



Aantekeninge by
KOOS PRINSLOO

GERRIT OLIVIER



Aantekeninge by Koos Prinsloo

Uitgegee deur Rapid Access Publishers, 'n afdeling van SUN MeDIA, Victoriastraat,
Stellenbosch, 7600

Alle regte voorbehou

Kopiereg © 2008 G. Olivier

Geen gedeelte van hierdie boek mag sonder die skriftelike verlov van die uitgewer gereproduseer of in enige vorm deur enige elektroniese, fotografiese of meganiese middel weergegee word nie, hetsy deur fotokopiëring, plaat-, band- of laserskyfopname, vermikrofilming, via die Internet of e-pos of enige ander stelsel van inligtingsbewaring of -ontsluiting.

Eerste uitgawe 2008

ISBN 978-1-919985-32-9

Bandontwerp deur Hentie van der Merwe

Omslagfoto: Human & Rousseau-argief

Geset in 10/13 pt Adobe Caslon Pro

Verpakking, reproduksie, druk en bind deur SUN MeDIA, Stellenbosch, 7600.
Hierdie publikasie kan direk bestel word by www.sun-e-shop.co.za.

INHOUD

Inleiding	1
<i>Jonkmanskas</i> (1982)	9
<i>Die hemel help ons</i> (1987)	51
<i>Slagplaas</i> (1992)	103
<i>Weifeling</i> (1993)	209
Nawoord	243
Bronne	245

Dit is nou ses en twintig jaar sedert die verskyning van Koos Prinsloo se debuutbundel, *Jonkmanskas*, in 1982 en die publikasie van sy versamelde *Verhale* (2008). Ná sy debuut verskyn *Die hemel help ons* (1987) en *Slagplaas* (1992) met tussenposes van vyf jaar. In 1994, minder as 'n jaar ná die publikasie van *Weifeling*, sterf die skrywer in Johannesburg aan vigsverwante oorsake. *Weifeling* bevat dié tekste – sommige van vroeë oorsprong, ander in die laaste jaar of wat van sy lewe geskryf – wat hy nog goed genoeg bevind het om aan sy lesers na te laat. Die verhale in die bundel is uiteenlopend en vertoon in 'n mindere mate as in *Slagplaas* (1992) die soort onderlinge verbande wat van Prinsloo se derde bundel byna 'n fragmentariese roman maak.

Vier bundels, gepubliseer oor net meer as 'n dekade, met een daarvan iets van 'n literêre testament, verteenwoordig nie 'n omvangryke oeuvre nie. Tog is Prinsloo vir die Afrikaanse letterkunde van blywende belang, ook omdat sy werk so 'n boeiende beeld van 'n bepaalde periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis gee.

Prinsloo is bekend as 'n omstrede en grensverleggende skrywer.¹ Die skandaligheid van sy eksplisiete seksuele beskrywings en sy ondermyning van die grens tussen fiksie en werklikheid in die uitbeelding van sommige karakters is die hooftokus van Riana Scheepers se *Koos Prinsloo. Die skrywer en sy geskryfdes* (1998).² My interpretasies sal soms beduidend van Scheepers s'n verskil. Een belangrike rede hiervoor is dat sy die “postmodernisme” by Prinsloo sterker beklemtoon as ek. Die erosie van die grens tussen “fiksie” en “werklikheid” en die tematisering van representasie mag tipies postmodernistiese verskynsels wees, maar om te impliseer dat Prinsloo as volgroeide postmodernistiese skrywer op die toneel verskyn het, is 'n vereenvoudiging.³

¹ “In 'n besondere sin is al sy vertellings grensverhale, want in elkeen word grense oorskry en verbreek soos wat onder meer in morele en ideologiese konvensies, verbeelding en feit, woord en beeld as verwisselbare en ineenvloeiende veranderlikhede uitgebeeld word,” skryf Henriette Roos (1994) in haar huldeblyk aan Prinsloo.

² Kyk Olivier (2000) vir my resensie van *Die skrywer en sy geskryfdes*. Scheepers (1998: 346-348) gee ook 'n kort *curriculum vitae* van Prinsloo. Hier moet ook vermeld word Johann de Lange (1996) se *Vreemder as fiksie*, wat as *pastiche* op Prinsloo laasgenoemde se tegniek verder voer (en 'n reeks nuwe “onthullings” insluit), maar tegelykertyd ook in party opsigte 'n repudiëring daarvan wil wees. Adriaan Meyer se verhoogstuk *Prinsloo versus*, wat in 2008 by Protea-uitgewers verskyn, fokus op die omstredenheid van Prinsloo.

