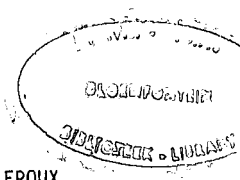


11-1000-819 01

B'



DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN ENKELE WERKE VAN ETIENNE LEROUX

deur

WILNA MARIÉ BOTHA

Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die
graad MAGISTER ARTIUM in AFRIKAANS EN NEDERLANDS

FAKULTEIT VAN LETTERE EN WYSBEGEERTE

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

STUDIELEIER : PROF. H.P. VAN COLLER



NOVEMBER 1987

UOVS - BIBLIOTEEK



'n Woord van dank aan die volgende persone en instansies :

- my ouers, vir die geleentheid om te kon studeer;
- mev. Magda Hayes, vir die noukeurige tikwerk;
- die Leroux-navorsingsprojek, U.O.V.S., vir die beskikbaarstelling van navorsingsmateriaal met betrekking tot die romans van Etienne Leroux;
- die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir finansiële steun. Menings in die studie uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is egter my eie en nie dié van die RGN nie;
- prof. H.P. van Coller vir sy positiewe akademiese leiding waarsonder die voltooiing van die studie nie moontlik sou wees nie;
- Soli Deo Gloria

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

15 FEB 1989

T 839.3635 LER

STELLENBOS

"In his total chaos of personality, he speaks to us of the grimmer aspects of our own lives. He speaks of the thousand daily compromises we make with reality, of our lack of true inner stability, our lack of self, our lack of heroism."

- Stuart Miller

INHOUDSOPGAWE

Bladsy

<u>HOOFSTUK 1</u>	TEORETIESE ORIËNTASIE	1
<u>HOOFSTUK 2</u>	DIE PIKARESKE ROMAN	8
2.1	Inleiding	8
2.2	Definiëring	9
2.3	Die pikareske roman in historiese konteks	11
2.4	Die basiese eienskappe wat 'n roman as pikaresk kan tipeer	13
2.4.1	Inleiding	13
2.4.2	Kenmerke	16
2.5	Slot	29
<u>HOOFSTUK 3</u>	DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN <u>DIE MUGU</u>	32
3.1	Inleiding	32
3.2	Die voorkoms van pikareske kenmerke in <u>Die mugu</u>	38
3.2.1	Verhaalverloop	38
3.2.2	Herkoms van die pikaro	38
3.2.3	Die huislike omstandighede van die pikaro	39
3.2.4	Inwyding in die wêreld	40
3.2.5	Vertelstruktuur	44
3.2.6	Die pikaro as hooffiguur	50
3.2.7	Satire en ironie	57
3.2.8	Verhaal van die ruimte	60
3.3	Slot	60
<u>HOOFSTUK 4</u>	DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN <u>ISIS ISIS ISIS</u>	61
4.1	Inleiding	61
4.2	Die voorkoms van pikareske kenmerke in <u>ISIS ISIS ISIS</u>	68
4.2.1	Verhaalverloop	68
4.2.2	Herkoms van die pikaro	69
4.2.3	Die huislike omstandighede van die pikaro	69
4.2.4	Inwyding in die wêreld	70
4.2.5	Vertelstruktuur	72
4.2.6	Die pikaro as hooffiguur	85
4.2.7	Satire en ironie	92

	<u>Bladsy</u>
4.2.8 Verhaal van die ruimte	93
4.3 Slot	94
<u>HOOFSTUK 5</u> <u>DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN <u>ONSE HYMIE</u></u>	95
5.1 Inleiding	95
5.2 Die voorkoms van pikareske kenmerke in <u>Onse Hymie</u>	99
5.2.1 Verhaalverloop	99
5.2.2 Herkoms van die pikaro	99
5.2.3 Die huislike omstandighede van die pikaro	100
5.2.4 Inwyding in die wêreld	100
5.2.5 Vertelstruktuur	105
5.2.6 Die pikaro as hooffiguur	111
5.2.7 Satire en ironie	118
5.2.8 Verhaal van die ruimte	121
5.3 Slot	122
<u>HOOFSTUK 6</u> <u>PIKARESKE KENMERKE IN <u>DIE MUGU, ISIS ISIS ISIS</u></u> <u>EN <u>ONSE HYMIE</u> - 'N VERGELYKING</u>	123
6.1 Inleiding	123
6.2 Pikareske kenmerke in <u>Die mugu, Isis Isis Isis</u> en <u>Onse Hymie</u> ...	123
6.3 Slot	129
OPSOMMING	130
SUMMARY	132
BIBLIOGRAFIE	134

HOOFSTUK 1

TEORETIESE ORIËNTASIE

Wanneer wetenskap bedryf word, word daar op 'n sistematiese wyse kontroleerbare of stawende uitsprake oor die werklikheid gelewer. Om 'n wetenskap te bedryf, beteken om op dieselfde wyse uitsprake oor 'n deel van die werklikheid te lewer, aldus Maatje (1977 : 5).

Die woord wetenskap (science) kom van die Latynse "scire", wat beteken om kennis te verwerf.

"Science has two streams corresponding to two sources, the first a gradual invention of tools and implements whereby men earn their living more safely and easily, and the second the beliefs they form to explain the wonderful universe around them. The first may perhaps better be called technology (...) the second, which in historic times grew into a pure search for knowledge ..." (Dampier, 1945 : 1).

Word daar egter op sodanige sistematiese wyse uitsprake gelewer oor 'n wetenskap, in hierdie geval die literatuurwetenskap, moet daar beskik word oor 'n teorie. Dit kan dan gesien word as 'n soort meganisme waardeur gegewens wat versamel is, verwerk word tot wetenskaplike uitsprake oor dié betrokke werklikheidsaspek (Maatje, 1977 : 5).

José Lambert en Hendrik van Gorp bespreek in hulle artikel "Valse dilemma's in de literatuurwetenschap", die werking van 'n literêre teorie. Hulle beskou teorieë in die literatuurwetenskap as werkinstrumente wat ons toelaat om ons studie-objek (die literêre werk) vanuit 'n bepaalde model te benader (1980/1981 : 517). Teorieë gee dus nie geslote en onveranderlike oplossings vir die hantering van die literêre werk nie, maar stel eerder 'n werkskema daar (1980/1981 : 516). Ons behoort 'n literêre teorie sodoende te gebruik as hipotetiese verklaringsmodel wat uitgebrei en aangepas behoort te word waar dit tekort skiet - "een strakke afbakening (...) is fataal voor de literatuurwetenschap" (1980/1981 : 517). Van Gorp en Lambert wys op die gevaar van laasgenoemde juis omdat, deur die strak toepassing van 'n literêre teks

binne 'n sekere teoretiese raamwerk, baie aspekte van die teks, wat nie binne die betrokke teorie se uitgangspunt val nie, gewoon buite rekening gelaat kan word en dus verlore kan gaan.

In aansluiting by bogenoemde beweer J.J.A. Mooij dat die selektiewe werking van teorieë tot gevolg het dat die leser, as gevolg van die betrokke teorie waaruit gewerk word, 'n groter aanvoeling vir sekere aspekte van die literêre werk sal hê en dat ander aspekte agterweë gelaat sal word (Mooij, 1979 : 10). Hy brei egter meer uit en lê klem daarop dat die betrokke aspekte wat nie aandag binne 'n sekere teorie kry nie, nie sonder meer verlore gaan nie, maar bloot op die agtergrond geskuif word. 'n Literêre teorie beïnvloed dus die leser se waarneming en rig die manier waarop gelees word. Mooij beweer voorts dat 'n leser sekere aspekte in 'n teks noukeuriger kan waarneem deur middel van teorieë (1979 : 12, 15).

'n Literêre teorie laat die moontlikheid om 'n teks op 'n sekere manier te interpreteer. Sodoende is daar van 'n wisselwerking sprake, waar aspekte wat in een teoretiese benadering nie aandag geniet het nie, tydens 'n ander interpretasie op die voorgrond kan tree. Verder word die wyse van interpretasie aangepas by verskillende tye, lesers, sosiale omstandighede en historiese gebeurtenisse.

In aansluiting by Dampier se opvatting oor wetenskap, beweer Maatje dat 'n literêre teorie ook die nodige gereedskap en begrippe verskaf om die eienskappe van, in hierdie geval die literêre werk, op te spoor en te beskryf.

Dit is duidelik dat 'n teorie wat op bogenoemde manier aangewend word om inligting met betrekking tot die teks te verskaf nie kan voldoen aan die eis om as beslissingsmodel op te tree nie. Die teorie gee dus aanwysings met betrekking tot wat in die teks gesoek moet word en kan sekere eienskappe aan die hand doen waarvolgens sodanige werk as literêr getipeer kan word. Dit kan egter nie 'n allesomvattende sisteem daarstel waarbinne die teks in totaliteit gemeet kan word nie (Maatje, 1977 : 25, 26).

Hierdie veranderlike aspek van die literêre teorie kan ook op die genre as literêre vorm van toepassing gemaak word. Wellek en Warren gee in Theory of literature (1980 : 235) die volgende definisie van 'n genre :

"The genre represents (...) a sum of aesthetic devices at hand, available to the writer and already intelligible to the reader. The good writer partly conforms to the genre as it exists, partly stretches it."

Maatje bespreek die genre, met spesifieke verwysing na die drie hoofgenres, naamlik prosa, poësie en drama. In aansluiting by die tyd- en ruimtestruktuur in die literatuurwetenskap, beskou hy die genre as 'n groep werke wat dié tyd- en ruimtestruktuur binne die literêre werk op 'n spesifieke wyse vergestalt (Maatje, 1977 : 129).

Die genre is dus slegs 'n raamwerk waarbinne die skrywer staan, maar wat hy inkleur met 'n unieke en persoonlike styl. Wanneer die "raamwerk" (konstruksieprinsipe) in 'n literêre werk behoue bly, bly ook die gevoel vir die genre bewaar. Onder die handhawing van hierdie prinsipe kan 'n konstruksie egter oor 'n eindelose breedte verskuif. Hieruit lei Tynjanov af dat dit onmoontlik is om 'n statiese definisie van 'n genre, wat al die genre se verskyningsvorme omvat, daar te stel (Tynjanov, 1977 : 261, 262). Al vind daar veranderinge binne 'n sekere literêre genre plaas, kan hierdie veranderinge nie noodwendig die genre as sodanig vernietig nie.

Guillén beskou 'n genre as 'n tradisionele model of konvensionele patroon wat 'n invloed uitoefen op die werk in wording. Hy sluit aan by Tynjanov wanneer hy beweer dat 'n genre konstante kenmerke behoort te hê, maar ook moet kan verander saam met die skrywers, publiek en periode (Guillén, 1962 : 253, 254).

In aansluiting by bogenoemde beweer Ulrich Wicks ook dat literêre werke wel so gegroepeer kan word om in verhouding te staan tot ander ideale tipes, maar dan op 'n wyse wat nie die unieke aard van die spesifieke werk daaronder sal laat ly nie (Wicks, 1974 : 241). Wicks onderskei verder tussen 'n modale benadering¹ en genre-benadering met betrekking tot 'n literêre werk.

1. Die woord modaliteit beteken 'n wyse van voorstelling, met ander woorde die spesifieke manier waarop iets aangedui word. In Ulrich Wicks se hantering van die term "modal" bedoel hy die algemene aard, of dan die algemene eienskappe wat in literêre werke aangetref kan word en wat sodoende die breë trekke van al die literêre werke insluit. Dit staan teenoor sy hantering van die genre-benadering, wat dui op die besondere kenmerke wat 'n sekere groep werke gemeen het.

'n Modale perspektief is die grootste en mees omvattende perspektief wat 'n leser op 'n narratiewe werk kan hê.

"Modal awareness allows us to group the particular work with other works from our total experience of fiction that function in a similar way. And modal awareness readjusts our expectations of the individual modes themselves by making us see the way a particular work makes use of - and changes those very expectations " (Wicks, 1974 : 241).

Hiermee stel Wicks dit dus duidelik dat, reeds in ons wye omgang met 'n narratiewe werk, ons verwagtingshorisonne deurbreek kan word. Sodoende kan ons hieruit ook aflei dat 'n literêre genre nie staties kan wees nie, maar dat nuwe perspektiewe ook nuwe deure binne dieselfde genre kan oopmaak. 'n Modale bewustheid laat ons toe om die algemene aard van die individuele narratiewe werk raak te sien.

'n Ideale leeshandeling sou tot gevolg hê dat daar, vanaf hierdie modale perspektief op 'n literêre werk, oorgegaan word na die hantering daarvan binne 'n spesifieke genre, en dan in 'n finale stadium, na die hantering van die unieke kwaliteite van 'n spesifieke werk, wat dit onderskei van enige ander werk binne dieselfde periode (Wicks, 1974 : 241).

Om bogenoemde aspekte met betrekking tot die genre van toepassing te maak op pikareske literatuur, beweer Wicks dat kenmerke eie aan die pikareske literatuur getoets en hertoets behoort te word totdat dit 'n spesifieke groep werke beskryf wat so verwant is aan mekaar dat daarvan gepraat kan word as 'n pikareske genre (Wicks, 1974 : 247).

Stuart Miller sê van die pikareske literatuur :

"(It) is a genuinely distinct genre. We recognize in it a group of formal devices directed toward projecting a unique sense of life. It is not a "realistic" rendering of historical circumstances nor a sloppy precursor of the realistic novel. It is different in form and content from the comedy and the comic novel " (Miller, 1967 : 132).

Skrywers oor die pikareske roman gaan egter nog verder as om dit bloot as

genre op sy eie te klassifiseer. Die pikareske word in der waarheid ook as mite beskou.

"The greatest compliment literary historians can pay a mere story or book is to call it a myth " (Guillén, 1962 : 263).

Hierdeur word, volgens Guillén, verskeie dinge bedoel. Eerstens, dat die verhaal werklik lewe en deur verskeie eeue bly bestaan het; tweedens, omdat geen mitologie staties is nie word 'n kenmerk van verandering ook hieraan toegedig en moet die verhaal verskeie herlewings beleef. Verder staan die leser sentraal wanneer ons van 'n literêre mite praat. Die pikareske mite word dus verbind aan die leser se begrip van die universaliteit daarvan. Dit verwys dan ook na die verskeidenheid betekenis wat deur die eeue aan die werke toegeken is (Guillén, 1962 : 263).

Alexander Blackburn sluit hierby aan deur te beweer dat, vanaf die ontstaan van die moderne prosa meer as vierhonderd jaar gelede, die mite van die pikaro deel was daarvan, alhoewel dit dikwels in veranderlike vorm voorgekom het (Blackburn, 1979 : 3). Hy definieer die mite verder soos volg :

"Myth, then, may mean a story from any number of cultures including - to anticipate my argument - the culture of the recent West " (Blackburn, 1979 : 5).

Blackburn hanteer die mite ook tweeledig. Eerstens as tydlose en ruimte-lose universele storie en tweedens en primêr as narratiewe struktuur. Die ware funksie van die letterkunde, waar dit die mens se belange raak, is om die mite se ou en basiese doelstelling voort te sit, naamlik om 'n betekenisvolle plek vir die mens in die samelewing te skep (1979 : 6).

Die voorafgaande bespreking het uitgewys dat daar wel van die pikareske as genre gepraat kan word. Deur die pikareske tradisie in die hele literatuurgeskiedenis, die voortbestaan daarvan en die feit dat dit telkens weer op die voorgrond getree het, mag dit nie maar bloot gesien word as 'n aspek wat toevallig of insidenteel in die geskiedenis van die wêreldliteratuur voorgekom het nie.

'n Verdere onderskeid moet egter nog getref word. Frohock noem die pikareske

roman 'n sub-genre van die roman as genre (Frohock, 1967 : 44). Blackburn sluit by hierdie standpunt aan en voer dit verder deurdat hy sê dat die pikareske roman sy sentrale tradisie in sekere Spaanse verhale het, maar dat dit daarna 'n sub-genre van die moderne roman geword het (Blackburn, 1979 : 7, 8).

Die pikareske as genre verdien dus wel erkenning, soveel so dat daar selfs van die pikareske mite sprake is. Tog moet die pikareske roman, as verhalende prosa, ondergeskik gestel word aan die romanvorm as literêre genre. Juis omdat die pikareske telkens in romanvorm gemanifesteer word, moet ons dus daarna verwys as sub-genre van die roman as genrevorm.

In sy doktorsale proefskrif, Etienne Leroux as siklusbouer (1980), wy H.P. van Coller 'n gedeelte aan die voorkoms van pikareske elemente in Etienne Leroux se Isis Isis Isis en Die mugu. Die hele onderwerp is egter bloot terloops aangeraak omdat dit buite die bestek van Van Coller se ondersoek geval het. Intussen het Onse Hymie verskyn en het Hymie, as smous en verteenwoordiger van die samelewing in die tagtigerjare, opnuut die belangstelling met betrekking tot die pikareske elemente in Leroux se werk geprikkel. Hierdie studie sal dus poog om die pikareske grondpatroon in genoemde drie romans van Leroux in detail te ontleed en te bespreek.

Omdat die ontleding van 'n teks binne 'n beslissingsmodel te stram en beperkend voorkom sal, soos in die kritici se siening van die werking van literêre teorieë en genres, die basiese kenmerke wat eie is aan die pikareske genre as model gebruik word. In die proses sal gepoog word om nie die unieke aard van die drie betrokke romans, asook hulle plasing binne 'n sekere tyd-ruimtelike milieu en sosio-politieke agtergrond, buite rekening te laat nie.

Sodoende moet Die mugu gelees en geïnterpreteer word in die konteks van die na-oorlogse vyftigerjare met, as kernaspekte, die eendstertkultus en die groter klem op die individu as buitestaander. Isis Isis Isis (hierna net Isis) is daarenteen 'n roman oor die individu se soeke na psigiese rus. Sodoende val Isis as reisverhaal, binne die "mode" van die laat sestigerjare, naamlik om in die vreemde te gaan reis en daardeur selfkennis op te doen. Hierdie reisverhaal word egter in Isis ook gesatiriseer. Onse Hymie staan

weer binne die Suid-Afrikaanse samelewing van die tagtigerjare en kan nie geïnterpreteer word sonder om rekening te hou met die sosio-politieke betrokkenheid kenmerkend aan hierdie tydperk nie.

Dit is dus duidelik dat die keuse van die betrokke romans van Leroux verteenwoordigend van sy oeuvre is en 'n tydperk van meer as twee dekades oorspan. In alle gevalle word die kenmerke eie aan die pikareske roman, wat deur die eeue vanaf die ontstaan daarvan behoue gebly het, van toepassing gemaak op die romans onder bespreking. Tog sal daar gepoog word om ruimte te laat vir die eie en unieke hantering van dié genre deur die outeur.

HOOFSTUK 2

DIE PIKARESKE ROMAN

2.1 Inleiding

Aan die hand van H. van Gorp se artikel "Pikareske vertelstructuren?" (1977 : 208-228), asook verskeie ander kritici se uitgangspunte, sal die kenmerke van die pikareske roman soos wat dit in die klassieke tydperk tussen 1550-1750 in Spanje sy beslag gekry het, in hierdie hoofstuk bespreek word.

Die uitgangspunt wat gevolg word, behels 'n kombinasie van wat J.C.M.D. du Plessis in sy D.Litt-proefskrif, Die nie-pikareske pikaro (1985), die eks-trinsieke (historiese) benadering en die intrinsieke (ahistoriese) benadering noem (Du Plessis, 1985 : 5). Eersgenoemde wil die pikareske roman bloot binne sy historiese sosio-politieke perspektief belig. Dit is, binne die samehang van die 16e en 17e eeuse Spaanse, asook ander literature, soos die Franse, Duitse en Engelse, wat deur die pikareske beïnvloed is.

