorie herbesoeke aan ouer tekste uitlok. Die ontwikkeling van die korpus literêr-kritiese insigte wat uiteindelik in die postkoloniale teorie neerslag gevind het, verskerp die visie op surrealistiese elemente in verhale soos "Die man met die swaar been" van Rabie en "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" van Mulisch as meer as blote heenwysings na oorlog, skuld en die absurditeit van die menslike eksistensie.

Die argument wat hierdie studie rig, is dat die surrealisme en die eksistensialisme as eenderse verwysingsraamwerke vir Jan Rabie en Harry Mulisch gedien het toe hulle hul onderskeie verhale in die oorgang van die koloniale tydperk na die postkoloniale bestel geskryf het. Albert Camus se verhaal "Die klip wat groei" wat slegs enkele maande ná die aanvanklike publikasie van "Die man met die swaar been" vir die eerste keer verskyn het, verdien ewe seer oorweging vir die soortgelyke omgang met surrealistiese gegewens wat lig werp op antikoloniale en postkoloniale sublimiteit. Van besondere belang is egter die waarskynlikheid dat Camus se vroeë essay oor die mite van Sisifus rigtinggewend was in die konseptualisering van beide Rabie en Mulisch se verhale. Rabie se eie erkenning dat die kort prosas van Henri Michaux hom geïnspireer het om sy eie kortverhale in *Een-en-twintig* te skryf, word bevestig deur die oorsigtelike studie van Michaux se tekste wat in hierdie artikel onderneem is. Die gedeelde literêre klimaat in die naoorlogse Europa wat die werk van Rabie, Mulisch, Sartre, Michaux en Camus gevoed het, het onder meer ingehou dat die surrealisme en die eksistensialisme

die prikkels verskaf het vir die eerste roeringe van die antikoloniale literatuur wat die grondslag sou lê van die latere ontwikkeling van postkoloniale skryfwerk in verskillende wêrelddele.

Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

Bax, Sander. 2015. *De Mulisch Mythe. Harry Mulisch: Schrijver, intellectueel, icon.* Amsterdam: Meulenhoff.

Bowie, Malcolm. 1973. *Henri Michaux, a study of his literary works.* Oxford: Clarendon.

Brink, André P. 1977. *Jan Rabie se 21.* Blokboek. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Brink, André P. 2000. Oopmaakwoord. In: Rabie, Jan. *Een-en-twintig plus.* Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau, 9-16.

Britz, E.C. en Foster, P.H. 1988. *Nederlandse verhale van ons eie tyd.* Reuse-blokboek 23. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Camus, Albert. 1950. *Les justes.* Parys: Gallimard.

Camus, Albert. 1955. *The Myth of Sisyphus.* Uit die Frans vertaal deur Justin O'Brian. Londen: Hamish Hamilton.

Camus, Albert. 1961. *Die klip wat groei.* Vertaal uit die Frans deur Jan Rabie. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

Camus, Albert. 1973. *The rebel.* Vertaal uit die Frans deur Anthony Bower. Harmondsworth: Penguin.

Clough, Patricia Ticineto. 2012. War by other means: What difference do(es) the graphic(s) make? In: Karatzogianni, Athina en Kuntsman, Adi. (eds.). *Digital Cultures and the Politics of Emotion. Feelings, Affect and Technological Change.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 21-32.

Degenaar, J.J. 1966. *Die wêreld van Albert Camus.* Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

De Rover, Frans C. 1987. *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch.* Amsterdam: De Bezige Bij.

D'Haen, Theo. 2002. *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen. Volume 1.* Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

Durrell, Lawrence. 2018. Preface: Henri Michaux. The Poet of Supreme Solipsism. In: Michaux, Henri. *A Certain Plume.* Vertaal uit die Frans deur Richard Sieburth. New York: New York Review Books, ix-xiv.

Du Toit, P.A. 1974. 'n Ondersoek na Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal,

met besondere verwysing na enkele nuwer Afrikaanse verhale. Ongepubliseerde MA-tesis. Grahamstad: Rhodes Universiteit.

Eddins, Dwight. 2001. Of rocks and marlin: the existentialist agon in Camus's *The Myth of Sisyphus* and Hemingway's *The Old Man and the Sea. The Hemingway Review* 21(1): 68-77.