³ Scheepers (1998: 1) noem hom “die belangrikste eksponent van die postmodernistiese kortverhaal van die periode 1982-1993” en verwys na “die ondersoek en eksploitering van die spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering as sy ‘persoonlike skrywerscredo’”

Prinsloo se spel met fiksie en werklikheid het 'n eiesoortige logika en lei ook tot 'n paradoks. Die logika, wat herlei kan word na sy vroegste gepubliseerde tekste, is gewortel in die ontdekking van die skryfdaad as 'n vorm van selfverkenning en selfopenbaring, en in die groeiende oortuiging dat die verswyging, onderdrukking of selfs fiksionalisering van die werklikheid 'n vorm van magismisbruik is.

Die provokasie van Prinsloo se tekste, veral dié in *Slagplaas*, berus op sy weerstand teen konvensies en opvattinge gesetel in ons taal, literatuur, seksuele norme, kultuur en smaak wat die “waarheid” onderdruk of verdoesel. Verset teen hierdie konvensies en enige vorm van sensuur is die dryfkrag wat skryf vir Prinsloo tot 'n uitdaging en 'n roekelose avontuur gemaak het. 'n Sentrale aspek van hierdie proses is die bekendstelling van 'n outobiografiese ek en die onthulling van sy persoonlike lewe, sy seksualiteit, sy seksuele ervarings en uiteindelik sy komende dood.

Die paradoks is dat elke onthulling ook 'n verhulling moet wees; dat dit onmoontlik is om agter die teks 'n ek in sy volle naaktheid sigbaar te maak. Die skrywer wat hom vernet teen die moontlike valsheid van literêre diskoerse en die strategieë van die glad gepoleerde verhaal kan nie buite die konvensie iets tot stand bring wat nie self óók 'n konstruksie is nie. Dit impliseer dat selfs die ek-figure wat as outobiografies aangebied word, nooit sonder meer met die konkrete skrywer vereenselwig kan word nie.

Prinsloo se antwoord op die komplisiteit van sy tekste in die magspel van die literatuur is om die meganismes van sy eie skryfwerk aan die leser sigbaar te maak. Vanaf sy eerste bundel bemoei hy hom met die vorm van sy tekste, maar dit sou misleidend wees om gewoon van “vormbewustheid” of 'n “spel” met die literêre vorm te praat.⁴ Prinsloo se hantering van fiksie en werklikheid word gestu deur twee opponerende impulse: die strewe om die “werklikheid” in veral sy magsaspek te onthul, en die besef dat geen teks ooit aan bemiddeling en fiksionalisering ontkom nie.

Prinsloo het nie oor 'n “poëtika” beskik as hieronder verstaan word 'n samehangende en eksplisiete stel opvattinge oor die aard, doel en middele van die literêre teks nie. Dit is maklik om sy verdediging van byvoorbeeld “Nawoord” in *Slagplaas* as “fiksie” af te maak as naïef en ontoereikend, of selfs as 'n ontkenning van die morele implikasies van sy praktyk. Ek sal aantoon dat Prinsloo se werk, in teenstelling met sy teoretiese uitsprake, berus op 'n gesofistikeerde besef van die poreuse grens tussen “fiksie” en “werklikheid”.

(1998: 70). Viljoen (1989) se interpretasie van “In die kake van die dood” word sterk beïnvloed deur haar benadering van die verhaal as postmodernisties.

⁴ “Post-modern techniques can become a game if they are not employed to overcome the barriers between fact and fiction,” sê Prinsloo in sy onderhoud met Vinassa (1988).

'n Uitdaging by die skryf van hierdie studie was om 'n balans te handhaaf tussen wat 'n mens die middelpuntsoekende en middelpuntvliedende kragte in Prinsloo se verhale kan noem. 'n Ontleding van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", die eerste verhaal in *Jonkmanskas*, sou byvoorbeeld die beginpunt kon word van 'n betoog waarin 'n mens aantoon dat sy werk 'n samehangende geheel vorm met terugkerende temas, ontwikkelende tegnieke en deurlopende lyne: 'n *oeuvre*, met ander woorde, gekenmerk deur die skryf teen grense en magsvorme in: teen patriargale waardes, die besmette taal van die politiek, literêre tradisies, sensuur, fatsoenlikheidsnorme en uiteindelik die dood.