Die intrinsieke benadering onderbeklemtoon hierdie historiese aspek van die pikareske roman en konsentreer op die werke self, wat dan 'n groot aantal interpretatiewe studies tot gevolg het (Du Plessis, 1985 : 42).

'n Kombinasie van bogenoemde lê vir my in Stuart Miller (1967 : 5) se standpunt wanneer hy sê dat die historiese pikareske tradisie as uitgangspunt in 'n ondersoek moet dien, maar dat pikareske kenmerke tog verder gesoek moet word in literêre werke, ten spyte van verskille in onder andere die tydperke, milieus en sosio-ekonomiese omstandighede van verskillende skrywers.

Die doel is dus om die historiese geankertheid van die pikareske te ver-
reken, maar om verder 'n werkhipotese daar te stel wat veel wyer van toepas-
sing sou kon wees.

'n Definiëring van die pikareske roman, asook die historiese verloop daarvan vanaf die ontstaan in die sestiende-eeuse Spanje tot en met die voorkoms vandag, sal die bespreking van dié kenmerke voorafgaan.

2.2 Definiëring

Wanneer 'n definisie van die pikareske roman daargestel word, moet die klem eerstens daarop gelê word om dit wat waarlik pikaresk is weer duidelik uit die verf te laat kom. Dit is belangrik juis omdat diê sub-genre in die twintigste eeu opnuut belangstelling ontlok het. Die probleem het ontstaan dat die term "pikareske" so algemeen begin gebruik is om 'n swerwer-karakter se avonture te beskryf, dat dit sy ware betekenis verloor het.

"This definition of picaresque does not require the presence of the picaro in the sub-genre to which he gave his name. It overlooks such matters as characteristic style, characteristic adventure material, and characteristic disposition toward society and experience " (Frohock, 1967 : 43).

Voordat ons dus kan praat van 'n "pikareske roman" moet die spesifieke en karakteristieke eienskappe van die pikaro duidelik op die voorgrond tree, soos later in die kenmerkbespreking duidelik sal blyk.

'n Baie belangrike aspek van die pikareske roman is die feit dat die skrywer van hierdie roman homself besig hou met die werklikheid. Die lesers van die vroeëre Spaanse pikareske romans was bekend met die tipe karakters wat as pikaro's beskryf is, asook met die plekke wat die pikaro in sy omwandelinge besoek het.

Daar kan verskeie redes wees vir die aanvaarding van die pikareske literatuur in Spanje. Hierdie romans het, in kontras met die pastorale- en ridderromans, 'n groter mate van realisme gebied. Nie alleen met betrekking tot die karaktertrekke van die protagonis nie, maar ook ten opsigte van die milieu waarbinne diê tipe romans afgespeel het (Stamm, 1959 : 482).¹

Guillén lê klem daarop dat ons moet onderskei tussen die pikaro, die swerwer-karakter ("wanderer"), die nar-figuur ("jester") en die tipe karakter wat nooit iets besit nie ("have-not") (Guillén, 1962 : 255).

1. Ook Du Plessis (1985 : 11) beklemtoon die feit dat die pikareske ontstaan het "... as 'n reaksie op die romanses".

Die pikaro is eerstens slegs gedeeltelik 'n reisende karakter. Die reflektiewe, veranderlike pikaro kan tweedens ook nie vergelyk word met die staltiese en gelukkige nar-figuur nie. Die pikaro verenig nie slegs in sy karakterbeelding die eienskappe van bogenoemde karakters nie, maar gaan ook verder as dit. Geeneen van dié genoemde romankarakters gee, soos die pikaro, die interaksie tussen die groeiende, veranderende individu en sy gemeenskap weer nie (Guillén, 1962 : 255-257). Daarom kan die pikaro ook nie in afsondering bestudeer word nie. Hy is betrokke binne 'n situasie of reeks situasies waarsonder hy nie die figuur sou kon wees wat hy wel nou is nie.

Bogenoemde skakel ook met die feit dat ons hier te doen het met die vereensaming van 'n karakter binne sy gemeenskap. Die optrede van die karakter kan dus nie na regte bestudeer word as dit nie binne die betrokke gemeenskap geskied nie.

Verder tree die pikaro ook nie op volgens die moraliteit wat in die gemeenskap daargestel word nie, juis omdat hy deur fyn waarneming raaksien dat hierdie moraliteit dikwels as norm voorgedou word, maar selde in die gemeenskap se dade tot uiting kom (Alter, 1965 : 37). Sodoende beseft hy dat hy die meeste van hierdie vooropgestelde idees moet ignoreer om oor die weg te kom in die wêreld.

Robert Alter verwoord 'n bondige definiëring van die pikareske roman, asook die historiese verloop daarvan, soos volg :

"There can be no question that the picaresque novel is a literary form that flourished in Spain in the latter part of the sixteenth and in the first decades of the seventeenth centuries; that it spread soon afterwards to France, England, Germany, Holland and elsewhere; that it is the adventurous story of a rogue's life, usually told in the first person; that its episodic account of wanderings, adversity, and ingenious role-playing incorporates a satiric view of society" (Alter, 1965 : viii).

Edwin Muir beskou die doel van die pikareske roman om die sentrale karakter 'n hele aantal gebeurtenisse te laat beleef en 'n wye verskei-

denheid nuwe karakters te laat ontmoet. Sodoende word 'n beeld van die betrokke samelewing daargestel (Muir, 1963 : 32).

2.3 Die pikareske roman in historiese konteks

Kritici is dit oor die algemeen eens dat die tydperk tussen 1550-1750 die klassieke tyd van die pikareske romantradisie genoem kan word. Daarna het daar egter verskillende begin ontstaan oor wat presies as pikaresk beskou kan word (Miller, 1967 : 4).

Die pikareske romantradisie het sy oorsprong primêr in Spanje met die publikasie van werk soos Lazarillo de Tormes (1554), Guzmán de Alfarache (1599) en El Buscón (1626).

Hierna het die algemene karaktertrekke van die pikareske roman 'n wyer vorm begin aanneem sodat die pikaro nie net 'n karakter uit die lae sosiale klasse was nie, maar selfs ook uit die adelstand kon kom. Volgens Bjornson (1977 : 4) kan die ontwikkeling van die pikareske romans dan geïnterpreteer word as die opeenvolging van verskillende wêreld sienings, teweeggebring binne die beperkings van 'n relatief konstante formele of tematiese struktuur.

Verder kan beweer word dat die pikareske roman verdwyn het in die tweede helfte van die 18^e eeu en vroeg 19^e eeu. Verskeie redes kan hiervoor aangevoer word. Die roman in hierdie tydperk het nie die aard van 'n wanordelike wêreldtoestand so duidelik weerspieël nie. Die ontstaan van die realistiese roman en die aandag wat dit geniet het, het ook die pikareske roman op die agtergrond geskuif. Dit herleef egter weer in die twintigste eeu, juis omdat daar hier, net soos in die 17^e eeu toe die pikareske roman ontstaan het, 'n sensitiwiteit vir die chaos van die menslike bestaan na vore getree het.

Die herlewing van pikareske patrone in resente literatuur ontstaan bes moontlik uit die mens se pogings om maniere te soek waardeur hy sy waarneming van die wanordelikheid in die wêreld kan verwoord.

Alhoewel die hedendaagse skrywers die pikareske roman heelwat anders hanteer as skrywers in die 16^e eeuse Spanje bly dit tog, soos Stuart Miller tereg sê, "an expression of a certain essential and unending chaos in life" (Miller, 1967 : 135).

Die pikareske invloed het redelik vroeg, omstreeks 1620 al, na Frankryk versprei. Die omstandighede daar was egter van so 'n aard dat dié literêre vorm nie dadelik neerslag by die publiek gevind het nie. Die gevolg was dat Le Sage se roman Gil Blas dikwels as die aanvang van die Franse pikareske era gesien is, terwyl dit in der waarheid die hoogtepunt daarvan was.

In vergelyking met Lazarillo en ander Spaanse pikareske romans het Gil Blas alreeds 'n verandering of verbreding van die betekenis van die pikareske bevat, met die grootste verskil geleë in die sosiale wêreld van die onderskeie romans (Frohock, 1967 : 48, 49).

In Duitsland is die pikareske era ongeveer dieselfde tyd, omtrent 1668, deur die roman Simplicissimus ingelei. Daarna het die tradisie na Engeland versprei met romans soos Nashe se Unfortunate Traveller, Daniel Defoe se Moll Flanders en Smollett se Roderick Random. Ook in Amerika het die pikareske romantradisie neerslag gevind in romans soos Huckleberry Finn (1884).

Weliswaar het daar met hierdie verspreiding van die pikareske roman baie veranderinge na vore gekom. Die basiese pikareske aard daarvan het egter bly voortbestaan, ten spyte van die verskille in tydperke, sosio-ekonomiese en kulturele agtergronde van die verskillende lande.

Alter sê ook verder :

"Born in the flowering of the Renaissance, the picaresque novel is the characteristic expression of a vigorously active individualism in a rugged, competitive world. But as the age moved toward sentiment in the latter half of the 18th century, it would be truly the dissident spirit who could feel at home in picaresque tradition of hardship and adventure" (Alter, 1965 : 79).

Opsommenderwys sien Blackburn (1979 : 25) die historiese verloop van die pikareske roman soos volg :

1. Die klassieke vorm van die Spaanse roman.
2. Die dialektiese vorm van die gemengde pikareske en nie-pikareske romans in die 18^e en vroeg 19^e eeu in Engeland en Frankryk.
3. Die simboliese vorm van sekere 19^e eeuse romans in Duitsland, Rusland

en Amerika, waar dit blyk dat die pikareske roman 'n hergeboorte ondergaan het.

4. Nou kan die Westerse samelewing in sy geheel gesien word as pikaresk; "the picaro is modern man without a living faith." Die bedrieër-held word herskep tot 'n eensame figuur, die anti-held van ons moderne samelewing.

Die pikaro, as hoofkarakter in die pikareske roman, het deur die jare ook 'n sekere mate van ontwikkeling ondergaan. Die klem het in verskillende tydperke op verskillende aspekte van die pikaro se persoonlikheid geval. In Lazarillo en Guzmán vind ons byvoorbeeld 'n karakter uit die laer sosio-ekonomiese klasse van die samelewing. Hierdie karakter het dan noodwendig 'n goeie posisie in die lewe ontbeer.

In die romans wat op eersgenoemde twee gevolg het, word die pikaro al meer gesien as 'n amusante, maar inherent immorele karakter sonder enige verpligtinge in die gemeenskap. Hierdie karakterisering van die pikaro het veral byval gevind by diegene wat hulle sosiaal en moreel sy meerdere gevoel het. Sodoende kon hy aan hulle plesier verskaf sonder dat hulle enige simpatie met hom ervaar het, of sonder dat hy as voorbeeld van hulle self kon dien.

Die tipiese sosiale agtergrond in die pikareske roman is dus dié van 'n wêreld waar die oorspronklike sosiale orde besig is om te desintegreer, terwyl daar voorgegee word dat dit ongesteurd kontinueer (Alter, 1965 : 66).

'n Onderskeid wat hierop volg, lê in die feit dat die gemeenskap egter nie sy norme as oorsaak van die pikaro se korrupsie wou sien nie. Skrywers het toe die pikaro as korrupte individu binne 'n fundamenteel gesonde sosiale orde geteken. In die Engelse literatuur is die pikaro selfs as jong edelman geskets (Roderick Random). Hierdeur is bykans 'n totale ommekeer van die situasie soos wat dit in Lazarillo en Guzmán bestaan het, teweeg gebring.

2.4 Die basiese eienskappe wat 'n roman as pikaresk kan tipeer

2.4.1 Inleiding

Wanneer die kenmerke van die pikareske roman beskryf word, moet dit duidelik gestel word dat geen definisie wat sou voortvloei uit die


kenmerk-bespreking, staties kan wees nie. Dus kan die kenmerke ook nie staties wees nie en kan sekere kenmerke in sekere romans voorkom en in ander romans heeltemal weggelaat word, terwyl altwee die betrokke romans as pikaresk van aard gereken kan word.¹

Omdat alle kenmerke van die pikareske literatuur nie noodwendig in een roman aangetref word nie, kan beweer word dat daar nie sprake is van 'n suiwer pikareske roman nie. Dit kom saam met ander romankenmerke voor. Die mees toegepaste kenmerke (in hierdie geval pikareske kenmerke) gee aan die roman sy besondere aard.

Bogenoemde stelling kan ten beste geïllustreer word aan die hand van 'n spektrum vir ideale tipes, soos dit voorkom in Ulrich Wicks se artikel "The nature of picaresque narrative : A modal approach." Hierdie spektrum is aanvanklik ontwerp deur Robert Scholes en kan verdeel word in drie hoofaspekte.

- i) Die voorstelling van 'n wêreld beter as die werklikheid;
- ii) die voorstelling van 'n wêreld min of meer gelyk aan die werklikheid;
- iii) die voorstelling van 'n wêreld slegter as die werklikheid (Wicks, 1974 : 240).

satire pikareske komedie geskiedskrywing sentimentele tragedie romantiek



Figuur 2.1

Tussen hierdie drie hoofkomponente kan ook nog ander aspekte lê. So word die pikareske dan geplaas op die kant van die spektrum waar die wêreld meer negatief as die werklikheid voorgestel word, maar nie sô negatief as wat ons byvoorbeeld in 'n satiriese uitgangspunt sou kry nie.

"The spectrum itself is not an inflexible pigeonholing system. It accounts for shades and mixtures, and therefore we can see in any particular work of narra-

1. Vergelyk hier die bespreking van die genre in hoofstuk 1, veral met betrekking tot Guillén se standpunt.

tive fiction how several of the ideal types are mixed together to achieve the uniqueness of that work" (Wicks, 1974 : 241).

Dus kan 'n pikareske roman ook satiriese eienskappe, kenmerke van die komedie, ensovoorts vertoon. Die belangrikste is egter dat die pikareske kenmerke ten beste toegepas en uitgebou is. Dit gee dan aan die roman sy betrokke aard.

Die basiese eienskappe van die pikareske roman bly dieselfde. Elke skrywer gee egter sy eie, unieke en persoonlike samestelling en ordening daarvan in sy betrokke werk weer (Bjornson, 1977 : 7).

Vervolgens sal daar gekyk word na die basiese kenmerke wat in pikareske romans aangetref word. Dit is eienskappe wat deur die meeste kritici as nodig beskou word wanneer 'n roman as "pikaresk" getipeer wil word.

Daar moet in gedagte gehou word dat die kenmerke wat daargestel word 'n reeks seleksie- en kombinasieprinsipes is wat deurentyd voorkom, maar telkens in gevarieerde vorm.

As basisbron by die bestudering van die tipiese eienskappe wat in 'n pikareske roman aangetref word, word H. van Gorp se artikel "Pikareske vertelstrukture?" gebruik. Vladimir Propp stel in sy boek, Morphology of the folktale (1975) 'n struktuur vas waarbinne 'n korpus tekste gelees, geïnterpreteer en geklassifiseer kan word.

Aan die hand van bogenoemde uitgangspunt wil Van Gorp nou 'n aantal wetmatighede daarstel waarvolgens 'n pikareske roman ontleed moet word (Van Gorp, 1977 : 208). Die vraag wat egter dadelik ontstaan is, gesien in die lig van die voorafgaande bespreking, of so 'n struktuur deurgaans op 'n werk afgedruk kan word. Kan alle pikareske romans volgens dieselfde stel reëls ondersoek word en binne dieselfde patroon ontleed word? Die werkwyse van Van Gorp toon dus dieselfde tekortkominge as Propp se aanbieding, met ander woorde, 'n willekeurige indwing van die teks in 'n spesifieke patroon (Van Collier, 1980 : 275).

'n Basiese stel eienskappe kan wel daargestel word waarvolgens 'n korpus tekste uitgeken kan word. Wat egter beslis nie gedoen kan word nie, is om s6 'n stel reëls deurgaans op die betrokke werke van toepassing te maak.

Die uitgangspunt van Van Gorp kan dus wel met vrug gebruik word. Tog moet daar definitief gelet word op die individuele styl en toepassing van die verskillende skrywers met betrekking tot hulle onderskeie romans. In die slotparagraaf van sy artikel sê Van Gorp dan ook :

"We pretendeerden geenzins er een sluitende analyse van te geven. Onze poging enkele constanten te lichten uit het handelingsverloop, het spelerspotentieel en de vertelsituatie van de vier bekendste Spaanse schelmenromans bleef duidelijk beperkt" (Van Gorp, 1977 : 224).

Omdat die pikareske romanstruktuur dikwels 'n satiriese aanslag op die betrokke gemeenskap bevat, sal daar ook in die uitgangspunte, byvoorbeeld die tipe satire wat gebruik word, die mate waarin dit toegepas word, ensovoorts, verskillende benaderingswyses wees. Dit vind ons juis omdat die pikareske romanstruktuur oor so 'n wye tydperk waargeneem kan word.

2.4.2 Kenmerke

2.4.2.1 Verhaalverloop

In die pikareske roman het ons te doen met 'n eenvoudige verhaalverloop en oorwegende, indien nie uitsluitlike aandag nie, toegespits op die uiterlike handeling.

2.4.2.2 Herkoms van die pikaro

Die tradisionele Spaanse pikareske roman begin gewoonlik met 'n beskrywing van die milieu waarin die titelheld (die pikaro) tuishoort. Die herkoms van die hoofkarakter word dus beklemtoon.

2.4.2.3 Die huislike omstandighede van die pikaro

Die huislike omstandighede van die pikaro blyk nie te goed te wees nie. Verskeie redes kan hiervoor aangevoer word. Een of beide van

die ouers kan te sterwe kom; die pikaro kan as buite-egtelike kind gereken word en die wêreld ingestuur word; dikwels word die pikaro, as kind, by sy ouerhuis bloot aan sy eie lot oorgelaat en besluit hy dan self om van sy tuiste af weg te gaan en die wêreld te sien (Van Gorp, 1977 : 211).

Richard Bjornson (1977 : 6-7) sluit baie nou by Van Gorp aan in sy uiteensetting van die karakteristieke eienskappe wat in 'n pikareske roman aangetref word.

"During the two centuries following the original publication of Lazarillo, variations upon this myth proliferated, and many different attitudes toward the picaresque hero were expressed; however, a characteristic pattern of experience - ambiguous links with the past, departure from home, initiation, repeated contacts with a dehumanizing society and its pressures to conform - recurred with striking regularity."

2.4.2.4 Inwyding in die wêreld

As gevolg van omstandighede tuis, of dan enige ander rede soos wat dit moontlik in verskillende romans getipeer kan word, word die pikaro in die wêreld ingestuur. Belangriker as dié redes is egter die feit dat hy wel op reis gaan, geen vaste tuiste het nie en dus periodiek met 'n wye groep mense en omstandighede te doen kry in sy omswerwinge (vergelyk die afdeling oor die pikaro as hooffiguur).

In sy naiwiteit word die pikaro bedrieg. Hy moet dus eers 'n leerskool deurmaak.

Deurdat die pikaro bedrieg is, kom hy tot insig te midde van die ongenaakbare wêreld. Daardeer leer hy dat hy slegs op homself aangewese is. Hierdie insig het ook tot gevolg dat hy sy onskuld verloor.

Die insig wat die hooffiguur verkry in die ongenaakbare wêreld vervul hom met 'n drang om wraak te neem en om ander te behandel soos wat hy behandel is. In 'n sekere sin is dit 'n konformering aan die samelewing, deurdat hy ook bedrieër word en op sy beurt andere bedrieg.

Uit bogenoemde vloei die eerste skelmstreke van die pikaro voort.

As gevolg van sy skelmstreke en die feit dat hy net op homself aangewese is, dwing dit die pikaro om volgens die grille van die geluk te leef. Die hele wêreld word vir hom slegs 'n spel.