Fein, Stephen en Srinivasan, Krishnan. 2020. Surrealists and Communists in Paris. *Open*, 7 September. https://openthemagazine.com/columns/surrealists-communists-paris. (Datum van gebruik: 5 April 2023).

Grouix, Pierre. 2009. Engagement. In: Guérin, Jeanyves. (ed.). *Dictionnaire Albert Camus.* Paris: Robert Laffont, 248-251.

Kannemeyer, J.C. 2004. *Jan Rabie. Prosapionier en politieke padwyser.* Kaapstad: Tafelberg.

Krige, Uys. 1956. *'n Eie stem.* In: Rabie, Jan Sebastian. *Een-en-twintig.* Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau, 5-15.

Loots, Sonja en Van Wyk, Steward. 2019. Voorwoord. In: Loots, Sonja en Van Wyk, Steward. (reds.). Die nuwe Afrikaanse prosaboek. Kaapstad: Human & Rousseau, 11-14.

Louw, N.P. van Wyk. 1986. Versamelde prosa 2. Kaapstad: Human & Rousseau. *Michaux, Henri.* 2018. A Certain Plume. Vertaal uit die Frans deur Richard Sieburth. New York: New York Review Books.

Mulisch, Harry. 1957a. De versierde mens. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1957b. *Het zwarte licht.* Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1959. *Het stenen bruidsbed.* Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1961. *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1977. *De verhalen 1947-1977.* Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1980. *De aanslag.* Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, Harry. 1994. *Twee opgravingen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Nicholls, Brett. 1999. The postcolonial sublime: The politics of excess from Kant to Rushdie. Ongepubliseerde proefskrif. Murdoch Universiteit.

Rabie, Jan. s.d. The man with the heavy leg. Ongepubliseerde manuskrip 350. M.2.2. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch Spesiale Versamelings.

Rabie, Jan. 1956. *Een-en-twintig.* Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Rabie, Jan. 1998. *Paryse dagboek.* (red. André P. Brink). Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau.

Rabie, Jan. *Een-en-twintig plus.* Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau.

Rabie, Jan. 2004. *Hutspot. Reissketse, verhale, essays, praatjies*. Saamgestel deur J.C. Kannemeyer. Pretoria: Protea Boekhuis.

Rey, Silvio. 1948. *Aphrodite. Photos De Nus.* Parys: Graphicolor.

Ruane, Kevin. 1998. *War and revolution in Vietnam, 1930-75.* Londen en New York: Routledge.

Sieburth, Richard. 2018. Translator's Afterword: A Pen in Search of an Author. Michaux, Henri. 2018. *A Certain Plume.* Vertaal uit die Frans deur Richard Sieburth. New York: New York Review Books, 203-223.

Smuts, Ria. 1997. 'n Herwaardering van die begrip "fout". *Stilet* 9(2): 99-105.

Van Coller, H.P. 2002. Tekswysigings en outorisering: oor 'foute' in 'Die man met die swaar been' (Jan Rabie). *Stilet*, 14(1): 208-219.

Van den Doel, H.W. 2000. *Afscheid van Indië. De val van het Nederlandse imperium in Azië.* Amsterdam: Prometheus.

Verhoef, Anné H. 2014. Sisyphus, happiness and transcendence. *South African Journal of Philosophy*, 33(4): 557-546.

Waldberg, Patrick. 1965. *Surrealism.* Londen: Thames and Hudson.

Weyembergh, Maurice. 2009a. Absurde. In: Guérin, Jeanyves. (ed.). *Dictionnaire Albert Camus.* Paris: Robert Laffont, 7-10.

Weyembergh, Maurice. 2009b. Révolte. In: Guérin, Jeanyves. (ed.). *Dictionnaire Albert Camus.* Paris: Robert Laffont, 781-784.

Note

1. Oor sy werk as vertaler merk Rabie (2004: 207) op dat hy "bykans dertig goeie leesbare boeke uit veral Frans en Grieks in Afrikaans vertaal het. Om Afrikaans te verryk."
2. Dit is moontlik dat Jan Rabie self die aantekeninge geskryf het, maar dit sou ook die werk van Audrey Blignault kon wees wat as redakteur van die bibliofiele Juweel-novelles van Nasionale Pers opgetree het. *Die klip wat groei* is die derde verhaal wat in die reeks novelles verskyn het.