So 'n ordenende ingryp sou ondersteuning vind in die aanvaarde praktyk van die literatuurstudie, en ook in Prinsloo se eie uitspraak teenoor Jansen (1992) dat 'n skrywer steeds dieselfde verhaal skryf. Dit sou egter ook 'n transgressie wees teen wat die tekste self bied: die verbrokkelende struktuur van baie verhale, die mislukte of onvoltooide fiksionele projekte, die vermenging van "hoë" en "lae" literêre vorme en taaluitings, die ontwrigting van vertelsituasies en die weiering om in die afgeronde teks 'n estetiese of etiese ruspunt te vind.⁵ Prinsloo se literêre opvatting, in so verre 'n mens hulle van sy werk en uitsprake daarvoor kan aflees, is in Afrikaans die teenpool van D.J. Opperman se "klassieke" poëtika, waarvolgens die balans van teenstrydighede wat in die afgeronde kunswerk nagestreef word, die orde van die werklikheid self reflekteer: die kunstenaar as skriba van God.⁶ By Prinsloo dui die fragmentariese en voorlopige aard van die teks op 'n verset teen die literêre werk as sluitende geheel, en dit wys op sy beurt in die rigting van twee ander oortuigings: dat die vloeibare aard van die "werklikheid" 'n estetiese ordening in die weg staan, en dat die persoonlike gegewens wat in die teks verwerk word óók oor geen eenheid, voltooidheid of inherente logika beskik nie.

Ek het by die skryf van hierdie kommentaar 'n aantal verskillende, maar tog samehangende oogmerke gehad: om Prinsloo se bronne en invloede so ver moontlik te agterhaal; om die belangrikste verhale in besonderhede te bespreek en reg te laat geskied aan sy noukeurige vakmanskap; om aan te dui hoe sy presiese werkwyse dikwels juis daartoe dien om die onsekerheid van "werklikheid" en "identiteit" te suggereer; om terugkerende temas en tegnieke en die toenemende verwikkelheid hiervan te ontleed; en om getuienis aan te voer vir my bewering dat Prinsloo se werk, in sy volgehoue worsteling met vraagstukke van literêre vormgewing, seksualiteit en mag, 'n unieke en waardevolle bydrae tot die Afrikaanse literatuur lewer.

⁵ "At the risk of sounding hackneyed, Prinsloo is perhaps best described as the writer of carefully constructed 'texts'. This often obfuscatory term here seems unusually appropriate, since Prinsloo's writing mostly confounds traditional categories," skryf Massyn (1995).

⁶ Vir 'n analise van Opperman se literaturopvatting kyk Olivier (1992).

Te midde van hierdie doelstellings het één vraag by my bly spook. Wat is dit wat Prinsloo daartoe gebring het om, meer as enige Afrikaanse skrywer vóór of ná hom, grense te deurbreek en hom die misnoeë van baie lesers, sommige kritici en selfs ’n paar kollegas en vriende op die hals te haal? Die antwoord hierop is ten nouste verbonde aan die skrywer se opgeskerpte bewussyn van mag. Die tekste bied meer as genoeg leidrade om hierdie bewussyn – wat vanselfsprekend ’n besef van eie magteloosheid as teenhanger het – terug te voer na die aanwesigheid van ’n verwerpende vaderfiguur, wat verteenwoordigend word van ’n verdrukkende “manlike” identiteit en gesag wat hom ook op sosiale, politieke en literêre gebied laat geld. Skryf, vir Prinsloo aanvanklik ’n tentatiewe verkenning van die eie identiteit, word algaande ook die skep van ’n komplekse fiksionele identiteit en ’n manier om die ontstellende waarheid oor die wêreld uit te beeld: sy wapen in die stryd teen die konvensionele beeld van die man. Om die radikaliteit en “meedoënloosheid” (soos dit in “Die jas” heet) van Prinsloo se werk te verstaan, moet ’n mens verstaan dat die pen vir hom in ’n byna letterlike sin magtiger was as die swaard. Skryf was vir hom ’n manier om die self los te wring van die vaderlike, politieke en literêre mag wat hy van vroeg in sy loopbaan, en steeds sterker, aanvaar het as wesenlik verdrukkend. Te midde van die diversiteit van sy werk, die verbrokkeling van tekste, die ironie en parodie is dit die één konstante. Skryf was vir hom ook die manier waarop hy homself uiteindelik kon wégskryf van alle vaders, tot in die dood in.