'n Baie belangrike slotopmerking met betrekking tot die inisiasie van die pikaro in die buitewêreld is dat, al leer hy om te konformeer aan die beginsels van die samelewing, daar nooit 'n integrasie tussen die karakter en sy wêreld plaasvind nie. Die pikareske roman het dus ook nie 'n slot wat die idee van harmonie uitstip nie. Laasgenoemde karaktertrek is juis dié kenmerk wat die pikareske roman onderskei van die komedie (vergelyk Fig. 2.1).

2.4.2.5 Vertelstruktuur

As tipiese karaktertrek in die pikareske romans, word die eerstepersoonsvertelling om verskeie redes as baie belangrik gereken. Dit bring 'n eenheid in die andersins episodiese verhaalverloop (Alter, 1965 : 83). Die pikaro as karakter bly bykans die enigste deurlopende konstante in die roman. Die pikareske aard van die roman word dus beklemtoon deur die eerstepersoonsvertelling omdat die hele verhaal gesien word deur die perspektief van die pikaro as verteller. Laasgenoemde is juis belangrik omdat dit in die pikareske roman om die ervaring/avonture van 'n enkele karakter gaan. Ek haal Guillén (1962 : 258-259) in die verband aan :

"The picaresque novel is a pseudo-autobiography. This use of the first-person tense is more than a formal frame. It means that not only the hero and his actions are picaresque, but that everything else in the story is shaped by the perspective of the picaro-narrator."

'n Ander aspek van die eerstepersoonsvertelling lê op die narratiewe vlak. Dit is die feit dat ons hier te doen het met 'n "vertellende ek" en 'n "belewende ek". Eersgenoemde dui op die ek se vertelling oor wat met hom gebeur het, terwyl laasgenoemde te doen het met sy huidige belewing van insidente en die gelyktydige oorvertel daarvan. Die "narratiewe distansie" dui die verskil tussen die twee aspekte

aan (Wicks, 1974 : 244).

Van Gorp sê in verband met die los vertelstruktuur in die pikareske roman dat dit "een minder 'functioneel' handelingsverloop impliseert" (Van Gorp, 1977 : 216). Bogenoemde standpunt het tot gevolg dat hierdie los vertelstruktuur nou skakel met die episodiese verhaalverloop wat ook 'n kenmerkende eienskap van die pikareske roman is. Hierdie episodiese verhaalverloop het die eienskap van fragmentariese gebeurtenisse wat 'n losstaande effek gee.

Die hoofkarakter was aanvanklik die enigste konstante gegewe in die Spaanse pikareske romans van die 16^e eeu. Later is ander narratiewe temas ingevoeg met die doel om die verhaal te versterk. Daaroor sê Guillén tereg :

"It allows for endless stories-within-the-story"

(Guillén, 1962 : 260).

Die fragmentariese verhaalverloop het ook tot gevolg dat die chaos van die pikaro duideliker op die voorgrond tree (Miller, 1967 : 10). Die doel van die pikareske verhaal is juis om die boodskap oor te dra dat daar geen orde in die wêreld is nie.

'n Tipiese aspek van die episodiese verhaalverloop is dat die pikaro van plek tot plek beweeg en telkens nuwe karakters ontmoet. Die persone met wie hy te doen gehad het, word dadelik vergeet sodra hy van die betrokke plek af verder reis. Dit gebeur egter dat die pikaro telkens weer karakters ontmoet met wie hy alreeds in die verlede te doen gehad het. Die ontmoetings is egter toevallig, maar dien tog om 'n mate van eenheid aan die verhaal te verleen.

In die oorspronklike pikareske roman in die sestiende eeuse Spanje, het die leser te doen gekry met 'n parodie op die normale epiëse literatuur van daardie tyd, die heroïes-galante roman. In aansluiting by bogenoemde sê Ulrich Wicks in sy artikel ook dat die pikareske roman dikwels 'n parodie op ander narratiewe tipes is, byvoorbeeld parodiërend van die romantiese, tragiese, komiese, ensovoorts (Wicks, 1974 : 240).

'n Ander tipiese eienskap van die pikareske roman is dat ons hier telkens met 'n oop slot te doen het. Die term "oop slot" impliseer 'n onvoldooidheid, 'n oneindigheid, waardeur die leser tot verskeie konklusies met betrekking tot die roman kan kom. So 'n eienskap dra by tot die universaliteit van die betrokke literêre werk.

Dit word as basiese kenmerk in die pikareske romans aangetref omdat laasgenoemde dit ten doel het om 'n korrupte wêreld (vergeelyk satire), wat nie voorgestelde grense het nie, aan die kaak te stel. Voorts word ook die tipiese gedrag van 'n karakter, wat nie beperk is tot spesifieke tye en plekke nie, in die romans belig.

2.4.2.6 Die pikaro as hooffiguur

Die pikaro is slegs gedeeltelik 'n reisende karakter. Hy word duidelik onderskei van die nar-figuur in die komedie en ook van die reisende karakter in die reisverhale.

Die pikaro sluit laasgenoemde twee figure se karaktertrekke in, maar gaan ook verder as dit, want geen ander tipe roman weerspieël die verhouding tussen 'n bewegende figuur en sy omgewing so deeglik soos die pikareske roman nie (Guillén, 1962 : 255-256).

Die verskille tussen 'n reisende karakter en 'n pikareske karakter is dat eersgenoemde nie noodwendig in disharmonie met sy omgewing verkeer nie. Daarenteen word die pikaro gedwing om te reis, as gevolg van verskeie redes (sien inwyding in wêreld) wat van roman tot roman kan verskil. Verder is die pikaro nooit in harmonie met sy omgewing nie. Hy is nêrens ten volle deel van sy gemeenskap nie en 'n baie belangrike aspek van sy reis/omswerwinge is juis om deur satire die korrupte samelewing aan die kaak te stel.

Die pikaro is verder 'n karakter wat nie deel van sy gemeenskap kan wees nie, maar ook nie daarsonder kan klaarkom nie.

Die eensaamheid van die pikaro is 'n ander aspek wat deur die kritici sterk op die voorgrond geplaas word. Soos Alexander Blackburn (1979 : 19) dit noem :

"... that fundamental situation of the literary picaro is the loneliness of an individual isolated within society."

Hierdie eensaamheid is dus nie 'n eensaamheid verkry deur totale isolasie nie, maar deurdat die gemeenskap waarbinne hy staan, hom verwerp.

Guillén noem die oorspronklike toestand van die pikaro een van eensaamheid. hy is op homself aangewese in 'n wêreld waarvoor hy nog nie gereed is nie.

Die pikaro weerspieël die mens se vereensaming binne 'n gemeenskap waarvan hy nie kan loskom nie. Daarom word hy deur Guillén eerder 'n half-outsider genoem (Guillén, 1962 : 258).

Die outsider-figuur is een wat heeltemal los staan van sy gemeenskap. Hy leef daarin sonder om deel te wees daarvan.

Die outsider pas glad nie in die gemiddelde burgerlike lewe in nie en aanvaar hierdie tipe lewe ook nie as realiteit nie.

"He sees too deep and too much, and what he sees is essentially chaos" (Wilson, 1956 : 15).

Wilson sê verder in sy boek, The Outsider (1956 : 13) :

"The Outsider's case against society is very clear. All men and women have these dangerous, unnamable impulses, yet they keep up a pretence, to themselves, to others; their respectability, their philosophy, their religion, are all attempts to gloss over, to make look civilized and rational something that is savage, unorganized, irrational. He is an Outsider because he stands for Truth."

Bogenoemde is die primêre situasie van die outsider. Hy word egter gestrem in sy optrede deur sy ooglopende abnormaliteit - sy introversie (Wilson, 1956 : 14). Dit lyk dan eerder na 'n poging van self-

regverdiging deur iemand wat homself ken as deel van die verworping en besmetting.

"... he is the one man who knows he is sick in a civilization that doesn't know it is sick" (Wilson, 1956 : 20).

Hy wil met alle mag en geweld wegbreek van die pretensie wat deur die res van die gemeenskap voorgehou word. Juis daarom staan die outsider heeltemal los van sy omgewing en verloor hy sy gevoel van eenwording en deelname met diegene rondom hom. Hierdie onttrekking van sy omgewing is ook geleë in die feit dat hy nie seker is wie hy werklik is nie. Hy het nog nie sy ware self ontdek nie en sy belangrikste taak is dus om sy pad terug te vind na homself (Wilson, 1956 : 147).

Brink sê dan ook tereg in Aspekte van die nuwe prosa (1975 : 39) dat die outsider die literêre beliggaming van die belangrikste filosofie in die twintigste eeu, naamlik die eksistensialisme, geword het.

Hy omskryf die wortels van die eksistensialisme as geleë in 'n dubbele ervaring van skuld en angs. Die mens het nie gevra om gebore te word nie, maar tog dra hy die verantwoordelikheid vir sy daarwees.

Die eksistensialisme gaan verder van die standpunt uit dat die mens uit die nag ingestoot word in die kringetjie lig van die lewe. Hy weet dat hy vorentoe weer die grens sal moet oorsteek na die nag (dood). Die lewe moet dus geleef word en daarom die opneem van 'n universele angs- en skuldgevoel, juis omdat so baie mense nie die ware doel en sin van die lewe kan begryp nie (Brink, 1975 : 75, 76).

Die pikaro, daarenteen, kan egter nie sonder die gemeenskap klaarkom nie. Hy sou graag die gemeenskap op 'n afstand wou hou. Hy kan egter nie, juis omdat daar geen toevlugsoord buite die gemeenskap is nie en geen materiële redding daarsonder nie. Hy kan nie sy medemens aanneem of verwerp nie (Guillén, 1962 : 258).

'n Basiese rede vir die pikaro se half-outsiderskap is die feit dat hy nie diepgaande emosie kan ervaar nie. Opregte liefde, sentiment

en lojaliteit is afwesig in sy karaktertrekke. 'n Oorsaak daarvoor kan teruggevoer word tot by sy inwyding in die wêreld, waar hy ervaar het dat hy slegs op homself aangewese is in die harde en ongenaakbare gemeenskap.

Stuart Miller skryf soos volg daaroor in sy boek, The picaresque novel (1967 : 78). Die liefde en sentiment wat dikwels help om ons psigiese lewe te orden en te fokus, is so duidelik afwesig in die pikareske roman dat dit aandag verdien in enige bespreking van die pikaro as karakter. As gevolg van sy gebrek aan liefde ervaar die pikaro 'n eensaamheid wat besonder ooreenstem met dié van die tragiese held. Verder weerspieël die pikaro se onvermoë om langdurige en diepgaande emosies te ervaar sy innerlike chaos en onstabiliteit.

Die meegevoel wat die pikaro tog soms met sy medemens het, is eerder gebaseer op 'n behoefte aan kameraadskap (wat tydelik is) en kan nie vergelyk word met 'n stabiele emosionele gevoel van liefde nie (Miller, 1967 : 79).

Juis as gevolg van sy onbetrokkenheid by sy gemeenskap is die pikaro 'n veranderlike karakter wat baie verskillende rolle kan speel. In die oorspronklike pikareske romans van die sestiende- en sewentiende-eeuse Spanje, leer ons die pikaro ken as karakter wat sy ware gevoelens agter 'n masker wegsteek en elke persoon waarmee hy te doen kry as moontlike vyand beskou wat uitoorlê moet word.

Die pikaro se een konstante karaktertrek is sy wil om te bly leef. Daarom sal hy hom by enige situasie aanpas om sodoende totale verwerping te probeer besweer. Vir die pikaro bestaan daar dus geen beperkinge in hoeverre hy sy eie persoonlikheid verloën en opoffer nie.

"The picaro is every man he has to be, and therefore no man" (Miller, 1967 : 71).

Die universaliteit van die pikareske roman as sulks kom hierin ook duidelik na vore.

2.4.2.7 Satire en ironie

Die feit dat ons in die pikareske roman te doen het met 'n reisende

karakter, wat nie deel is van sy gemeenskap nie en wat aan 'n wye verskeidenheid situasies blootgestel word, gee aanleiding tot 'n satiriese uitgangspunt in die roman.

Satire en ironie is nie noodsaaklike eienskappe in die pikareske roman nie. Waar dit egter voorkom, het ons 'n veel fynër blootlegging van die foute in die gemeenskap (Alter, 1965 : 14-15). Wanneer die pikaro homself losmaak van sy gemeenskap, kan die tekortkominge daarin duideliker aan die lig gebring word.

Met betrekking tot die satiriese hantering van die karakters skryf Bjornson :

"Because picaresque heroes wander from place to place and traverse various social milieux, they encounter many different people, and by momentarily focusing upon these secondary characters, the author can depict a cross section of contemporary manners, morals and idiosyncrasies. By satirizing or parodying these characters, an author may be distorting reality, but because distortions are produced according to recognizable principles, it is usually possible to identify the ideological and moral assumptions which mediate between perceived reality and the literary representation of it" (Bjornson, 1977 : 9).

'n Omskrywing van satire en ironie, asook die verband tussen die twee is verder van belang vir die bespreking.

In sy boek, Introduction to satire (1968 : 3), sê Leonard Feinberg dat satire primêr klem lê op dit wat blyk die werklikheid te wees, maar dit nie is nie. Die satirikus is intensief bewus van foute in die gemeenskap, van hoe die samelewing is. Die doel van satire is dan om die leser bewus te maak van hoe dit behoort te wees.¹

1. J.F. Jacobs (1985 : 16-50) se hantering van die begrip satire is in hierdie opsig belangrik. Sy behandel verskeie kritici se uitgangspunte ten opsigte van hierdie stylfiguur. Verder lê sy klem daarop dat die doel van satire dan hervorming is, nadat 'n sekere euwel of 'n vorm van dwaasheid in die gemeenskap gekritiseer is.

"At its highest level, the satiric impulse is humanistic, its essence a tough-minded dedication, that - to paraphrase Pope - wishes the world well. Satire, when thus broadly motivated, weeps, scolds, and ridicules, generally with one major end in view : to plead with man for a return to his moral senses" (Bloom & Bloom, 1979 : 38).

Met betrekking tot die satirikus sê Feinberg verder dat hy voorgee om objektiewe feite weer te gee, maar in der waarheid is sy kritiek gegrond op verdraaiings vergroting van die objek wat gekritiseer word (Feinberg, 1968 : 4). Die satirikus gee ook nie altyd 'n morele les of 'n aanvaarbare alternatief vir dit wat gekritiseer word nie (Feinberg, 1968 : 3). Ek haal aan :

"The mind which sees the faults in society is rarely the mind which visualizes adequate solutions" (Feinberg, 1968 : 15).¹

Dikwels gee die satirikus dan aan ons twee waarhede weer, naamlik dat daar baie dinge verkeerd is in die wêreld, maar dat daar weinig aan verander kan word (Feinberg, 1968 : 258). In aansluiting hiermee kan die leser satire geniet, omdat dit primêr om die kritiek gaan en die skrywer nie die verwagting uitspreek dat daar iets aan die toedrag van sake moet verander nie. By dit alles word die genot soveel meer, omdat die leser altyd glo dat kritiek nie primêr op homself gerig is nie, maar op andere.

'n Mens moet daarom daarop let dat die tipe satire wat die eise van die tyd deurstaan, dié is wat van materiaal gebruik maak wat altyd relevant bly, selfs nog lank nadat die satire geskryf is (Feinberg, 1968 : 8).

Dit is dus belangrik dat satire te doen het met die gemeenskap eerder as met die individu, met die tipiese eerder as met die unieke (Feinberg, 1968 : 93). Dit is ook die rede waarom satire dié dinge wat

1. Vergelyk ook in die verband L.S. Venter se stelling dat die satirikus nie noodwendig 'n ideaal bied wat teenoor die verwerplike gestel kan word nie (Venter, 1973 : 10).

ons reeds ken, die basiese in ons samelewing, as bron van kritiek gebruik. Die kern is dus nie wat gekritiseer word nie, maar die nuwe manier waarop dit deur 'n satiriese benadering hanteer word.

Die satirikus baseer sy satire verder eerder op feite as op teorieë. Hy skryf oor wat hy sien en nie oor wat die gemeenskap wil hê hy moet sien nie. Hy ignoreer die mooi en goeie dinge wat tog ook in die gemeenskap bestaan en konsentreer eerder op die negatiewe (Feinberg, 1968 : 58).

In hierdie karakterisering van satire kan ten slotte gesê word dat die meeste literatuur met 'n satiriese inslag 'n vermenging van satiriese materiaal en tegnieke met nie-satiriese materiaal en tegnieke is (Feinberg, 1968 : 81). Hierdie vorm van satire is dikwels ook meer suksesvol as 'n "suiwer" satire, juis omdat satire 'n aanspraak maak op die intellektuele eerder as op die emosionele en lesers daarom belangstelling sal verloor wanneer die leesproses 'n voortdurende intellektuele inspanning verg. Waar ons in die pikareske roman dus 'n karakter het wat die foute van die gemeenskap blootlê, is satire 'n ideale instrument waardeur die skrywer sy doel kan bereik.

Omdat ironie ook as tipies van die pikareske roman gereken word en in 'n noue verwantskap tot satire staan, iets meer daaroor.

Pollard (1970 : 67, 68) sê dat ironie verdraaiing (distorsie) as wapen gebruik. Hierdie verdraaiing in die vorm van inversie, sluit as effek implikasie, insinuasie, asook in sommige gevalle 'n weglating van sake wat genoem behoort te word, in. Verder steek die ironiese houding onder die oppervlak van objektiwiteit die diepste betrokkenheid weg. Juis dié betrokkenheid het tot gevolg dat die effek wat ironie het die beste waargeneem kan word oor die breë bestek van 'n hele roman.

In haar proefskrif (1984 : 56-57) sê S.E. van Zyl :

"Primêre ironie is 'n geesteshouding wat gedefinieer kan word as die evaluerende, enigsins skeptiese,

maar tog versoenende en aanvaardende reaksie van die gevoelige mens op die waarneming van menslike beperktheid en van die onoplosbare, meestal tragikomiese lewensteenstrydighede. Dit impliseer 'n subjektiewe emosie getemper deur 'n doelbewuste objektiverende distansiëring, en dit bevat altyd 'n element van spel en van 'n relativerende nie-erns, as verweer teen die onderliggende pynlike erns."

Om tussen ironie en satire te onderskei, sê Van Zyl verder dat satire by verset bly vassteek, terwyl ironie tot 'n aanvaarding, wat spruit uit 'n vermoë tot relativering, vorder (Van Zyl, 1984 : 89).

Sy gebruik dan twaalf onderskeidingspunte waardeur ironie en satire teenoor mekaar gestel word. Haar teenstellings is na my mening egter te radikaal, juis omdat ironie en satire as struktuuraspekte baie nou verwant is aan mekaar. In hierdie verband stem ek veel eerder saam met Johl waar hy beweer dat die verwantskap tussen ironie en satire redelik sterk is (Johl, 1984 : 77). Ek kan ook nie met Van Zyl (1984 : 89) saamgaan waar sy terme soos "ironiese satire" en "satiriese ironie" as "onbestaanbaar" beskou nie.

In sy proefskrif gebruik Johl "vyf groter eenhede" om tussen ironie en satire te onderskei (Johl, 1984 : 78-85). Eerstens sien hy ironie en satire albei as indirekte metodes van kommunikasie. Satire vra egter minder speurwerk om die ware toedrag van sake te ontbloot, juis omdat die oppervlakte-betekenis by satire ooglopend vals is. Vir ironie geld die aanname dat die oppervlakte-betekenis oënskynlik waar is. Die leser moet nou tot die insig kom of die oppervlakte-betekenis gekwalifiseer of weerspreek word deur die verskuilde betekenis.

Tweedens word onderskei tussen ironie en satire met betrekking tot die verskil in metodes waarvolgens die leser moet dekodeer om deur die masker te breek. Dit blyk asof ironie 'n semantiese onderbou met betrekking tot omvorming het, terwyl satire se omvorming meer gebaseer is op sy aanvallende gerigtheid teenoor 'n bedreigende/onbevree-

digende toedrag van sake.

Derdens vind ons 'n verskil in die hantering van die sake wat aangeval word. In plaas van die satiriese aanval teen dit wat as verkeerd beskou word, vind ons by ironie eerder 'n identifisering van die komplekse situasie wat as ongewens beskou word. Die leser moet dan deur middel van gesuggereerde leidrade dekodeer om uit te kom by wat dit behoort te wees. Satire is ook skerper in toon, aggressiewer en meer direk in vergelyking as ironie. Waar satire gerig is teen spesifieke wandade en onreg, sien ironie die totale samelewing van 'n spesifieke tyd as verkeerd. Verder veroordeel ironie nie, maar berig slegs oor dit wat verkeerd is.

Vierdens word onderskei met betrekking tot die leser se aandeel in die aan-die-kaak-stel proses. Met die satiriese benadering is dit vir die leser minder kompleks om by die valsheid wat veroordeel word, uit te kom. By ironie het die leser 'n meer komplekse, selfstandige, skeppende taak met die ontrafeling van subtiel-daargestelde leidrade.

Laastens word 'n onderskeid getref tussen die doel van satire en ironie. Satire se aanval teen dit wat onbevredigend is, aktiveer ook die leser om aanvalsgurig op te tree. Dit word dan 'n korrektiewe funksie om 'n ideale toestand te bereik (al word dié ideale toestand selde deur die satirikus voorgestel).

Ironie se doel is meer indirek. Dit prikkel die leser en vestig sy aandag op die gebrek aan harmonie in die samelewing. Sodoende neem die leser 'n besluit om ondersoek in te stel en die waarheid na te streef.¹

Uit die bespreking blyk dit dus dat ironie en satire twee afsonderlike stylfigure is, maar dat hulle tog baie nou verwant aan mekaar is. In die praktyk sal dit nie altyd 'n maklike taak wees om te onderskei tussen 'n satiriese of ironiese benadering nie. Die rede

1. Vergelyk Van Zyl (1984 : 89) in die verband.

hiervoor is dat, behalwe die feit dat ons satire en ironie naas mekaar in een literêre werk kan vind, hulle ook as instrumente van mekaar gebruik kan word. In 'n satiriese werk kan 'n ironiese vertel-houding gebruik word en omgekeerd, alles afhangende van die invalshoek van die verteller.

2.4.2.8 Verhaal van die ruimte

Dat die pikareske roman as verhaal van die ruimte beskou word, is ook belangrik. Dit is 'n ambivalente speelruimte wat toevlugsoord sowel as 'n oord van verderf kan wees, aldus Van Gorp (1977 : 216-217).

Verder sê J.P. Smuts :

"Die ruimte kry 'n buitengewone aksent in die pikareske roman. Kayser wys daarop dat die pikareske roman, ten spyte van die feit dat die karakter sentraal gestel word in die handeling, geen figuurroman is nie, maar 'n ruimteroman. In hierdie soort roman is die verskeidenheid en volheid van ruimtes die basis van die struktuur. Dit gaan in die eerste plek om die daarstelling van die wêreld in sy veelvuldigheid en nie om die individuele draer van 'n reeks episodes wat 'n eie lewe kry nie (Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, pp. 361-363 en ook Entstehung und Krise des modernen Romans, p. 24)" (Smuts, 1968 : 6).

2.5 Slot

Samevattend kan ons dus sê dat die pikareske roman 'n eenvoudige verhaal met besondere klem op die uiterlike handeling is. Voorts kan dit ook as karakterroman beskou word. Hier wil ek dan afwyk van wat Kayser sê (sien 2.4.2.8). Dit is wel so dat die wêreld aan die kaak gestel word in die pikareske roman en dat dit dus primêr 'n ruimteroman is. Die groei en handeling van die pikaro-karakter staan egter sentraal en sou daar nie by hom ontwikkeling plaasgevind het nie, sou die milieu waardeur hy beweeg nie so duidelik belang kon word nie.

In sy bespreking van die figuurroman (novel of character) sê Edwin Muir

(1963 : 30) dat die doel van die karakterroman die volgende is :

"... to give a picture of as many scenes and characters as possible, and in doing so to paint a broad picture of the life of his time."

"The object of the picaresque novel is then to take a central figure through a succession of scenes, introduce a great number of characters, and thus build up a picture of society" (Muir, 1963 : 32).

Dit is moontlik om die basiese karaktertrekke wat in die pikareske roman voorkom neer te stip, maar dit is belangrik om daarop te wys dat die eienskappe nie noodwendig presies so in die verskillende romans gemanifesteer sal word nie, juis omdat die unieke styl, agtergrond en tydsgees waarin die skrywer werk, voorop staan.

Ter opsomming kan die karaktertrekke van die pikareske roman soos volg saamgevat word :

Dit is 'n eenvoudige verhaalverloop met klem op die uiterlike handeling.

Die huislike omstandighede van die pikaro is swak. Hy word as buite-egtelike kind gereken en die wêreld ingestuur.

Nou volg sy inisiasie in 'n ongenaakbare wêreld. Hy besit geen vaste tuiste nie, word bedrieg, kom tot insig en verloor sy onskuld te midde van die harde wêreld en word vervul met 'n drang om wraak te neem. Hieruit vloei sy eerste skelmstreke voort en leef hy volgens die grille van die geluk.

Ons kry hier veral 'n eerstepersoonsvertelling, 'n los vertelstruktuur, 'n parodiërende vertelstruktuur en 'n oop slot.

Die pikaro as hooffiguur is slegs gedeeltelik 'n reisende karakter, word beskou as 'n half-outsider, is 'n eensame figuur en kan nie diepgaande emosie ervaar nie. Sy enigste stabiele karaktertrek is sy

wil om te bly leef.

Satire en ironie kom ook dikwels in die pikareske roman voor. Hierdeur word die foute van die gemeenskap waardeur die pikaro beweeg, aan die kaak gestel.

Ten slotte word dit as verhaal van die ruimte beskou, waar ons twee ambivalente speelruimtes het wat tegelyk toevlugsoord sowel as oord van verderf kan wees.

In die volgende hoofstukke sal die pikareske grondpatroon in Die mugu, Isis Isis Isis en Onse Hymie bespreek word. Omdat dié drie romans Leroux se oeuvre bykans heeltemal oorspan, behoort die verskillende manifestasies van die pikareske roman hier duidelik uit die verf te kom.

HOOFSTUK 3

DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN DIE MUGU

3.1 Inleiding

In hierdie derde roman van Etienne Leroux se eerste siklus is Gysbrecht Edelhart 'n treffende voorbeeld van die buitestaanderfiguur in die letterkunde. Hierdie karakterisering word ook gevind in die twee vorige romans in dié siklus, naamlik Die eerste lewe van Colet en Hilaria. Hier word Colet van Velden eerstens as opgroeiende seun en impotente minnaar en in Hilaria as teruggekeerde soldaat na die Tweede Wêreldoorlog, uitgebeeld. In laasgenoemde roman kan die hooffiguur nie aanpas in 'n geestelik steriele wêreld nie en gee sodoende 'n beeld van die mens "wat nie tot die binnekring behoort nie, wat buitestaander is en toeskouer" (Botha, 1980 : 321).

Die mugu is, in die woorde van Van Coller (1987 :86), 'n "grootstadroman" wat 'n beeld gee van die mitelose Westerse wêreld in die tweede helfte van die twintigste eeu, en dan in besonder van die Suid-Afrikaanse samelewing in die laat-vyftigerjare. Gysbrecht Edelhart, met sy burgerlike middelklasbestaan, fatsoenlikheid en morele waardes, word nie alleen beelddraer van hierdie tydperk nie, maar ook slagoffer daarvan. Dit gebeur deurdat hy, ten spyte van sy buitestaanderskap, tog aartsaanpasser word deur by elke sosiale orde waarmee hy te doen kry, te probeer inpas. Sodoende word Gysbrecht ook sinnebeeld van die mens, onderworpe aan die bestel waarin die mite dood is.

As basiese definisie van 'n mite kan gesê word dat dit 'n eenvoudige vertelling is waardeur die mense in die ou tyd die onverklaarbare in die kosmos probeer verklaar het.

"... mythen zijn stamelende verhalen, waarin tot uitdrukking wordt gebracht dat er machten, goden, natuurkrachten zijn, in welker greep en onder welker heerschappij de mens zich weet" (Van Niftrik, 1971 : 73).

Van Niftrik (1971 : 79) sê verder dat, van dit wat buite die begrip van die menslike bestaan lê, 'n mens alleen maar mites kan vorm. Die mite is dan nie

in objektiewe wetenskaplike sin waar en eg nie, maar in psigologiese sin word dit tóg 'n waarheid wat heenwys na die diepste werklikheid in die mens se bestaan.

Etienne Leroux se siening van die mite sluit nou by bogenoemde aan :

"Mite is nie sinoniem met onwaarheid nie; andersom, 'n lewende mite kan ook 'n lewende waarheid wees. (...)
Dis belangrik om te konstateer dat 'n mite iets is wat belewe word, dat 'n lewende mite saamgestel is uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die menslike psige, dat dit spontaan gebore word gedurende alle periodes van die menslike geskiedenis, dat dit ooreenstem met sekere prosesse in die menslike psige, dat selfs volgens die kosmologiese opvatting van die mite dit nie die buitenste wêreld van die heelal is wat beskryf word nie, maar die innerlike kosmos van die menslike psige" (Leroux, 1980 : 11).

Wat Die mugu betref, het ons hier primêr te doen met die mite van die held, die mees algemeen bekende mite oor die wêreld heen. Malan (1978 : 40) sê dat hier, soos in Een vir Azazel en Die derde oog, waar Demosthenes H. de Goede figureer, een van die grootste mites as voorbeeld gebruik word. Dit is die reis en soektog van die held en sy stryd teen die bese magte in die onbewuste.

Gysbrecht Edelhart kies as skuilnaam vir sy loterykaartjie die naam van Gargantua (p. 1). Sodoende word hy, die gewone middelklasmens en slegs een van die massa in die grote Kaapstad, op ironiese wyse gekontrasteer met Rabelais se reus-held Gargantua. Reeds op die eerste bladsy van Die mugu word die kontras tussen die ware helde-aard van Gargantua en die alledaagsheid van Gysbrecht Edelhart, daargestel. Vergelyk die volgende twee aanhalings met mekaar :

"Wat beteken GARGANTUA? GARGANTUA beteken groter as die omgewing, groter as die berg, groter as die see, groter as die wêreld van Smogville in Filmnews, en die wêreld

vereenvoudig in die rubrieke van Time en die hele History of Human Endeavour in Life " (p. 1).

teenoor :

"GARGANTUA beteken ook Gysbrecht Edelhart, middeljarigheid, £1 000 per jaar, 'n uitkeringspolis, 'n meisie met uitstaande voortande genaamd Lena Ohlson, lidmaatskap van 'n klub, die Plaza-Saterdaggaande en voorsitter van 'n leserskring " (p.1).

Op die oppervlak is die verbintenis tussen Gysbrecht Edelhart en Gargantua slegs ironies van aard. Die ware reus uit Rabelais se werk word getransponeer in die gemiddeldheid van die mens in die moderne tyd (Van Coller, 1977 : 69). Met sy uitkeringspolis, wat sy behoefte aan sekuriteit beklemtoon, kan Gysbrecht dus nie soos 'n ware held sy eie lotsbestemming bepaal nie.

In Gargantua & Pantagruel (1979) word breedvoerig rekenskap gegee van die reus se jeug, net soos daar oor Gysbrecht se jeugjare voortdurend terugflitsend berig word. Gargantua groei op as verteenwoordiger van sy samelewing, maar as gevolg van sy reuse-gestalte word hy in der waarheid 'n buitestaander.

Die reismotief kom ook in beide romans duidelik na vore. Net soos Gysbrecht sy reis deur Kaapstad onderneem, reis Gargantua ook, en wel na Parys waar hy sy opvoeding moet ondergaan (Van Coller, 1977 : 69).

Gysbrecht Edelhart het aan die begin van die verhaal die geleentheid om 'n reus te word. Nie fisies soos Gargantua nie, maar 'n materiële reus met die geld wat hy in die weddenskap gewen het. Die lewende mite het egter verlore gegaan en sodoende gebeur bogenoemde dus nie, soos die volgende aanhaling bevestig :

"Op straat, in sy bespotlike trui, lê die mugu en huil.
Hy huil oor homself, oor die hele wêreld, oor die aard van die menslike lot. Maar meesendeels huil hy oor die vernietiging van sy illusies " (p. 132).

Van Coller (1977 : 66) sê hieroor tereg dat die parallelle nie voltooi word nie. Omdat Gysbrecht nie 'n moderne held is nie, kan die loterykaartjie ook

nie 'n verandering in sy lewe verseker nie. Dit gebeur omdat, so blyk dit, die mite nie meer in ons moderne tyd bewaarheid word nie.

Die paradoksale gietvorm waarin Leroux die mugu plaas teenoor Rabelais se Gargantua, een van die vulgêrste karakters in die wêreldliteratuur (Malan, 1978 : 45), word verder beklemtoon deur die twee karakters se optrede in die stede waarbinne hulle beweeg, by name Parys en Kaapstad. Wanneer die mense in Parys vir Gargantua begin verswelg, doen hy die volgende :

"The people so pestered him, in fact, that he was compelled to take a rest on the towers of Notre-Dame ... Then, with a smile, he undid his magnificent codpiece and, bringing out his john-thomas, pissed on them so fiercely that he drowned two hundred and sixty thousand, four hundred and eighteen persons, not counting the women and small children " (Rabelais, 1979 : 74).

Daarteenoor vertoon Gysbrecht soos 'n dwerg in sy daad van verset (Smuts, 1968 : 78) teen die orde :

"Die son is warm en daar is niemand in die nabyheid nie. Gysbrecht kyk eers op en af, dan loop hy vinnig vorentoe, tel die kwas op en trek nog 'n streep loodreg deur die advertensie " (p. 23).

Die onbegonnenheid van die taak kom duidelik na vore in die verteller se opmerking by die waarneming van die eerste streep wat iemand deur die advertensie getrek het :

"Onder op die grond staan die verfkannetjie met die mees- te van die verf en die kwas nog daarin asof die boosdoener die hopeloosheid van sy taak besef het. Dit word verdwerg deur die kennisgewing, maar bly tog 'n geringe uitdaginkie " (p. 22).

Met betrekking tot die mite sê Leroux (1980 : 18) dat dit simbole bevat wat veroorsaak dat dit vir 'n gemeenskap as lewende mite en vir die enkeling as bron van krag bestaan. As dié simbole om een of ander rede doodgaan, word die mite ook 'n dooie mite. Om dan aan sodanige dooie simbole en mites te bly klou het nie net neuroses nie, maar selfs psigosies aan die kant van die

enkeling tot gevolg. Vir die gemeenskap is die gevolg totale ontwrigting.

Malan sluit hierby aan deur te beweer dat die mite wêl dood is, of altans soos dit in die ou mitologieë geleef het. Leroux lê dan, met sy satire, die travestievorme van die mites in die ordestruktuur van die moderne samelewing bloot (Malan, 1978 : 39). Die soeke na die lewende mite loop in Die mugu dus op niks uit nie. Die ideale oplossing sou "n onveranderlike mite" (p. i) wees. Dit kom egter nie tot volvoering nie, want 'n lewende mite met ewige simbole is nog nie gevind nie, ook nie deur 'n geperverteerde heldefiguur soos Gysbrecht Edelhart nie.

Tog word Gysbrecht teen die einde van die roman wel 'n held, omdat hy insig verkry in die fisiese en psigiese aanslae teen hom, die veranderings in homself en sy vervreemding van die gemeenskap. Sy handeling neem ten slotte dan heroïese afmetings aan as hy opstaan, die oordeel beskaam en met al hoe fermer bewegings voortgaan op sy tog.

Die sentrale gegewe van die roman word meer as net 'n tweedaagse soektog na 'n loterykaartjie. Dit is veel eerder 'n tweedaagse sikliese reis deur die stad, vanaf sy woonstel in Rondebosch na Mamma se kroegie in die middestad, waar hy weet hy die kaartjie gelaat het. Tydens hierdie tog deur Kaapstad onderneem Gysbrecht ook 'n innerlike reis. Hierdeur leer hy sy binnewêreld ken, deurdat druk vanuit verskeie oorde op hom uitgeoefen word en daardeur die moontlikheid van verandering en verwording tot die lig bring (Botha, 1980 : 459).

Tydens sy omwandelinge het sy waarneming tot gevolg dat hy beter insig openbaar vir byvoorbeeld die eendsterte en dat hy in hulle handeling ook iets van sy eie jeug terug kan vind, met dié verskil dat die eendsterte alreeds op hul jeugdige ouderdom oor die kennis beskik wat hulle illusie van "n veilige hawe" vernietig het (p. 54). Gysbrecht se verwerping van insig bereik 'n hoogtepunt in die slottoneel, waar hy beseft dat daar van sy drome niks sal kom nie omdat hy mugu is en mugu sal bly. Dan huil hy veral oor die vernietiging van sy illusies.

Oor die sikliese element in Die mugu sê Charles Malan (1982 : 546) die volgende :

"Die sikliese element wat die meeste in die tydruimte-
like struktuur en die sirkelverloop van Gysbrecht se
tog opval, word in die slottoneel ingespan om 'n hele
mondvol oor die held se lot te sê. Wanneer dié Elcker-
lijc vernederd en gedisillusioneerd in die pad agter-
gelaat word, is dit die bevestiging van die dood van
mites en ideale. Maar die einde van die sirkel is ook
die begin - daarom móét die wandeling 'hervat' word."¹

Die hele roman vorm dus 'n siklus in aansluiting by en as versterking van
Edelhart se sikliese reis deur Kaapstad. Hy eindig soos wat hy begin het,
as mugu op pad. In die proses is daar die omverwerp van 'n orde en die
onmiddellike skep van 'n nuwe orde daarna, juis omdat die mite sy bindende
en lewende krag verloor het. Almal, selfs die eendsterte en die anargis
Juliana Doepels, is sodoende in 'n eie orde vasgevang.

Met hulle uniforms en tipiese optrede is die eendsterte deel van 'n defini-
tiewe groep, "die vakbond van die jeug."

"... die natuur haat die vreemde liggaam, kollekteer
selfs die afgewyktes in één groep en skakel hulle in.
Daar is nooit 'n enkele eendstert nie." (p. 22).

Oor Juliana Doepels se onderworpenheid aan 'n orde kan George Ghiberti se
woorde hier herhaal word :

"Sy kom elke môre presies om tienuur hier in en dan koop
sy 'n blikkie vis, 'n pak beskuit, suiker, koffie en ta-
matiesous " (p. 11).

Voorts sal daar nou gekyk word na die pikareske kenmerke soos wat dit in
Die mugu figureer.

1. Vergelyk in die verband ook H.P. van Coller se doktorske skripsie,
Die psigologiese en mitologiese agtergronde van Die mugu - 'n vergelykende
studie (1975 : 71 & 77). Hier sê hy ook dat Gysbrecht Edelhart nie kan
teruggaan na die paradys of sy jeug nie en ook nie kan stilstaan nie, want
om stil te staan beteken "om in die patroon te verval". Daarom moet hy
alleen voortgaan en "roemloos" lewe, totdat "die ware Self" gevind word.

3.2 Die voorkoms van pikareske kenmerke in Die mugu

3.2.1 Verhaalverloop

Wat die uiterlike handeling betref, het ons hier wel te doen met 'n redelik eenvoudige verhaalverloop, waar uitsluitlik oor die wel en wee van Gysbrecht Edelhart, 'n oninteressante, alledaagse, middeljarige man, berig word. Die aantal karakters waarmee hy te doen kry, is beperk en word by herhaling deur hom raakgeloop.