*

’n Unieke eienskap van Prinsloo se verhale is sy uitgebreide gebruik van dokumentêre gegewens en die groot hoeveelheid korrelasies tussen verhaalfigure en persone in die werklikheid. Enige studie van sy werk, ook al fokus dit nie soos Scheepers se monografie op die “geskryfde” figure nie, kom voor ’n moeilike vraag te staan: hoeveel hiervan moet bekend gemaak word? Scheepers noem ’n hele aantal werklike persone in haar studie, maar gaan nie heeltemal konsekwent te werk nie. Só skryf sy byvoorbeeld oor die korrelasies tussen Die Pop Ster in *Slagplaas* en Ralph Rabie / Johannes Kerkorrel, sonder om te vra of Die Noord-Amerikaner en X nie dalk ook “geskryfdes” in haar betekenis van die woord is nie.

Een aspek van hierdie probleem is dat elke leser op grond van sy of haar belangstelling, historiese ervaring en toevallige of anekdotiese kennis anders sal reageer op die herkenbaarheid van bepaalde figure in Prinsloo se verhale. Baie lesers wat in die jare tagtig in Johannesburg gewoon het, sal byvoorbeeld verbande raaksien tussen karakters in verhale soos “Neil Goedhals (33) is dood” en “Nawoord” en mense in die Johannesburgse omgewing; vir ander lesers sal hierdie elemente ’n geringe of selfs geen rol speel nie – en soos wat die tyd verbygaan, sal al hoe minder lesers enige direkte buite-tekstuele kennis meer

hê. Die verhale is in 'n sekere sin tydsdokumente; hulle effek berus ten dele op die addisionele realistiese dimensie wat hulle vir sommige lesers sal besit.

'n Mens vermoed dat Prinsloo geweet het dat die herkenbaarheid van sy verhaalfigure van leser tot leser sal wissel – en dat hy soms in sy verhale spesifieke boodskappe aan bepaalde lesers wou rig. In baie gevalle kan 'n verdere bekendmaking van hierdie private dimensies mense pyn aandoen. Dit beteken dat die ondersoeker die moontlike skadelikheid van verdere onthullings oor die “geskryfdes” by Prinsloo moet opweeg teen sy wetenskaplike verantwoordelikheid. 'n Belangrike oorweging in hierdie verband is dat besonderhede wat slegs herkenbaar sou wees vir die persoon op wie 'n karakter gemodelleer is, vir die literatuurstudie as van mindere belang beskou moet word. Ralph Rabie is nie die enigste leser van wie ek bewus is, wat gevoel het dat Prinsloo soms 'n eensydige weergawe van 'n stuk gedeelde geskiedenis bevat nie.⁷

In 'n biografie van Prinsloo sou hierdie kwessie op 'n ander wyse benader moet word. 'n Literêre ontleding, egter, moet vra hoe relevant outobiografiese kennis vir Prinsloo se werk is, en hierdie vraag behels twee aspekte. Wat die “herkenbaarheid” van Prinsloo se verhaalfigure betref, het ek telkens gevra of dit in beginsel kontroleerbaar is met behulp van verwysings binne die teks self na inligting in die openbare domein. Só is dit byvoorbeeld moontlik – hoewel nie maklik nie! – om sonder enige buitetekstuele kennis ooreenkomste tussen X en Carel-Brink Steenkamp en die Noord-Amerikaner en Don Caldwell te agterhaal met behulp van verwysings in die verhale self na hulle geskryfte en kuns. Waar die naam van 'n verhaalfiguur dieselfde is as iemand buite die teks, het ek probeer vasstel wie as model vir die figuur gedien het. En waar ander persone intussen onthullings gemaak het oor korrelasies tussen 'n karakter en 'n werklike persoon, het ek hierdie kennis as 'n gegewe aanvaar.