Anders as in die tipiese pikareske roman lê die klem, wat die verhaalverloop betref, egter nie net op die uiterlike handeling nie. Die hoofkarakter se psigiese groei en insig in die twee wêreldes waar-tussen hy beweeg, vorm 'n baie belangrike aspek van hierdie roman. Dus voldoen Die mugu, wat hierdie eienskap van die pikareske roman betref, nie ten volle aan dit wat as abstrakte "ideaal-model" van die pikareske roman kan geld nie.

3.2.2 Herkoms van die pikaro

Net soos die tradisionele pikareske roman begin die ouktoriële verteller (wat egter deurgaans ook veel personale trekke vertoon), met 'n beskrywing van die omgewing waar die titelheld, in hierdie geval die mugu, tuishoort.

"- Terwyl die suidooster waai, en die ligte van 'n woonstel oorkant tussen die eikebome bewe, en 'n Triumph oopmaak op 'n gelykstuk, en die gordyne van Binnehuis saamspeel met bewegende abstrakte patrone, en die eikehoutlessenaar se blad ordeloser word, en die Sweedse meubels gehawender, en die tekens van persoonlike smaak vervaal tot alledaagsheid, en 'n kamerstel van 12 x 12, 10 x 10 en 12 x 12 T-vormig die intieme bestaan van GARGANTUA behels " (p. 1).

Die beskrywing van Gysbrecht Edelhart se "intieme bestaan" verskil egter in 'n bepaalde opsig van die oorspronklike pikareske roman. Die titelheld se milieu word hier beskryf nadat hy alreeds sy ouerhuis verlaat het en op homself aangewese is.

Van die herkoms van die hoofkarakter is ook duidelike aanduidings in Die mugu te vinde. Dit gebeur egter nie chronologies aan die begin van die verhaal nie, maar word fragmentaries, dwarsdeur die roman aan die leser gegee. Een kerngedagte uit sy jeugjare blyk egter die heel belangrikste te wees, naamlik sy herinnering aan 'n seker straat met palmbome, 'n groot huis en 'n koel badkamer.

Bogenoemde word herhaaldelik, dwarsdeur die roman aangetref. Die eerste verwysing hierna vind ons in Gysbrecht se reaksie op Juliana Doepels se vraag :

"„Ek wil hê dat jy aan iets moet dink", sê Juliana.

„Dink aan die gelukkigste oomblik in jou lewe en vertel my daarvan."

„Dis 'n sonnige straat", sê Gysbrecht.

„Daar is palmbome en 'n paar huise met groot tuine aan weerskante " (p. 26).

In samehang hiermee sê Gysbrecht verder :

"Daar is ook 'n badkamer met groen mure en 'n ysterbad met gekruide pote. Die water is rooi soos dit van die berge af kom, gekleur deur plante " (p. 26).

Uit die voortdurende herhaling van die herinnering in Gysbrecht se dagdroom, word sy herkoms in die romanhede ingedra. Die feit dat hy, deur die "meisie met die donker hare" daarna wil gaan soek, bewys aan die leser hoe onlosmaaklik hy nog aan sy verlede verbonde is en hoe hy in der waarheid na sy jeug terughunker. Dit word dan vir hom die vergestaltung van die verlore paradys.

3.2.3 Die huislike omstandighede van die pikaro

Oor sy huislike omstandighede en ouers word in die afdeling, "Die mugu van buite", berig.

Tradisioneel verloop die pikareske roman chronologies, in die sin dat begin word met die pikaro se herkoms en ouerhuis, waarna van sy reis vertel word. In Die mugu figureer 'n chronologiese verloop van die verhaal egter nie en kry die leser sporadies deur die roman, in-

sae in Gysbrecht Edelhart se gedagtes oor sy jeug en ouers.

Wanneer Gysbrecht, op die aand van die eerste dag van sy reis, heeltemal ontwortel is van die twee wêreldes waartussen hy voortdurend beweeg, berig hy "objektief" oor sy herkoms, jeugjare en reis op pad na die loterykaartjie.

"My naam is Gysbrecht Edelhart. Ek is gebore in 'n plaashuis in die distrik Riversdal. My vader, rus sy siel, was 'n boer en het bankrot gegaan nadat hy vir vriende en familie borg gestaan het. My onder-rig het ek eers in 'n plaasskool en later in die dorpskool ontvang. Die familie het na die dorp getrek alwaar 'n slagtery begin is " (p. 71).

Soos in die geval van die tradisionele pikareske karakter, is ook albei Gysbrecht se ouers oorlede (p. 71). 'n Pertinente verskil tussen Die mugu en die oorspronklike pikareske romans is egter daarin geleë dat Gysbrecht nie onmiddellik, na sy ouers se dood, met sy omswerwing begin nie. Hy bly in sy geordende en geroetineerde bestaan vasgevang, totdat hy met 'n loterykaartjie die vyftigduisend pond wen. Eers daarna begin sy reis en toegewings aan 'n gevoel van vryheid en mag (p. 4). Sodoende word die geld dan die prikkel wat sy reis laat begin. Dan eers begin sy lewenspatroon verander en word hy, deur sy besluite, "slagoffer (...) van die onberekende", aldus Smuts (1968 : 77).

3.2.4 Inwyding in die wêreld

Die eerste kenmerk van die tradisionele pikareske roman in hierdie afdeling, is die feit dat die hoofkarakter (pikaro) geen vaste tuiste het nie. In die geval van Die mugu, begin Gysbrecht wel sy omswerwing by sy vaste tuiste, naamlik sy woonstel in Rondebosch. Teen die oggend van die tweede dag van sy reis, keer hy vir die eerste keer weer na sy woonstel terug. Dit is egter belangrik om daarop te wys dat hy, met hierdie terugkeer, soos 'n vreemdeling in sy eie huis voel en optree. Hierdie woonstel speel dus as tuiste geen belangrike rol in die roman nie. Dit word slegs die beginpunt van sy reis, waar sy karaktereienskappe aan die lig kom op grond van die beskry-

wing van die stoflike inhoud van die woonstel (p. 1). Later word dit ook net nóg een van die vele ruspunte op sy tog na Mamma se kroegie.

Die aspek van die pikareske roman, waar die pikaro as gevolg van sy naïwiteit bedrieg word, vind in Die mugu neerslag in Gysbrecht se kontak met Juliana Doepels. Sy maak hom eerstens bewus van sy patroonvaste lewenstyl waardeur hy homself, vasgevang in sy illusies, bedrieg. Volgens haar behoort dit verander te word :

"„Jy het nie die vermoë nie", huil sy. „Sorg liewers vir jouself. Die stadsal lank na jou bestaan terwyl jy heilig in jou graffie vrot." Meteens skree sy : „ONNOSEL! Daag hulle uit! Kan jy nie? Daag hulle uit en luister na my!" (p. 9).

Wanneer Gysbrecht telkens later op sy reis vir Juliana Doepels ontmoet, hou sy aan om hom te probeer wegruk uit en bewus te maak van sy geroetineerde bestaan (p. 26) en sy illusies (p. 86).

Net soos die pikaro tot insig kom in 'n bedrieglike wêreld, ervaar Gysbrecht Edelhart ook insig, veral ten opsigte van sy eie psige. So byvoorbeeld besef hy aan die einde van die verhaal dat sy illusies vernietig is (p. 132).

Sy insig word verder verbreed deur sy kontak met, en latere betrokkenheid by die eendsterte. Ook hierdie episode tydens se reis help mee om veral sy illusies met betrekking tot sy eie jeug, aan die kaak te stel. Die geweld waarmee die eendsterte hom behandel is verder nie, soos hy aanvanklik gedink het, 'n noodsaaklike inlywing nie, maar slegs 'n bevryding vir hulleself.

"Die mugu word nie gehaat nie, want ten grondslag van haat lê jaloesie. Hulle wil weg wees. GONE!" (P. 52).

Van Collier (1975 : 25) koppel die slottoneel aan Gysbrecht se uitspraak tydens sy kontak met die eendsterte. In laasgenoemde toneel verkry Gysbrecht die insig dat die "veilige hawe" slegs 'n illusie is. Ten slotte word Mamma se kroegie, as veilige hawe, slegs 'n

tydelike rusplek, "want hy hervat spoedig sy reis, en beland op die straat waar hy huil oor sy menslike lot en die vernietiging van sy illusies."

'n Tipiese eienskap van die oorspronklike pikareske roman, waar die pikaro wraak neem deur ander te bedrieg soos hy bedrieg is, vind ook neerslag in Die mugu. In werklikheid beteken hierdie aspek van die pikaro as bedrieër, 'n konformering aan die samelewing se norme.

Gysbrecht Edelhart voldoen aan bogenoemde eienskap deurdat hy die karaktertrekke aanneem van elke tipe wêreld of ideologie waarmee hy gekonfronteer word. Eerstens volg hy Juliana Doepels na in sy strewe na vryheid. In assosiasie met Juliana is dit egter die ordelose vryheid van die anargis wat nagevolg word. Hierdie strewe vind 'n hoogtepunt wanneer Gysbrecht 'n verfstreep deur Julius Johnson se advertensie trek (p. 23).

Daarenteen vergestalt Gysbrecht se besoek aan die kroeg, sy vereenselwiging met die ordelike maatskappy, juis omdat die kroeg die tipiese bymekaarkomplek van die mugu's is. Selfs die opperste verteenwoordiger van hierdie maatskappy, Julius Johnson, is teenwoordig in die kroegtoneel (p. 38). Die feit dat die kroeg in die teken staan van die orde, word verder deur Gysbrecht se gedagtestroom beklemtoon. 'n Mens sou bykans kon sê dat hy hier vir Juliana Doepels verloën, al het hy slegs 'n rukkie gelede nog meegedoen aan haar verset.

Die gevoel van vryheid wat hy vroeër ervaar het, word nou deur sy gedagtes ongedaan gemaak :

"Jy moet so gou moontlik jou enkelingskap prysgee en verdwyn anders word jy voëlvry verklaar en moet jy die ondraaglike verantwoordelikheid van jou vryheid alleen dra " (p. 34).

Wanneer die Boss, as verteenwoordiger van die chaos, die kroeg binnekom, word die orde bedreig en oorwin. Van Coller beklemtoon ook hierdie triomf van die chaos oor die orde :

"Julius Johnson is by uitstek die verteenwoordiger

van die orde en is 'n duidelike aanwesige mag op die agtergrond. By die binnetrede van die Boss, verteenwoordiger van die chaos, ontstaan daar 'n krisis waaruit die Boss na vore tree as oorwinnaar; die orde is magteloos voor die chaos" (Van Coller, 1975 : 43).

Die ontvoering van Gysbrecht deur die Boss en die aanranding op hom daarna by Christian's Beach, maak hom bekend met die wêreld van die eendsterte. Getrou aan die patroon voel hy nou asof hy 'n noodsaaklike inisiasie deurgemaak het en daarom die reg het om deel van hulle wêreld te wees.

"In daardie stadium beskou hy homself as deel genoeg van hulle om ongevraag en uit eie beweging langs die sheila in die Midget te klim " (p. 55).

Die hoogtepunt van Gysbrecht se inlywing by die samelewing vind ons egter in sy kontak met die straatmeisie wat hy in die park ontmoet. Hierdie ondervinding maak hom deel van die stad en hy erken dit ook aan homself :

"Ek het geslaap by 'n Kaapse hoer en is deel van die stad, dink hy en stap sy ompad, deur die Parade, sy geduldige bestemming tegemoet" (p. 96).

Bogenoemde word dan 'n inlywing by alle aspekte van die samelewing, want "die stad" omvat die wêreld van Juliana Doepels, die eendsterte én Julius Johnson. Dit bly egter 'n voldonge feit dat, al sluit Gysbrecht blindelings aan by welke tipe wêreld hom ookal gebied word, daar nooit volle integrasie tussen hom en die samelewing plaasvind nie. Hierdie onvermoë van die hoofkarakter om in harmonie met sy omgewing te leef, is ook 'n tipiese karaktertrek van die pikareske roman.

Die pikaro, bedrieg deur die ongenaakbare wêreld, leer nou self ook om bedrieër te word. In gewysigde vorm word hierdie kenmerk ook in Die mugu aangetref. Alhoewel Gysbrecht nie in werklikheid daartoe oorgaan om 'n skelm te word nie, beskou die polisie hom as een en neem hom in hegtenis op die Parade. Die konstabel interpreteer Gysbrecht

se situasie as :

"„In die mixup het hy 'n vrou probeer rape" (p. 102).

Die noodlotsmotief speel verder 'n belangrike rol in die oorspronklike pikareske roman. Dit manifesteer hom ook in Die mugu, en wel in die feit dat Gysbrecht 'n bedrag geld met 'n loterykaartjie wen. Dit veroorsaak dat hy sy lewenstyl verander. Die vind van die kaartjie, waarmee hy die geld kan opeis, word die allesoorheersende motivering in sy lewe. Soveel so dat hy, ten spyte van al die terugslae en ontberings wat hy deurmaak, nog steeds sy tog na Mamma se kroegie bly voortsit.

3.2.5 Vertelstruktuur

'n Eerstepersoonsvertelling word in die oorspronklike pikareske roman as belangrike karaktertrek gereken. In Die mugu kry ons nie 'n suiwer eerstepersoonsvertelling nie. Tog bly Gysbrecht Edelhart die sentrale fokalisator en in feite kry ons bykans 'n personale visie.

F.K. Stanzel bespreek die personale vertelsituasie in sy boek, A theory of narrative (1984), in duidelike terme. Volgens hom word die verteller se visie in hierdie situasie vervang deur die visie van een van die karakters in die roman. Hierdie karakter dink, voel en neem waar, maar tree nie in gesprek met die leser nie. Die leser kyk dan na die ander karakters en gebeure in die roman deur die oë van hierdie spesifieke karakter, sonder die tussenkoms van die verteller. 'n Mens sou bykans kon sê dat die verteller agter die karakter verdwyn. Omdat niemand in dié geval die verhaal vertel nie, word die aanbieding baie meer direk en word 'n illusie van onmiddellikheid geskep (Stanzel, 1984 : 5).

Oor die leser se aandeel in die personale vertelsituasie sê Van Coler (1975 : 21) :

"Die leser moet nou self die figure opsom en hul betroubaarheid bepaal; die beïnvloeding geskied dus veel subtieler as by die oukatoriële roman."

Dit is interessant om daarop te wys dat, waar dit Gysbrecht se gedag-

tes aangaan, gebruik gemaak word van 'n "monologue interieur", aldus Malan (1978 : 43). Hierdie gedeelte strek vanaf bladsy 28 tot bladsy 40, waar Gysbrecht se gedagtes, met tussenposes en altyd tussen hakies aangedui, deur homself verwoord word, byvoorbeeld :

"(... Ek verlang met 'n brandende pyn hier in my binne na iets wat ek nie weet wat dit is nie en na 'n gevoel wat ek nie kan herroep nie)" (p. 29).

Vanaf bladsy 63 tot bladsy 76 kry die leser deurlopend 'n ek-verteller en wel in die afdeling "Die mugu van binne" en die eerste gedeelte van die afdeling "Die mugu van buite". Deur middel van die ek-verteller verneem die leser die gebeure vanuit die visie van 'n spesifieke karakter, wat deel uitmaak van die gebeure in die roman.

In die afdeling "Die mugu van buite", vertel Gysbrecht aan sy wel-doener wie hy is en berig ook oor sy tog deur die stad. In Gysbrecht se eie woorde en visie op gebeure, gee hy in der waarheid in die bestek van drie bladsye 'n samevatting van die eerste 68 bladsye van die roman. Met die gevolg dat die leser ook as't ware sy persoonlike ervaring van sy omswerwinge, kan evalueer. Die verteltyd, waarin Gysbrecht sy tog deur die stad beskryf, neem omtrent net so lank as sy beskrywing van sy herkoms. Daardeur word die belangrikheid van sy omswerwinge beklemtoon.

Deurdadig Gysbrecht óók vertel wat met hom gebeur het, voldoen die roman tog aan die karakteristiek van die tipiese pikareske roman, naamlik 'n eerstepersoonsvertelling. Hierdie afdeling begin soos volg :

"„My naam is Gysbrecht Edelhart. Ek is gebore in 'n plaashuis in die distrik Riversdal" (p. 71).

Hier word dan ook, alhoewel nie chronologies soos in die oorspronklike pikareske roman nie, oor die hoofkarakter se herkoms in 'n ek-vertelling berig.

'n Los vertelstruktuur en in noue samehang daarmee 'n episodiese verhaalverloop, is verder tipiese kenmerke wat in die oorspronklike

pikareske roman aangetref word. Ook in Die mugu kry die leser 'n duidelike beeld van 'n fragmentariese verhaalverloop. Die enigste konstante faktor in die roman is die peregrinerende hoofkarakter, Gysbrecht Edelhart, en sy tog na die kroegie in die middestad waar hy sy loterykaartjie gelaat het. Tydens die reis word verskillende wêrelde met verskillende persone, wat totaal niks met mekaar te doen het nie, deel van Gysbrecht se ervaring. Hy beweeg van een wêreld na die ander en word geïndoktrineer en beïnvloed deur elk. Sodoende word die chaos in sy persoonlikheid en sy soeke na vryheid, asook die chaos in die spesifieke samelewing waardeur hy beweeg, weergegee.¹

Charles Malan (1978 : 43) berig ook oor hierdie episodiese gebeurtenisse, maar gaan egter verder as dit. Hy sê dat daar tog 'n eenheid hierin te bespeur is. 'n Voorbeeld wat hy aantoon is die feit dat die kroeg, wat as "toevlugsoord" van die mugu's dien, juis die plek is waar die Boss se geweldpleging teenoor Gysbrecht sy oorsprong het. Sodoende word die verskillende wêrelde tog met mekaar geskakel.

Die chaotiese van die samelewing vind verder neerslag in Gysbrecht se gedagtestroom. Op die laaste aand van sy tog, reeds naby aan sy bestemming, wonder hy nog steeds :

"Julius Johnson vs. Juliana Doepels. Orde, chaos,
orde, chaos. Tronk, bevryding, tronk, bevryding.
Elke minuut, elke sekonde word iemand gebore.
Wie is ek, jy, hy, sy? Wie is verantwoordelik
vir die orde, chaos, orde, chaos!" (p. 117).

'n Aspek van die episodiese verhaalverloop in die pikareske roman wat ook in Die mugu duidelik na vore kom, is die feit dat Gysbrecht, soos wat hy van plek tot plek beweeg, telkens nuwe karakters ontmoet. Ook hier word die ontmoetings verder uitgebrei, in die sin dat die karakters met wie reeds in die verlede kontak gemaak is,

1. In 'n resensie van Die mugu sê W.E.G. Louw juis dat die verdienste van die boek lê in die "kaleïdoskopiese waarneming van die afgetakelde wêreld van die 20e eeu" (Louw, 1959).

by herhaling weer ontmoet word.

Smuts sê hiervan dat Gysbrecht, tydens sy reis, kennis maak met 'n hele aantal uiteenlopende karakters en vreemde ervarings beleef. Hierdie karakters gee dan 'n beeld van die kosmopolitiese grootstadbevolking (Smuts, 1968 : 76).

Die eerste persoon wat Gysbrecht op sy tog ontmoet, is die Katolieke priester Vader de Metz (p. 5). Verskeie herontmoetings, telkens bloot toevallig, vind deur die loop van die verhaal tussen hulle plaas. Die belangrikste daarvan is sekerlik De Metz se besoek aan Gysbrecht in die tronk (p. 107). Hier word hy, as verteenwoordiger van die religie, ongenadiglik gesatiriseer.

Juliana Doepels is die volgende persoon wat Gysbrecht ontmoet.

"Met sy lui-stappie gaan hy met opmerksame oë by almal verby totdat hy vir die eerste keer 'n klein ingedrukte geboutjie opmerk wat hy nog nooit vantevore gesien het nie" (p. 7).

Na aanleiding van bogenoemde aanhaling word nie net Gysbrecht se ontmoeting met Juliana Doepels voorafgegaan nie, maar die abstrakte outeur gee ook aan die leser belangrike inligting weer met betrekking tot Gysbrecht se karakter. Vir die eerste keer sien hy sekere dinge raak. Vandat sy reis begin het, het sy visie letterlik en figuurlik begin verbreed. Vergelyk byvoorbeeld bladsy 4 en 5 en sy gedagtegang terwyl hy in die kroeg sit :

"Toe ek gewerk het, was ek blind. Noudat ek op pad is na die £50 000, begin ek te veel sien" (p. 29).

Dit is interessant dat ontmoetings tussen Gysbrecht en Juliana plaasvind wanneer hy gedistansieer is van die ordelike gemeenskap. Die eerste sodanige ontmoeting vind plaas nadat hy 'n verfstreep deur die advertensie van Julius Johnson getrek het (p. 23). Op die tweede oggend van sy reis, nadat hy "as aanrander" toegetakel en dus deur die orde verwerp is, ontmoet hy weer vir Juliana (p. 84, 85). Vir

'n geruime tyd vergesel sy hom nou op sy tog. Sy kan met reg dan ook as Gysbrecht se "skadu/dubbelganger" (Van Coller, 1987 : 86) bekend staan.

Ook vir haar, as verteenwoordiger van die chaotiese en anargistiese "vryheid", sien Gysbrecht die laaste keer wanneer hy in die tronk is en sy hom kom besoek (p. 111).

'n Ontmoeting en gesprek vind ook tussen Gysbrecht en die kafee-eienaar George Ghiberti plaas. Die kafee-episode is belangrik, juis omdat Gysbrecht hier vir die eerste keer met die eendsterte, en by name die Boss, kontak maak. Hy ontmoet ook vir Lolita hier. Die herontmoeting tussen Gysbrecht en die Boss in die kroeg, het tot gevolg dat Gysbrecht van sy beplande tog afgedwing word.

"Wat egter belangrik is, is dat Gysbrecht se reis progressief verloop, dus in die rigting van die middestad, tot en met die kroegscene waar regressie intree, want : "Hy steier uit en moet 'n halwe blok terugstap om die kroeg presies om twaalfuur binne te gaan." Die regressie word daarna voortgesit, want hy word meegevoer na Christian's Beach kilometers van die middestad, sy uiteinde-like doelwit" (Van Coller, 1975 : 9).

'n Tweede persoon wat Gysbrecht tydens die kroegtoneel ontmoet, is die vervoerkontraakteur, Querido. Ook tussen hulle vind twee keer, en elke keer toevallig, herontmoetings plaas, naamlik by die vulstasie (p. 89) en in die polisiekantoor (p. 103).

Gysbrecht Edelhart ontmoet verder ^{as} nog drie ander karakters onderskeidelik net een maal, maar elkeen van hulle speel 'n baie belangrike rol in sy omswerwinge. Op die eerste aand van sy reis, nadat hy in die eendsterte se geveg betrokke was en bewusteloos op 'n sypaadjie gelaat is, word hy deur 'n Barmhartige Samaritaan opgelaai en versorg. Wanneer Gysbrecht hom egter nie behulpsaam kan wees met wat hy wil weet nie, neem dié Barmhartige Samaritaan hom weer terug na waar hy hom gekry het (p. 76). Dus heeltemal in teenstelling met die beeld van

naasteliefde wat hy aanvanklik geskep het.

Gysbrecht se betrokkenheid by die prostituut speel ook 'n belangrike rol in die roman. Sy tree op as anima-figuur en deur sy seksuele inisiasie beskou Gysbrecht homself as deel van die stad.

Deur Gysbrecht se kontak met die prostituut beklemtoon Van Coller (1975 : 61) die psigologiese progressie by hom. Dit is belangrik juis omdat Gysbrecht reeds vroeër mislukte kontak met 'n anima-figuur, naamlik Lolita, gehad het.

Daar vind ook kontak en herontmoetings tussen Gysbrecht en die tuinier plaas. Hierdie tuinier word toonbeeld van die mens wat bereid is om alles op te offer vir 'n saak. Tog bly hy 'n "illustrasie van die nutteloosheid van die onvervulbare ideaal" (Smuts, 1968 : 78).

'n Belangrike karakter van wie die leser voortdurend bewus is, maar met wie Gysbrecht in der waarheid net eenmaal kontak maak, is die industrialis, Julius Johnson. Hierdie ontmoeting vind plaas terwyl Gysbrecht aangehou word (p. 108). As verteenwoordiger van die orde-likheid en materiële welvaart, staan Julius Johnson in kontras met Juliana Doepels.

In Die mugu vind ons, soos in die oorspronklike pikareske roman, 'n oop slot. Hierdeur word die universaliteit van Gysbrecht se karakter beklemtoon. Die feit dat ons hier te doen het met 'n oop slot, is verder ook daarin geleë dat Gysbrecht, as hoofkarakter, nie terugkeer na sy vroeëre bestaan nie, maar ook nie in 'n nuwe orde tuiskom nie. Hy bly dus aan die beweeg.

Wanneer hy egter ten slotte "opstaan en met wankelende tree die oordeel beskaam" (p. 132), aanvaar hy sy eksistensiële verantwoordelikheid, al is sy weg na die paradys versper (Malan, 1978 : 44, 45). Ook Van Coller beklemtoon al eerder die feit dat Gysbrecht se loterykaartjie nie aan hom toegang tot die verlore paradys kan gee nie.

"Dit is die menslike lot dat nooit (lyflik) terugkeer kan word na die paradys : nie in chroompaleis-

drome, nie deur ontvlugtingsdrome nie" (Van Coller, 1975 : 70, 71).

As Gysbrecht egter met hierdie insig - en hy verkry dit wel, want "meestendeels huil hy oor die vernietiging van sy illusies" (p. 132) - opstaan en verder stap, word hy 'n held in die aanvaarding van sy lot en eindig die roman tereg met :

"VIVA! VIVA! MUGU!" (p. 133).

3.2.6 Die pikaro as hooffiguur .

Wat die tipiese karaktertrekke van die pikaro as hoofkarakter betref, voldoen Gysbrecht Edelhart ook in 'n groot mate daaraan.

Gysbrecht tree in Die mugu as reisende karakter op. Met ander woorde, die verhouding tussen die hoofkarakter en die gemeenskap waardeur hy beweeg, staan sentraal. Deur sy kontak met die mense op straat, asook deur sy waarneming van die omgewing, word 'n tipiese stedelike samelewing aan die leser voorgehou.

Gysbrecht, as gedeeltelike reisende karakter, word egter nie gedwing om 'n reis te onderneem nie, soos wel in die tipiese pikareske roman die geval is. Hy besluit self, nadat hy die groot som geld gewen het, om sy lewe te verander.

Verder vind sy reis ook nie, soos in die oorspronklike pikareske roman, tussen verskillende dorpe of lande plaas nie. Hy reis slegs binne Kaapstad self. 'n Interessante aspek, wat Gysbrecht se beweging deur die stad duidelik as 'n reis tipeer, is die feit dat hy alles sien asof dit splinternuut is (p. 4).

"Sy reis is die reis van elke dag, en sy roete die bekende en gebruiklike. Die verrassende is dat hy binne dié vertroude omgewing met die nuwe en onontdekte kennis maak, dat sy oë skielik oopgaan vir ander werklikhede in sy omringende ruimte, en dat hy van vlakke bewus word waarvan hy voorheen nie geweet het nie" (Smuts, 1968 : 74).

Ook in 'n psigiese sin onderneem Gysbrecht 'n reis. Dit begin alreeds die oomblik toe hy toegee aan 'n onverantwoordelike gevoel. Tydens sy tog word hy ook psigies rondgeslinger tussen die chaotiese wêreld van Juliana Doepels, die ordelike wêreld van Julius Johnson en die "gone"-wêreld van die eendsterte.

Dit is interessant dat hy in die kroeg, as deel van die regressiewe fase van sy fisiese reis, ook in sy psigiese reis regressief beweeg deurdat herinneringe van sy jeug hier oorheers, aldus Van Coller (1975 : 9 & 41).

Wat sy fisiese reis betref bepaal Gysbrecht self die tempo daarvan. Hierdie reis begin letterlik die oomblik wanneer hy sy woonstel verlaat (p. 4). Hy oorweeg dit selfs om alreeds sy plek op 'n boot te bespreek, nog voordat hy die geld vir die loterykaartjie in ontvangs geneem het, want sy "reis het alreeds begin" (p. 7).

Die feit dat Gysbrecht stap om sy kaartjie by "Mamma se kroegie" te gaan afhaal, is 'n positiewe aspek wat betref die pikareske eienskappe in die roman. Die tempo van die beweging word daardeur vertraag en soveel meer van die omgewing kan deur hom waargeneem word. Die geleentheid vir Gysbrecht om 'n groot verskeidenheid mense te ontmoet is hierdeur ook soveel groter.

Die beskrywing van die omgewing en die mense word dan wel deur die ouktoriële verteller gebruik om, soos in die oorspronklike pikareske roman, 'n deursneebeeld van die samelewing te gee. Sodoende word die beskrywing van die inhoud in George Ghiberti se kafee en die musiek wat daar speel, gebruik om die tipiese smake, modes en idees van die laat-vyftigerjare weer te gee (pp. 10 & 13).

Wanneer Gysbrecht vir vader De Metz raakloop, kry die leser vir die eerste keer kommentaar met 'n politieke kleur :

"Vader de Metz lag vrolik in die sonlig en skuifel wuiwend oor die straat, verby 'n (...) 1948 Ford bestuur deur 'n leier van die African National Congress" (p. 21).

Verdere sosio-politieke beriggewing vind ook tydens Gysbrecht se eerste busrit plaas, en wel wanneer 'n swartman op die bus klim en sy geld met agterdog bejeën word (p. 29).

Die ontvoering van Gysbrecht deur die eendsterte dien om op die onbetrokkenheid van die gemeenskap te wys. Wanneer hy op straat losruk en tussen die mense instap met die illusie "dat hy niks tussen al die mense te vrees het nie" (p. 42), word dit beklemtoon dat hy "slegs die verbaasde aandag van die verbygangers" (p. 42) trek wanneer die Boss hom gryp en hy om hulp roep.

In teenstelling hiermee is daar, op die tweede oggend van sy reis, dadelik 'n groepie mans byderhand wat bereid is om ridder te speel toe Lolita val. Met oppervlakkige oordeel takel hulle vir Gysbrecht toe terwyl hy in der waarheid heeltemal onskuldig is.

Wanneer Gysbrecht in die afdeling "Die mugu van buite" oor sy omswerwinge berig, laat hy die grootste klem val op sy reis tot dusver en die persone met wie hy te doen gekry het. Die beeld van die gemeenskap, deur die reis daargestel blyk dus, soos in die pikareske roman, die belangrikste te wees.

Op die tweede dag van Gysbrecht se reis, kry die leser weer eens 'n beeld van die kosmopolitiese samelewing :

"Dit lyk donker, intiem en geheimsinnig; 'n plek vir toeriste om hier in die buitewyke te "ontdek"; 'n omgewing met koelies, Indiërs, Slamaaiers, Maleiers, Armeniërs, Assiriërs, Jode, Boere, Afrikaners en Engelse om die "kosmopolitiese" atmosfeer te verskaf" (p. 89).

Sy tweede busrit bring hom tot by die Parade. Laasgenoemde maak so 'n integrale deel van die Kaapstadse samelewing uit, dat dit nouliks in Gysbrecht se reis en waarneming van die gemeenskap weggelaat kan word. Dat hy hier wel 'n ompad stap, word pertinent genoem :

"... en stap sy ompad, deur die Parade, sy geduldige bestemming tegemoet" (p. 96).

Die parkie, waar Gysbrecht rus, maak 'n nuwe deel van sy ervarings-wêreld uit. Die idee van 'n karakter op reis word hier verder beklemtoon deurdat die oukatoriële verteller pertinent op die parkie dui as "die soveelste plek van rus wat Gysbrecht met mesmeriserende krag lok tot by 'n bankie onder 'n palmboom" (p. 90).

As gesagdraers in die gemeenskap word die tipiese polisiemanne, deur Gysbrecht se kontak met hulle nadié oproer op die Parade, belig (p. 105). Verder word dit ook beklemtoon dat selfs die polisie, die ordebewakers, aan valse sedes klou, byvoorbeeld die episode met Querido se vragmotor (p. 104).

In die polisie-sel word Gysbrecht as't ware tot stilstand gedwing. Die oukatoriële verteller bring die eenvoud van die sel dan ook in teenstelling met die gemeenskap wat vol valse waardes is :

"Alles eindig nou hier in 'n sel; eenvoudig, vierkantig soos dit hoort.

Dis 'n negatiewe bereiking, 'n terugkeer uit die verbrokkelde, ruggraatlose gemeenskap van die laaste dekade" (p. 106).

Nadat Gysbrecht die aand vrygelaat is, is sy reis deur die stad doel-loos, asof die loterykaartjie nou totaal onbelangrik is. Sy psigiese reis en die insigte wat hy daardeur verkry het, staan eerder sentraal (p. 115).

In sy slentergang beweeg hy ook in 'n sirkel terwyl sy denke wissel tussen orde/chaos; tronk/bevryding. Dan kies hy vir sy vryheid :

"En so verruil ek my liefde, ontkom ek die vraag, verraai ek die stad, vervul ek die aanmaning op my bors" (p. 118).

Teen die einde van sy reis, terwyl "Mamma" tussen al die papiere na sy loterykaartjie soek, word die gemeenskap weer deur Die Klarinet belig (p. 122).

Verder gee die oukatoriële verteller telkens inligting oor die karak-

ters waarmee Gysbrecht op sy reis te doen gehad het, onder andere George Ghiberti en Lolita (p. 121), Juiana Doepels (p. 127, 128), die eendsterte (p. 128, 130, 132), die tuinier (p. 123) en die straatmeisie (p. 131).

Wat egter die hele tyd voorop staan, is Gysbrecht se voortdurende droom teenoor die harde werklikheid van Die Klarinet se nuus. Wanneer hy later, met die loterykaartjie in sy besit die kroegie verlaat, is dit juis weer deur verteenwoordigers van die harde werklikheid, naamlik die eendsterte, dat Gysbrecht Edelhart tot stilstand gedwing word. Dan kom die besef van die vernietiging van sy illusies en sodoende sy voortdurende beweging, want :

"Terug kan hy nie gaan nie, stil kan hy nie staan
nie.

"VIVA!" dan as hy sy wandeling hervat" (p. 133).

Ook Smuts lê klem op die feit dat Gysbrecht Edelhart nie in een van die wêreldes waardeur hy beweeg het, 'n tuiste kon vind nie.

"Die verhaal sluit dus met Gysbrecht as verskeurde, as mens-onderweg, as gedoemde reisiger wat nie in staat is om die wêreld waarna hy streef te bereik nie en ook nie bereid is om terug te keer na die wêreld waarvandaan hy afkomstig is nie. Die tuis-koms, die terugkeer na balans en rus, bly uit" (Smuts, 1968 : 85).

In uitbreiding op bogenoemde aanhaling kan ook gesê word dat Gysbrecht, as "mens-onderweg", meer word as 'n tradisionele reisende karakter. Sonder 'n tuiste om na terug te keer is hy dus pikaro.

Gysbrecht Edelhart is verder ook 'n eensame karakter, juis omdat hy tussen soveel verskillende wêreldes beweeg en nêrens regtig aanvaar word nie. Oor sy gevoel van eensaamheid sê hy aan Juliana Doepels :

"„Ek het netnou vreeslik alleen gevoel", sê Gysbrecht impulsief.

„Ek het vreeslik alleen en bang gevoel" (p. 26).

Die eendsterte, as verteenwoordigers van die chaos, kies Gysbrecht uit as slagoffer om van hulle frustrasies ontslae te raak (p. 52). Wanneer hy op die Parade onskuldig betrokke raak in die oproer, is dit weer die polisie, as verteenwoordiger van die orde, wat hom soos 'n boemelaar en/of eendstert behandel (p. 102).

Tog wil Gysbrecht deel wees van die samelewing of van 'n orde. Om dit te bereik slaap hy selfs by 'n prostituut. Tog help dit nie eens nie en word hy deur die Terrible Kid se ouers, tipiese verteenwoordigers van die gemeenskap, met afsydigheid behandel (p. 100).

Al verkeer hy ten slotte gesellig saam met soveel nuutgevonde vriende in Mamma se kroegie, verlaat hy die kroeg alleen en is hy alleen wanneer die eendsterte "chicken" speel en hy, huilend in die straat, die insig verkry dat hy mugu sal bly, dat sy illusies vernietig is, dat die lewende mite nie meer bestaan nie.

Malan sê tereg in Misterie van die alchemis :

"As antiheld en buitestaander is selfvervreemding en isolasie sy voorland. Hy glo in die sekuriteit van eenwording met die massa, maar hy kan nie kommunikeer nie" (Malan, 1978 : 44).

Na my mening, en in aansluiting by die oorspronklike pikareske roman, het ons in Die mugu egter nie te doen met 'n hoofkarakter as totale buitestaander nie. Hierdie eensaamheid binne die gemeenskap waarvan hy nie kan of wil loskom nie, het eerder tot gevolg dat daar van hom gepraat kan word as 'n half-outsider.

Sy onvermoë om 'n keuse te maak met betrekking tot die verskillende wêreldes waartussen hy beweeg, versterk bogenoemde idee. Dit kom veral duidelik aan die lig in die tronktooneel, waar Gysbrecht besoeke ontvang van drie verteenwoordigers van die samelewing :

"Nêrens in daardie belynde, fanatiese gesig sien hy iets wat hom gerusstel nie, nêrens is daar iets wat hom gerusstel soos in die swaar, verantwoordelike persoonlikheid van Julius Johnson nie. Maar sy wek

by hom 'n verlange en herskep daardie gevoel wat hy jare gelede gekry het toe hy op Riversdal besluit het om na die stad te trek" (p. 112).

Gysbrecht se buitestaanderskap word verder beklemtoon wanneer die ouktoriële verteller oor sy terugtog op die eerste aand van sy reis, in abstrakte terme berig. Daar word heeltyd gepraat van "die figuur" of "die man". Hy word selfs "'n slenterende gestalte" genoem (p. 77). Dit bereik verder 'n hoogtepunt wanneer hy die volgende oggend by sy woonstel terugkom. In sy eie tuiste is hy 'n vreemdeling.

"Met die oë van 'n buitestaander soek hy in al die voorwerpe 'n leidraad om die persoon te vind wat hierdie plek bewoon" (p. 81).

Wanneer Gysbrecht ten slotte bewus word van die feit dat hy nie kan stilstaan nie, maar ook nie kan terugkeer na sy vorige bestaan nie, bevestig dit sy half-outsiderskap in die feit dat hy nooit ten volle deel van die gemeenskap sal kan word nie, maar ook nooit daarsonder kan klaarkom nie.

Gysbrecht Edelhart as karakter is verder nie in staat om enige diepgaande emosie te ervaar nie. Hy het geen persoon wat direk by hom betrokke is nie en tereg sê hy aan Vader de Metz :

"„Nee, Vader. Ek is heeltemal alleen" (p. 6).

Bogenoemde sê hy wel nadat hy Lena Ohlson se posisie in sy lewe in heroorweging geneem het. Selfs die belangstelling wat hy in Lolita toon, is tydelik van aard :

"Die uitnodiging van Lolita is 'n brandende uitnodiging tot lewe - vyf minute van ekstatiëse illusie. En daarna, die kaartjie by Mamma" (p. 37).