Die hantering van dokumentêre gegewens was ietwat minder problematies. Waar iets in die verhaal – 'n koerantberig, 'n brief, 'n keurdersverslag, ens. – as dokument genoem of aangebied word, het ek probeer vasstel watter dokument dit is en hierby ook gebruik gemaak van die nagelate materiaal in die Koos

⁷ In Oktober 1999 skryf Rabie in reaksie op die verskyning van Scheepers se boek oor Prinsloo onder meer die volgende in *Insig*: “Hoewel jy [Scheepers – G.O.] en 'n paar lesers dink Koos het dinge onthul, weet ek hy het dinge verhuul, en die *hoe* daarvan, dit was wat die pyn veroorsaak het, en dit was op 'n veel erger manier *than dreamed of in your imagination*.” Hoewel Rabie Scheepers kritiseer omdat sy nie met hom gepraat het oor die verhale in *Slagplaas* waarin Die Pop Ster figureer nie, sê hy nie in hierdie stuk aan watter “verhullings” Prinsloo hom skuldig gemaak het nie. Die kritiek op Scheepers is onbillik: haar boek is geen resepsie-ondersoek nie – en tog moet dit gesê word dat sommige van haar uitsprake die leser wel aanmoedig om te veel “waarheid” in Prinsloo se werk te lees. Rabie sou 'n heel individuele resepsie van sommige verhale in *Slagplaas* gehad het. Dieselfde geld vir Prinsloo se ouers – en so sou daar ongetwyfeld meer sulke lesers wees.

Prinsloo-versameling. Met behulp van hierdie persoonlike argief is dit ook moontlik om te demonstreer dat elemente in Prinsloo se verhale – die stank in “Slagplaas” byvoorbeeld – deur ’n koerantberig of ander dokument ingegee is, ook waar geen tekstuele verwysing voorhande is nie.

In die Prinsloo-versameling is daar ’n hele aantal vroeë variante van verhale. Hierdie manuskripte bevat materiaal wat nog met vrug deur toekomstige ondersoekers gebruik kan word vir studies oor die ontstaan van Prinsloo se verhale. Hulle illustreer Prinsloo se vakmanskap, die groei van sy skrywerskap in die praktyk van hersiening en herskrywing, en ook hoe van die boeiendste aspekte van verhale mettertyd uit die hersiening ontstaan het. Dit is betekenisvol dat die redigering van sy eie verhale dikwels ’n beweging wég van die outobiografiese of biografiese is. Ek verwys in hierdie studie na vroeë variante waar hulle na my mening lig werp op die uiteindelik gepubliseerde teks.

Geen stel riglyne is absoluut nie en daar sal gevalle wees waar ’n mens jou oordeel en diskresie moet gebruik om te besluit of sekere inligting bekend gemaak moet word – en moet aanvaar dat ’n ander leser anders hieroor mag oordeel. In die laaste instansie is die enigste belangwekkende vraag of ’n toeligting rondom die biografiese, outobiografiese en dokumentêre aspekte die teks in literêre opsig verhelder. Maar daar is ’n verdere, belangriker vraag: hoe hanteer Prinsloo die gegewe? Ook dit is ’n vraag wat met verwysing na elke individuele teks benader moet word – en tog kan ’n mens een veralgemening met veiligheid maak. Terwyl die eerste versie van ’n Prinsloo-verhaal dikwels digby gegewens uit die werklikheid bly en die vermoede laat ontstaan dat die teks deur ’n konkrete insident of ervaring geïnspireer moes gewees het, is hy daartoe geneig om in latere versies name te verander, met die vertelperspektief te speel, nuwe gegewens toe te voeg en op ’n groter doek te werk. Dit is altyd meer as ’n verdoeseling of ’n wegskuil agter maskers – trouens, een van die irriterendste opmerkings oor Prinsloo wat ’n mens dikwels teenkom, is dat hy in sy verhale wegkruipertjie speel. Wat tydens die hersiening plaasvind, is ’n proses van komplisering, betekenisgewing en fiksionalisering (of “outofiksionalisering”, soos nog sal blyk), ’n proses wat voortvloei uit ’n besef van hoe ingewikkeld en veelduidig literêre presentasie en nosies van identiteit kan wees, ’n proses waarin die “gegewens uit die werklikheid” onderhewig gemaak word aan wat Ina Gräbe (1985) die teks as “artistieke diktator” noem. Hoe meer ’n mens *Slagplaas* bekyk, hoe meer irrelevant word in literêre opsig die vraag wie Die Pop Ster of X of Die Noord-Amerikaner of enige ander figuur in die bundel “is”. Prinsloo gebruik die tradisionele vorme en tegnieke van die kortverhaal om op ’n eie manier, ’n manier eie aan die literatuur, ’n bepaalde beskouing op die werklikheid mee te deel. Die literêre transformasie van die “buite-tekstuele” gegewens lei die leser daartoe om in sy ietwat naïewe verdediging van sy kontroversiële tekste as “fiksie” ook ’n groot stuk waarheid te herken.