Sy outsiderskap en sy onvermoë om diepgaande emosie te ervaar, word verder weerspieël in die feit dat sy drome oor sy reise net hom alleen insluit en dan saam met onbekende mense (p. 125).

In die oorspronklike pikareske roman word gesê dat die pikaro 'n

veranderlike karakter is wat baie verskillende rolle kan speel. In Die mugu voldoen Gysbrecht Edelhart se karaktertrekke in 'n groot mate aan bogenoemde.

Onder die eendsterte is hy 'n mugu, 'n "square". Verteenwoordigers van die orde, soos George Ghiberti, Vader de Metz en Julius Johnson, aanvaar hom as een van hulle. Die polisie sien hom slegs as 'n boemelaar en ónrusstoker :

"Ses word ontslaan en Gysbrecht en drie tipiese boemelaars bly oor" (p. 102).

Gysbrecht se weldoener, sowel as Querido, sien hom aan as potensiele homofiel, want albei doen 'n sekere voorstel aan hom (p. 39, 76).

Die prostituut waarmee Gysbrecht te doen het, besluit weer summier dat hy 'n matroos moet wees.

"„You a sailor, honey? Bet you jumped ship" (p. 92).

Bogenoemde voorbeelde dra by om aan die karakter van Gysbrecht 'n universele kleur te gee. Hierdie aspek sluit ook aan by 'n verdere tipiese karaktertrek van die pikareske roman, naamlik die pikaro se wil om te bly leef. Ook Gysbrecht pas hom, in sy strewe om hom los te maak van sy middelklasbestaan, by enige situasie wat voorkom, aan.

3.2.7 Satire en ironie

In Die mugu, net soos in die oorspronklike pikareske roman, gebruik die outeur dikwels satire en ironie om sy boodskap oor te dra. Van Coller (1975 : 84) noem die roman dan ook 'n satiriese reisverhaal.

"Maar in die grond is dit 'n satiriese reisverhaal, nie net van toepassing op die Suid-Afrikaanse gemeenskap en sy polêre teenstellings nie, maar slaan ook op die moderne mens in die maatskappy. Deur die betrek van die hele tradisie van die satiriese reisverhaal, wen Die mugu aan kompleksiteit en

word die boodskap 'n tydlose waarheid."

Vader de Metz word byvoorbeeld in die tronktoneel in 'n groot mate gesatiriseer. Hy probeer Gysbrecht se toestand onder andere in terme van die sondeval verklaar. Tog raak hy net aan die oppervlak, wat verbeeld word in die krap teen die muur en die rondkyk in die vertrekke. Dan "herroep hy sy aandag uit die donker hoekies" (p. 107). Hierdeur word hy verteenwoordiger van die geordende religie, wat met sy teorieë en vooropgestelde idees, al verder van die mens en sy werklike probleme verwyder word.

Die orde en materiële welvaart, soos voorgestel deur Julius Johnson, beeld in der waarheid die selfsug van laasgenoemde uit. Die beste voorbeeld hiervan vind die leser in Julius Johnson se besoek aan Gysbrecht in die tronk. Nie alleen is hy besig om in der waarheid sy toespraak voor Gysbrecht te "oefen" nie, maar ook die inhoud daarvan getuig van selfgesentreerdheid. Hy bepleit vryheid, welvaart en geluk en is in der waarheid net besig om homself te verryk. Dit is ook om laasgenoemde rede dat hy Gysbrecht se hulp inroep om hom op die hoogte te hou van Juliana Doepels, die enigste persoon wat hom geringe teenkanting bied, se bewegings.

Die ironie in Julius Johnson se optrede lê verder daarin dat hy glo alles kan met geld reggestel word en dat finansiële sekuriteit hom soveel mag gee dat hy selfs in staat is om Gysbrecht te dreig.

"Bereid jou te vergoed, maar jou eintlik gevra, nie ter wille van vergoeding nie, maar ook ter wille van jou eie veiligheid" (p. 111).

Ook die polisie, as gesagsdraers in die gemeenskap loop deur onder die fyn lem van die satirikus. Die konstabel, wat die verkeer vloeiend moet laat verloop en die gemoedere kalm moet hou, veroorsaak groter chaos deur Querido se vragmotor te stamp (p. 103, 104).

Die tipiese voorkoms van die polisiemanne word ook duidelik geskets :

"Hulle hare is volgens die polisieregulasies kort

aan die kante geskeer. Al drie dra fyn snorretjies.
Hulle uniforms laat hulle netjies en formidabel lyk"
(p. 105).

Maar :

"Hier is 'n ander orde, dink hy; 'n gilde met eie
reëls. Ontneem hulle hulle uniforms en hulle verdwyn
in die stroom : vaal, patroonlose mannetjies
in klere wat tē styf aan hulle sit" (p. 105).

Die bedrieglike wêreld, en die ordelikheid wat voorgehou word, word
ook op satiriese wyse aan die leser voorgehou.

Tydens die ruk-en-rol dans by Muizenberg se pawiljoen, word deur
die oukatoriële verteller duidelik aangedui hoedat die jongmense
in paartjies agter die pawiljoen verdwyn :

"Almal klap hande. Die Boss gryp sy sheila, gooi
sesh - dans die kwêla. (Hulle verdwyn agter die
pawiljoen en kom terug.)" (p. 56).

Tog kan die ouers wat toekyk, die morele verval onder die jeug nie
raaksien nie. Dus word die idee van orde en onskuld hier eerder
geskep deur die onvermoë van die ouers om raak te sien wat gebeur
(p. 56). Vergelyk ook :

"Die stadsvaders en -moeders kyk oplettend en on-
siende toe" (p. 58).

Wanneer Gysbrecht en Juliana op die tweede oggend van sy reis by
een van Julius Johnson se fabriekse aankom, sien hulle dat daar skade
aangerig is :

"Dit moet 'n geweldige ontploffing gewees het wat die
skade veroorsaak het, maar die resultaat is nie in
verhouding tot die verbranding nie" (p. 85).

Die verteller gebruik hierdie insident om as teken van 'n dieper
waarheid te dien. Nie net die gebou het 'n vals vooraansig nie,
maar die ordelike maatskappy het ook vals waardes, waar 'n positie-
we beeld na buite voorgehou word om die andersins bedrieglikheid

en oneerlikheid te bedek.

"Die redding van die gebou het juis daarin gelê dat die aangesig vals was, dat die suile nie 'n inherente deel uitgemaak het van die konstruksie nie" (p. 85).

3.2.8 Verhaal van die ruimte

As verhaal van die ruimte pas Die mugu in die struktuur van die tipiese pikareske roman. Die hoofkarakter beweeg deur die stad (Kaapstad) en tree as waarnemer op van die mense en dinge wat deel uitmaak van bogenoemde ruimte. Hierdie waarneming staan sentraal in die roman. As pikaro konformeer Gysbrecht Edelhart ook telkens aan hierdie wêreld binne die stadsmilieu wat aan hom voorgehou word. Die stad word dus vir hom toevlugsoord solank hy deel daarvan voel, maar ook oord van verderf wanneer hy as buitestaander gereken en behandel word.

3.3 Slot

In Die mugu vind die leser vele ooreenkomste met die oorspronklike pikareske roman. Omdat Gysbrecht Edelhart as mugu, as "square" geteken word, word hy binne 'n sekere wêreld getipeer en kan dus nie ten volle 'n pikarofiguur wees nie.

Verder word daar in hierdie roman baie sterk geleun op die mite, in besonder die heldemite, waar Gysbrecht dan as "held van die era" en dus anti-held, geskets word.

Tog kan daar genoeg ooreenkomste met die tipiese pikareske roman gevind word sodat, in hierdie derde roman van Leroux se eerste trilogie, 'n duidelike pikareske grondpatroon te bespeur is.

HOOFSTUK 4

DIE PIKARESKE GROND PATROON IN ISIS ISIS ISIS

4.1 Inleiding

Die pikareske grondpatroon in Etienne Leroux se werke vind 'n hoogtepunt in die tweede roman van sy derde siklus, ISIS ISIS ISIS, wat heel tereg ook die "knolskrywersiklus" genoem kan word. Wanneer Van Coller die eienskappe van die pikareske roman in sy proefskrif bespreek, sê hy in verband met ISIS die volgende :

"Die funksies wat Van Gorp (...) onderskei as tipiese "boufases" of liefs epiese hoekstene in die pikareske roman, is insiggewend omdat dieselfde grondplan te onderskei is in Leroux se derde trilogie, en veral ISIS kan in die lig van sy opmerkinge as 'n moderne pikareske romangeïnterpreteer word" (Van Coller, 1980 : 275).

ISIS kan verder ook nie bespreek word sonder verwysing na die eerste roman in die derde siklus, naamlik 18-44, nie. 'n Belangrike aspek met betrekking tot die skakeling tussen 18-44 en ISIS is die feit dat Y, wat aan die einde van 18-44 aan flarde geslaan word deur die Kosak, van die standpunt uitgaan dat hy psigiese heelwording nodig het en dit alleenlik kan verkry deur kontak met veertien vroue.

Rob Antonissen vergelyk 18-44 met ISIS wat die romantitels betref, soos volg :

"Soos die "toevallige ontdekking" van die kodeformule "18-44" die knolskrywer geïnspireer het, so word die kodeformule "ISIS" die motief tot hierdie nuwe soektog tot reïntegrasie" (Antonissen, 1969).

H.P. van Coller skryf oor die verband tussen 18-44 en ISIS, dat dit bykans terloops deur die knolskrywer verklaar word na aanleiding van die volgende

aanhaling op bladsy twee van die roman :

"Ek het 'n boek geskryf, gebaseer op dramatiese gebeure en gefingeerde insidente in 'n poging om 'n volwaardige skrywer te word. Ek het dit opgedra aan mej. I. Daarna het ek besluit om 'n volgende boek te skryf, opgedra aan 'n Amerikaanse meisie, 'n mej. S. Toe dink ek I. en S.I.S. En I.S. word Isis, Isis, Isis ..."

Tog blyk die verband volgens Van Coller veel subtieler en ingewikkelder te wees.

"In Isis probeer die knolskrywer om die stukke van sy siel bymekaar te voeg om sodoende psigiese integrasie te bereik, maar dit is terselfdertyd 'n soektog na ware skrywerskap" (Van Coller, 1980 : 263).

Hierdie soektog van die knolskrywer na integrasie het tot gevolg dat 'n reis onderneem word. Die reismotief in Isis word dan ook deur vele kritici in hulle besprekings aangeraak. So beweer Malan (1982 : 556) byvoorbeeld dat die leser al met die verskyning van Isis gewoond is aan die peregrinasie-opset in Leroux se werk.

P.D. van der Walt sê in Rondom Sestig dat ons met Isis die eerste keer in Afrikaans werklik te doen het met 'n reisverhaal. Die vorige aanduidings was eerder diê van reisverslae as reisromans. Sodoende is Isis uniek deurdat dit enduit 'n roman oor 'n reis bly, deurdat dit 'n roman van individualisering, of 'n poging daartoe, is (1977 : 76). Van der Walt skryf verder dat die oppervlakstruktuur van die reisverhaal in die rigting van die oorsprong van die Westerse beskawing neig. Waar die Ooste en die Weste mekaar dan ontmoet, word die psigiese dieptepeiling ten beste ervaar. Hierdie progressie van die reis in Isis vanaf die nuwe na die ou wêreld is juis ook betekenisvol, omdat die knolskrywer se soektog hier nie alleen 'n hoogtepunt bereik nie, maar ook tot 'n einde kom (1977 : 81).

Die reismotief in die roman skakel verder ook baie nou met die mitologie, deurdat die god Ra, wat die vader van Geb en Nut, en dus ook van Isis en Osiris is, op 'n dag, in die woorde van die knolskrywer, moeg geraak het vir sy onpersoonlike bestaan en besluit het om "die lewe te verken" (p. 13). Ook T.T. Cloete noem dat Ra, soos die knolskrywer, gaan reis het (Cloete,

1976 : 8).

Mnr. Y waan homself as die groot god Osiris, wat alleen deur bemiddeling van Isis heelwording kan verkry :

"My siel is in repies en ek lê in veertien stukke verstrooi oor die oseane. In antieke, mistieke tye het Isis die hele wêreld deurgesoek om Osiris heel te maak; in die moderne mallemeule van die gees soek Osiris na 'n Isis om hom bymekaar te bring" (p. 3).

Die knolskrywer gaan dus, as Osiris, op reis om psigiese heelwording te probeer verkry. Hy sien homself egter ook as die Magus, die nr. 1 van die tarotkaarte, soms verwarrend met die ongenommerde kaart "Le Mat", die dwaas. 'n Alleman wat beeld word van die mens in sy onharmonieuse bestaan.

Die verhaal van Isis en Osiris uit die Egiptiese mitologie dien as grondmotief in die roman. Mnr. Y dra die mite sonder enige verdraaiing oor. Soos Elize Botha tereg opmerk :

"Die knolskrywer lig ons behoorlik in aangaande Isis-in-Larousse" (Botha, 1970 : 35).

Wanneer die knolskrywer hierdie mite op sy eie omstandighede toepas, word die orde egter omgekeer. Dit het tot gevolg dat hy op soek gaan na veertien manifestasies van Isis, in plaas daarvan dat Isis op soek gaan na die veertien ledemate van Osiris. Oor die verhaal rondom Osiris se dood en Isis se soektog na sy liggaam, skryf R.E. Witt soos volg :

"The myth of the death of Osiris and the search for his body by his widow is one of the most significant in the whole range of Egyptian religion" (Witt, 1971 : 37).

Ook R.T. Rundle Clark belig die mitologie in sy boek Myth and symbol in ancient Egypt. Hy beskryf die ontstaan daarvan met bietjie meer detail, maar nogtans in ooreenstemming met hoe Y die verhaal aan Mary-Jane Hudson vertel (p. 13). 'n Verskil wat egter hier voorkom is die feit dat Horus nie die seun van Geb en Nut is nie, maar dié van Isis en Osiris nadat sy laasgenoemde uit die dood opgewek het. Dit is dan ook Horus wat later die dood van sy vader wreek, Seth vernietig en oor Egipte heers.

"Isis was unable to bring her beloved back to life in the full sense, but she contrived to revive him sufficiently to be able to conceive a son by him. This was Horus" (Clark, 1959 : 106).

Hierdie mitologie word verder met die Jungiaanse dieptesielkunde, eie aan Leroux se werk, geskakel. Charles Wilson sê in 'n resensie oor die godin Isis dat sy, getrou aan Leroux se betrokkenheid by die Jungiaanse dieptesielkunde, 'n projeksie word van die knolskrywer se anima - in veertien dele (Wilson, 1969).

'n Ander aspek wat in Isis pertinent aandag kry, is die tarotkaarte. Alfred Douglas bespreek in sy boek The Tarot (1972), die oorsprong, betekenis en gebruike van die kaarte. Verder lewer Leroux self kommentaar oor die gebruik daarvan in Isis, in die flapteks van dié roman.

Waar die tarotkaarte oorspronklik vandaan kom, kan nie met sekerheid vasgestel word nie. Leroux beweer (Isis, flapteks) dat dit vir die eerste keer in ou Egipte gebruik is. Daarna sou dit, in die veertiende eeu, na Spanje en daarna oor die hele Europa versprei het.

Douglas noem ook hierdie moontlikheid, alhoewel hy ander jaartalle vir die sogenaamde verspreiding aandui. Volgens sy navorsing sou die tarotkaarte Spanje omstreeks die jaar 710 bereik en daarna na Frankryk en Italië versprei het. 'n Ander moontlikheid is dat die kaarte deur middel van sigeuners vanuit Egipte of Indië na Europa versprei is. Tog is dié aanname onwaarskynlik omdat die sigeuners eers in die vyftiende eeu Europa bereik het, meer as 'n honderd jaar nadat die kaarte reeds oor die hele Europa bekend was (1972 : 20).

'n Ander, meer esoteriese teorie wat Leroux in die flapteks aanraak, is die feit dat die tarotkaarte sou ontstaan uit die oorlewering van die Joodse Kabbala. Douglas verwys ook hierna. Die "boom van die lewe" in die Joodse Kabbala is in der waarheid tien aspekte of stadia (ook Sepiroth genoem) wat verbind word deur twee-en-dertig weë.

In die verbintenis van die tarotkaarte met die Joodse Kabbala word aan

elke kaart 'n letter van die Hebreuse alfabet toegeken. Hierdie twee-en-twintig letters van die Hebreuse alfabet word op hulle beurt weer gekoppel aan die twee-en-twintig weë waardeur die Sepiroth met mekaar verbind word. Hieruit kan afgelei word dat, sou 'n persoon die tarotkaarte in die konteks bestudeer, hy tot geestelike hoogtes verhef kan word (Douglas, 1972 : 122-126).¹

Wat die ware betekenis van die woord "tarot" is, kan nie met volle sekerheid vasgestel word nie. Naas die Egiptiese woord "Ta-rosh" wat "the royal way" beteken, word ook beweer dat die woord afkomstig kan wees van die Latynse "rota" wat "wiel" beteken. Laasgenoemde betekenis sou dan die sirkel van die lewe, van geboorte tot dood, simboliseer. Hierdie verbintenis van die lewensiklus met die tarotkaarte laat ook die moontlikheid ontstaan dat die woord "tarot" afkomstig kan wees van die Joodse "Torah" wat "wet" beteken. Sodoende word dit verder geskakel met die Joodse Kabbala (Douglas, 1972 : 21).

Die kaarte staan in Frankryk onder die naam "tarot" bekend, terwyl die Italianers dit "tarocco" noem. In verskeie ander lande kom benamings soos "taro", "taroc" of "tarok" voor. Dit is egter nie seker met watter naam dit oorspronklik in Europa bekend geword het nie. Verder het die tarotkaarte ook baie veranderinge ondergaan. Die weergawe wat egter die minste van die Italiaanse "tarocco" verskil, is die Franse "Tarot de Marseilles" (Douglas, 1972 : 25). Dit is dan ook laasgenoemde kaarte waarna Leroux in die flapteks van Isis verwys.

'n Interessante gegewe met betrekking tot die Marseille-pak is die feit dat daar in die kaarte 'n verandering plaasgevind het. Die kaarte "Le Pape" (die pous) en "La Papesse" (die vroulike pous) is vervang met Jupiter en Juno onderskeidelik. Later is ook weggedoen met "L'Empereur" (keiser) en "L'imperatrice" (keiserin). Hulle is vervang met "Le Grandprêtre" (die grootvader) en "La Grandprêtresse" (die grootmoeder). Hierdie veranderinge het plaasgevind omdat daar van die Pous se kant af besware ingedien is oor die gebruik van die betrokke kaarte wat betrekking het op

1. Vergelyk Isis, p. 114 in die verband, waar Y die tarotkaarte die 22 troewe noem, "die 22 weë waarlangs die slang hom heen en weer spiraal tussen die Sepiroth ..."

die pous en die keiser, in die tarotpak (Douglas, 1972 : 30).¹

Die tarotkaarte was heel moontlik die oorspronklike speelkaarte wat in Europa gebruik is. Die standaard tarotpak verskil egter heelwat van die gewone speelkaarte wat ons vandag ken. Eersgenoemde bestaan byvoorbeeld uit 'n totaal van 78 kaarte. Dit is eintlik twee pakke wat gekombineer is, naamlik 'n pak van 56 kaarte wat die "lesser arcana" genoem is. Uit hierdie kaarte kry ons die pak van 52 speelkaarte soos ons dit vandag ken.

Die res van die tarotpak is die 22 Tarot troewe, ook genoem die "greater arcana" of "major arcana".² Net een kaart in hierdie groep het die speelkaarte soos ons dit vandag ken, beïnvloed. Dit is "Le Mat", die ongenommerde kaart, die dwaas. In die moderne kaarte het hy die "joker" geword. Die kaarte in die "major arcana" beeld simboliese figure of tonele uit. Elkeen het ook 'n beskrywende titel onderaan. Verder is die kaarte, behalwe "Le Mat", in Romeinse syfers van I tot XXI genummer.