Elk van Prinsloo se bundels behalwe miskien *Weifeling* verteenwoordig 'n nuwe fase in sy skryfwerk. Wat hy miskien sou geskryf het ná *Slagplaas* – ongetwyfeld sy merkwaardigste prestasie – is 'n vraag waarom 'n mens net kan spekuleer. Hy is oorlede kort voordat die behandeling teen die retrovirus, wat sy lewe sou kon red, beskikbaar geword het. Dit gee aan sy werk 'n besondere navrantheid, omdat die intensiteit, dringendheid, woede en wanhoop van veral *Slagplaas* in 'n groot mate te make het met ons verganklikheid en die nabyheid van die dood: die laaste, onoorskrybare grens wat in *Weifeling* by wyse van 'n soort “kleedrepetisie” benader word. Die snelle ontwikkeling van sy skryfwerk tot en met *Slagplaas* het onder meer te make met die bewussyn van 'n beperkte tyd waarin nog gesê kon word wat gesê moes word.

JONKMANSKAS (1982)

Die jongman¹ het teruggekeer van sy reis. Hy het self die hek oopgemaak. Hy het gesien dat die kanferfoelieheining uitgekap is. Die hek was nuut en die draadheining silwer geverf.

- Die erf lyk na 'n nuwe wêreld, het die jongman gedink. (11)²

Só lui die eerste paragrawe van “By die skryf van aantekeninge oor 'n reis”, die eerste verhaal in *Jonkmanskas* en ook die eerste voorbeeld van 'n *topos* in Prinsloo se werk: die besoek aan die ouerhuis, wat telkens lei tot 'n onderhandeling met nosies van tuiste en die “land van herkoms”. Die sleutels tot hierdie teks, waarin ook vir die eerste keer Prinsloo se “jongman” optree, lê in die intertekstuele verbande tussen die jongman se reis en ander reise, die betekenis wat aan die begrip “nuwe wêreld” gegee word en die ontdekking van die skryfdaad as vorm van kommunikasie.

In reaksie op die refreinmatige versoek van sy familielede – “Vertel ons van jou reis” – verstrek die jongman geen konkrete inligting nie. Daar is geen kommunikasie tussen hom en sy naasbestaendes nie, slegs 'n reeks fragmentariese en absurde tonele waarin almal aan mekaar verbypraat. Hierteenoor tref ons 'n reeks verwysings en aanhalings aan na ánder tekste waarin reise, aankomste en die verlange na iets anders of iets nuuts ter sprake kom. Wat hier nuut is, behels nie net die draadheining of die hek nie, maar die “nuwe wêreld” wat die jongman geestelik betree het.

Die opvallendste van hierdie verwysings word ingelui deur 'n onverwagse uitspraak: “Zook is the explosion of colours that comes out of you to colour this world” (11) – woorde wat toegeskryf word aan “die ou man met die lang gryns hare en bokbaard” en die verhaal verder infiltreer in “Do you take zookar in your coffee?”(12), “You can zook to music” (12), “Zookmekaar” (16; ook die naam van die poskantoor op Fook Island) en “Bazooka!” (17). Ons het hier 'n toespeling op Walter Battiss, destyds 'n befaamde Pretoriase *bohémienne*

¹ In Human & Rousseau se uitgawe van Prinsloo se *Verbale* (2008) is die woord “jongman” in hierdie verhaal verander na “jong man”. By die persklaarmaak van die verhale het Human & Rousseau se taalversorger hierdie verandering aangebring, onder andere omdat Prinsloo later in die bundel “jong man” skryf. As eksekuteur van Prinsloo se boedel het ek versoek dat die skryfwyse “jongman” behoue moet bly omdat die outeur duidelik aan dié term 'n spesifieke betekenis wil toeken. Hierdie korreksies het ongelukkig nie hulle weg na die gepubliseerde teks gevind nie.

² Alle bladsyverwysings is na Prinsloo se versamelde *Verbale*. Om die lees te vergemaklik, gee ek nie elke enkele verwysings nie, maar probeer daarvoor sorg dat die leser altyd weet op watter bladsy ons is.

met wie Prinsloo self as “jongman” een of twee keer in aanraking was, se Fook Island: ’n innerlike wêreld wat elkeen in homself kan besit.³ Die “explosion of colours” vanuit die self neem in “By die skryf van aantekeninge oor ’n reis” ’n linguïstiese vorm aan. Die woord “zook” kleur die taalgebruik van sowel die jongman as sy gesinslede. Die vreemdheid van die “nuwe wêreld” spruit voort uit die kontras tussen die bekende en die wyse waarop die dinge wat hy tydens sy reis meegemaak het, sy persepsie van daardie wêreld verander.⁴

Elemente in die teks bou die motief van reise, aankomste en vervreemding verder uit, en neem die plek in van die vertelling oor sy reis waarom die jongman gevra word. Onder die onvanpaste geskenke wat hy uitdeel, is daar byvoorbeeld Andy Warhol (1975) se *From A to B and Back Again*. Die titel dui op die siklus van vertrek en terugkeer wat in die struktuur van die verhaal weerspieël word, en die aanhaling op bl. 12 (“A. Should we walk? It’s really beautiful out. B No. A. Okay”) onderstreep hierdie futiliteit. Twee ander aanhalings sluit aan by die “nuwe wêreld”-motief. Joni Mitchell se verlange vanuit Europa na Kalifornië – binne die Amerikaanse konteks ’n “nuwe wêreld” waar baie verhuisers nuwe moontlikhede gaan soek het – in haar “A case of you” en “California” op die album *Blue* (1971) ontlok aan die moeder die veelseggende kommentaar: “Verskuiwende lojaliteite” (16). Paul Simon se “American Tune” (1973) oor die aankoms van die eerste Europese setlaars in Amerika in 1620 het insgelyks te make met die ontdekking van ’n “nuwe wêreld”.

Dus ontstaan daar twee pole: die milieu van die ouerhuis met sy sigbare veranderinge en die jongman se “nuwe wêreld”. Ander frappante intertekste is die twee aanhalings uit Breyten Breytenbach, “die jong man met die baard en die pyp”, se tuiskomsgedigte “die hand vol vere” en “(die hand vol piep)” uit onderskeidelik *Kouevuur* (1969: 67-69) en *’n Seisoen in die paradys* (1976:26-28) van B.B. Lasarus. In die lig van die impak wat Breytenbach en sy werk op Prinsloo gehad het,⁵ is sy verhaal moontlik direk deur die ouer skrywer

³ Kyk oor Fook Island: Berman in Skawran & Macnamara (1985: 105-149) en Huntley (1989: 21-35). Van Fook Island sê Battiss: “It is really the innermost desires of your heart... that form this island within you” (in *Battiss on Battiss*, aangehaal deur Berman, bl. 144).

⁴ In sy ontleding van die verhaal lê Van Heerden (1995) veral die aksent op die rol van taal: “Die terrein wat deurreis word, is nie soseer ruimte in ’n fisieke sin nie, maar eerder taal wat as dimensie verken word. Ter sprake is die onmag van taal in die aangesig van die gebeure van ’n werklike verlede en taal as labirint, as verstikkende ruimte.” Dit is nie nodig om soos Scheepers (1998:43) aan te neem dat die reis waarvan hier sprake is, letterlik ’n besoek aan Amerika was nie.

⁵ Na hierdie belangstelling verwys Prinsloo in die ongepubliseerde teks “The Short Happy Life of Koos Prinsloo”. In ’n brief aan Breytenbach (1/5/84) vertel hy van sy onderwyser Karools Prinsloo, ’n “verloopte predikantseun” met ’n hart “sorgvuldig verskans agter ’n Hemingway-he man-image” wat vir die klas uit *Katastrofes* voorgelees het. “Ek het alles van Breytenbach gelees wat ek in die hande kon kry (selfs Skryt),” skryf Prinsloo en vertel hoe hy saam met ’n “horde ander studente” die digter se tweede verhoor in Pretoria bygewoon