Die ses-en-vyftig kaarte van die "minor arcana" word verdeel in vier huise, in Italiaans genoem die Bastoni (staf of klawer), Coppes (kelke), Spade (swaarde) en Denari (munte). Elke huis bestaan uit tien kaarte genummer van A (1) tot tien en vier hoofkaarte (prentkaarte), naamlik Re (koning), Dama (koningin), Cavallo (ridder) en Fante (boer) (Douglas, 1972 : 13-14).

Wat die tarotkaarte oorspronklik beteken het, kan ook nie presies vasgestel word nie, juis omdat dit in Europa gebruik is toe 'n verskeidenheid idees en strominge daar byeengekom het. Alhoewel die ontwerpe (met besondere verwysing na die major arcana) op die kaarte in Europa geskep is, sluit dit nie net Christelike, Gnostiese en Islamitiese simboliek in nie, maar ook die Keltiese en Noorse beeldgebruik figureer sterk daarin. So word "Le Bateleur" (die Magus, kaart nommer een) gesien as :

"... Hermes Trismegistos, patron of alchemists and supreme god of the Gnosis who is also the trickster, the

1. Die afbeelding van die tarotkaarte op die stofomslag van Isis is egter dié van 'n 18e-eeuse pak, voordat die veranderinge aangebring is (Viljoen, 1979 : 125).

2. Leroux sê in die flapteks van Isis dat daar in hierdie roman net na die major arcana verwys word.

juggler who deceives by sleight-of-hand" (Douglas, 1972 : 33, 34).¹

Die major arcana verbind die fisiese wêreld van die individu met sy geestelike wêreld. Die simboliek daarvan kan dus volgens geen vaste leerstelling in 'n vorm gegiet word nie. Dit open deure tot die geestelike wêreld vir elkeen wat dit korrek bestudeer (Douglas, 1972 : 43). Hierdie simboliek is dus nie voorspelbaar nie en kry vir elke individu 'n unieke betekenis, juis omdat dit praat in die simboliese taal van die onbewuste.

Wanneer 'n persoon se toekoms deur middel van die tarotkaarte voorspel word, moet die regte atmosfeer daarvoor geskep word. Die persoon wat die voorspelling gaan doen moet aan die noordekant van 'n tafel sit, terwyl die persoon wat navraag gedoen het aan die suidekant van die tafel moet plaasneem. Dit is dan ook verkieslik om die kaarte, wanneer dit bestudeer word, op 'n plat gelyke oppervlak uit te pak. Die persoon wat die voorspelling gaan doen, moet die kaarte goed skommel. Daarna moet dit aan die persoon wat navraag gedoen het oorhandig word sodat ook hy/sy dit kan skommel (Douglas, 1972 : 202, 203, 204).

Wanneer mnr. Y in Isis die tarotkaarte hanteer, word dit duidelik dat hy nie die bogenoemde voorskrifte nakom nie. Hy voorspel byvoorbeeld Myra Greenwell se toekoms op die "gehawende deken" en sy kry ook nie geleentheid om die kaarte te hanteer nie (p. 71). Daarteenoor toon sy verklaarings van die kaarte se betekenis nogal sterk ooreenkomste met dit wat Alfred Douglas in sy boek aantoon.

Die gebruik van die tarotkaarte in Isis word verder deur die abstrakte outeur aangebied as "kriptiese karakteriseringsmiddel". Eerstens word die knolskrywer hierdeur gekarakteriseer. Hy gooi vir homself die kaart

1. Vergelyk Mnr. Y se opmerking teen die einde van die roman, waar hy sê :
"Ek is 'n knol en die Magus, die I van die Tarot-pak."

Maar ook :
"Ek is die Zero. Ek is die 0+0" (p. 139).

Die "zero" dui duidelik op die ongenommerde kaart van die tarotpak, die dwaas of "Le Mat".

"Le Bateleur", die magus, die "goëlaar" (p. 113) en sodoende word klem gelê op sy spesifieke problematiek. Verder lewer dit ook kommentaar op die stand van sy individuasieproses (Viljoen, 1979 : 123, 125, 129). Ander karakters se persoonlikhede word ook deur die tarotkaarte bekend gestel. Vergelyk byvoorbeeld die aanduiding van sy oom as "Le Mat", die dwaas (p. 113).

Hierdie ooglopende foutiewe hantering van die tarotkaarte deur die knolskrywer dien verder om 'n groter afstand tussen die knolskrywer, as vertelsinstansie, en die abstrakte outeur te bewerkstellig.

Dit bewys dat die knolskrywer, deur sy ligtelike hantering van die kaarte, nie werklik 'n ingewyde is nie en dié "esoteriese simbole" met slegs halwe respek hanteer (Viljoen, 1979 : 126). Hy bly dus die onwyse man in sy spel met die esoteriese wysheide en sy soeke na kennis van die onverstaanbare wêreld.

Na aanleiding van die kenmerke in die pikareske roman wat reeds bespreek is, sal voorts gelet word op hierdie kenmerke soos dit in Isis uit die verf kom.

4.2 Die voorkoms van pikareske kenmerke in Isis Isis Isis

4.2.1 Verhaalverloop

Soos in die tipiese pikareske roman kry ons by Isis ook 'n eenvoudige verhaalverloop en beklemtoning van die uiterlike handeling. Ondanks die mitologiese tema in die roman, het die leser hier op die oppervlak te doen met mnr. Y se oorsese reis en kennismaking met verskeie karakters, waaronder twaalf vroue.

"-ek sal soos die vrou binne-in myself moet word om die ware aard van die teenstrydigheid van die lewe te begryp. In hierdie stadium speel ek met die redes vir my doodgewone besluit om weg te gaan"
(p. 8).

Deur die hele roman word dan ook klem gelê op die uiterlike reis

van plek tot plek. Soos Malan (1978 : 138) tereg opmerk :
"Leroux steun egter op eienskappe van die reisverhaal
(en selfs iets van die speurverhaal) om die opper-
vlaktegebeure onderhoudend te maak. Vgl. bv. die
kaleidoskoop van plekke, name, detail, i.v.m. etes,
vermaak, avontuurtjies, ens."

4.2.2 Herkoms van die pikaro

Die milieu waarbinne die titelheld tuishoort, met ander woorde sy herkoms asook sy huidige omstandighede, word as beginpunt in die tipiese pikareske romans gereken.

Isis voldoen aan hierdie eienskap, omdat die knolskrywer reeds op die tweede bladsy van die roman homself bekendstel en sy huidige milieu en herkoms aan die leser voorhou :

"My naam is Y. Ek is 'n knolskrywer en 'n wewenaar (...). Ek het geen ouers nie. My tante, wat my grootgemaak het, het selfsugtig in 'n baie belangrike stadium van my lewe gesterf en 'n bietjie geld en heelwat herinnerings gelaat" (p. 2).

Hy vul hierdie besonderhede aan wanneer hy verder sê dat hy 'n weeskind is, armoede geken het en as knolskrywer bekend geword het (p. 6).

4.2.3 Die huislike omstandighede van die pikaro

Soos in die oorspronklike pikareske roman, gaan die hoofkarakter in Isis op reis as gevolg van sy omstandighede tuis. Ook dié inligting gee die knolskrywer aan sy lesers reeds op die tweede bladsy van die roman : hy word betrap deur sy Russiese minnares se man wat hom aan flarde slaan. Deur die omkeer van die Egiptiese mite, waan Y hom as Osiris wat geheel moet word, maar wat self op soek moet gaan na Isis, in veertien vorme, om hom tot eenheid te bring. Dit is egter nie al rede vir sy reis nie. Hy noem ook sy behoefte as knolskrywer, om uit sy reis en lewenservaring wat hy sodoende kan opdoen, stof te kry vir 'n nuwe roman. Dit is juis ook die

roman wat ons besig is om te lees, soos duidelik blyk uit die eerste hoofstuk wat begin met :

"Sy het duisend name" (p. 1)

en afsluit met :

"Ek sit in my studeerkamer, in die wit huisie, gebou deur my vriend, die homoseksuele argitek, en ek het so pas die woorde : Isis Isis Isis as aanhef getik. Ek begin my boek : "Sy het duisend name" (p. 29).

Vergelyk Koen (1976 : 38) in die verband :

"Die boek wat ons besig is om te lees, is die boek wat hy besig is om te skryf."

4.2.4 Inwyding in die wêreld

Die belangrikste aspek van die pikaro se omswerwinge is nie die redes waarom hy op reis gaan nie, maar die feit dat hy dit wel doen en 'n wye verskeidenheid mense ontmoet. Die bewys van sy reis kry die leser alreeds in die heel eerste paragraaf van die roman, waar die knolskrywer in prospeksie 'n kort opsomming gee van sy reis en die plekke en mense (hier in besonder die vroue as manifestasies van Isis) wat hy ontmoet het (p. 1).

Die tipiese pikaro word nou bedrieg en moet 'n leerskool deurmaak. In die geval van Isis kan ons nie sê dat die knolskrywer bedrieg word nie, maar eerder dat hy ontnugter word deur die tussenkoms van sy minnares se man wat dié verhouding tussen hulle hardhandig tot 'n einde bring.

Deur hierdie daad van geweld teen hom, kom die knolskrywer tot dié insig dat hy self iets sal moet doen om sy situasie te verbeter en psigiese gemoedsrus vir homself te verseker.

"Ek sal 'n ware begrip moet kry van verraderlikheid - ek sal soos die vrou binne-in my moet word om die ware aard van die teenstrydigheid van die lewe te begryp" (p. 8).

Die wraakmotief wat eie is aan die tipiese pikareske roman, manifesteer hom in Isis in die sin dat Y, deur sy oppervlakkige betrokkenheid by die karakters om hom, 'n ongevoelige lewenshouding openbaar. Die rede daarvoor is dat hy, deur sy ontnugtering, besef dat hy self moet soek na psigiese rus, om sodoende in homself heel te word.

Net soos die bedrog en wraakmotief in die oorspronklike pikareske roman op 'n ander vlak in Isis uit die verf kom, by name ontnugtering en 'n soeke na heelwording, wat lei tot 'n gevoellose hantering van die ander karakters, kry die leser ook hier op 'n ander vlak te doen met die skelmstreke van die pikaro, oftewel mnr. Y. Dit lê daarin dat hy, as onwyse, alleman, "Le Bateleur" en "Le Mat" homself die reg toeëien om aan die vroue (Gloria, Yvette, Brunhilde) hulle fortuin te vertel. Dat hy, wat homself nie ken nie, aan ander kennis in verband met hulleself probeer oordra.

Die geneigdheid van die pikaro om volgens die grille van geluk te leef en die lewe slegs as 'n spel te ervaar, kom duidelik na vore in die handeling van die knolskrywer. Sonder enige vooropgestelde planne vertrek hy oorsee en hoop slegs om "Isis" raak te loop. Op elke plek waar hy aandoen, neem hy op aanbeveling van ander aan enige vorm van vermaak deel, in die hoop om manifestasies van Isis te vind. Soos hy by homself dink in die vliegtuig op pad na Spanje :

"Isis is êrens in hierdie twintigste eeu teenwoordig in enige laag van die samelewing (ewe goed in die Savoy as in die rue Malebranche). Is sy in die koue noorde of in die warm suide?" (p. 10).

Soos die tipiese pikaro konformeer die knolskrywer ook nooit ten volle aan die beginsels van die samelewing nie. In sy soektog bly Y voortbeweeg en wanneer hy terugkeer en in sy wit huisie by die see sit met veertien briewe voor hom, is daar nie harmonie nie en spook die vroe steeds by hom. Die psigiese reis het helaas geen heelheid gebied nie :

"Die boom van my wysheid waarin die slang na bo krul,

is vir my volkome onverstaanbaar" (p. 139).

Ook in sy vraag "Wie is ek dan, mej. X?" (p. 139) kom die afwesigheid van harmonie duidelik na vore, soos tipies van die oorspronklike pikareske roman.

4.2.5 Vertelstruktuur

Die eerstepersoonsvertelling is 'n belangrike eienskap van die tipiese pikareske roman. Isis voldoen aan hierdie aspek omdat die knolskrywer deurgaans self berig oor sy omswerwinge. Die eenheid in Y se andersins episodiese reis word hierdeur bewerkstellig. Vergelyk Renske Koen (1976 : 33) se opmerking in dié verband :

"Waar die eerste persoon sentraal staan ten opsigte van die vertelling én die gebeure, kan hy deur sy blote teenwoordigheid 'n natuurlike eenheid en binding aan die verhaal verskaf."

Deurdat die knolskrywer oor sy eie lewe berig, plaas hy homself binne 'n sekere tyd-ruimtelike milieu met betrekking tot sy verlede en sodoende tree die eerste roman in hierdie siklus, naamlik 18-44, ook tot die gebeure toe deurdat agtergrondkennis, wat gebeurte uit die betrokke roman is, weergegee word.

Die belangrikheid van die knolskrywer as hoofkarakter, sy belewing van sy reis, asook sy perspektief op dit waarmee hy te doen kry, kom duidelik na vore aan die hand van 'n eerstepersoonsvertelling.

'n Verdere aspek van die eerstepersoonsvertelling in die pikareske roman is dat die leser te doen kry met 'n vertellende ek en 'n belewende ek. Isis, geskryf in 'n agterna-perspektief, voldoen tog aan hierdie aspek deurdat Y vertel asof hy besig is om sy ervarings nou, in die teenwoordige tyd, te beleef.

"... tog slaag Y daarin om aan sy vertelling 'n illusie van onmiddellikheid en gelyktydigheid te gee. Hy doen dit deur tonele en gesprekke direk weer te gee, maar ook deur herhaalde vrae wat hy tot homself rig wat 'n illusie van onsekerheid skep, asof hy self

nog nie weet wat gaan gebeur nie" (Koen, 1976 : 38).

'n Los vertelstruktuur is 'n verdere eienskap van die oorspronklike pikareske roman. Hierdie eienskap word ook in Isis aangetref. Die feit dat die knolskrywer voortdurend beweeg en op elke nuwe plek waar hy kom, nuwe karakters ontmoet, dra by tot hierdie vertelstruktuur. Die fragmentariese gebeurtenisse het tot gevolg dat daar van 'n episodiese verhaalverloop gepraat kan word.

Verder vind daar in die knolskrywer se vertellings ook gereeld terugverwysings plaas na sy verlede en familiegeskiedenis, juis "omdat daar iets is in die lappieskombers-landerye en in die grysheid in die laatmiddag wat my aan De Doorns laat dink" (p. 37).

Die newe-tema wat deur die knolskrywer se herinnering aan sy tuiste en Bettie, asook die Isis en Osiris-mite in die roman ingebed is, versterk verder die episodiese verhaalverloop en lê klem op die idee van 'n verhaal binne die verhaal.

'n Verdere kenmerk van die episodiese verhaalverloop is dat die pikaro, wat van plek tot plek beweeg, telkens nuwe karakters ontmoet. Ook aan hierdie aspek voldoen Isis in 'n hoë mate, juis as gevolg van die feit dat die knolskrywer op reis is en dus in die posisie is om baie mense te ontmoet en plekke te sien.

Herontmoetings, wat meestal toevallig plaasvind, kom ook voor en dien om 'n eenheid aan die andersins fragmentariese verhaalverloop te gee. Dit, asook herinneringe aan vorige ondervindings, dien verder die doel om die verskillende plekke wat die knolskrywer op sy reis aandoen met mekaar te verbind.

Anders as in Die mugu en Onse Hymie kan hier in Isis op 'n verdere onderskeid met betrekking tot die ontmoetings gelet word. Die verskil lê in die knolskrywer se ontmoetings met die verskillende vrouens. Alhoewel hierdie ontmoetings alle tekens van toevalligheid dra, moet onthou word dat Y se rede vir sy reis juis was om veertien vroue te ontmoet. Hy is dus by elke geleentheid daarop

voorberei om moontlik 'n vrou te ontmoet. Dit neem in 'n mate die toevalligheid in dié spesifieke ontmoetings weg.

Die eerste persoon wat Y op sy reis ontmoet, is 'n ou vroutjie wat langs hom in die vliegtuig sit op pad na Spanje. Saam met hierdie Amerikaanse vrou, genaamd Mary-Jane Hudson van Rockford Illinois, drink Y Spaanse bier oftewel "Cerveza" en begin hy om aan haar die verhaal van Isis en Osiris te vertel. Hierdie vertelling van hom loop soos 'n verhaal binne die groter verhaal van sy reis, regdeur die roman, want aan elke persoon wat hy ontmoet, vertel hy 'n stukkie en begin dan gewoonlik waar hy by die vorige vertelling opgehou het.

Wanneer die vliegtuig egter in Spanje land en Mary-Jane Hudson die eerste is om uit te klim, val sy teen die vliegtuigtrappe af en sterf. Sy bly dan voortleef in Y se herinneringe deur die hele roman en hy maak ook melding van haar terwyl hy met ander karakters te doen het, vergelyk byvoorbeeld Linda Lee (p. 23) en Karin Manlichter (p. 50).

Verder kry mnr. Y se bemoeienis met en vrees vir die dood, gestalte in die persoon van Mary-Jane Hudson. Van haar sê Renske Koen :

"Vir die res van die reis verskyn sy telkens aan hom wanneer hy die teenwoordigheid van die dood aanvoel of gewaar" (Koen, 1976 : 34).

Later verander sy in 'n hekseverskynsel. Vergelyk byvoorbeeld p. 121 :

"En toe kekkel Mary-Jane Hudson in ons oor vanaf 'n naburige tafel, effens in 'n skaduwee, maar genoeg lig sodat mens die littekens op haar gesig en die gapings van haar enkele gebreekte vals tande kan sien."

Die knolskrywer reken haar ook as een van die veertien vroue wat hy moet vind om sodoende psigiese heelwording vir homself te bewerkstellig. Vergelyk in dié verband pp. 65, 93, 107 en veral 129 :

"In hierdie tempel van Aphaia (dit maak nie saak onder watter naam sy geken word nie) kan ek almal versoen : Bettie, Yvette, Mary-Jane Hudson, Mrs. Scott-Finesse Immobile, Gloria in Excelsis, Pamela, Brunhilde, die hoer, Diana, Sharon, Karin Manlichter, Shulamite, Peggy Lee, Myra Greenwell - der-tien aspekte van my anima" (p. 129).

Met sy eerste nag in Spanje, besig om die Spaanse naglewe te verken, ontmoet die knolskrywer die tweede vrou in sy soektog. Hierdie keer ook 'n Amerikaner, maar dieselfde ouderdom as hy, Linda Lee van Westwood Massachusetts (p. 21).

Hy bring twee dae in Spanje saam met haar deur, waarna sy terugkeer na Amerika en slegs in Y se herinneringe, en sy vertellings oor haar aan ander karakters, bly voortbestaan deur die res van die roman.

Ook vir haar sien hy as een van die veertien manifestasies van Isis :

"... en ek voel, terwyl ek wegdryf in 'n diep slaap, dat Isis aanwesig was, en dat een van my veertien verspreide ledemate gevind is" (p. 35).

In hierdie stadium begin gedagtes oor sy niggie Bettie by Y posvat. Haar lewensgeskiedenis, soos hy daarvoor dink en aan ander vertel loop, net soos die mite van Isis, regdeur die roman. Sy dien ook as een van die belangrikste aspekte in sy soektog, alhoewel sy nie as karakter in die roman figureer nie. Anita Theron (1977 : 47) sê oor Bettie se betrokkenheid in die roman :

"Die storie van Bettie hou (...) op geen voor-die-hand-liggende manier verband met Y se reisbeskrywing nie. Dit is slegs deel van Y se ervarings-wêreld en die wyse waarop hierdie herinneringe feitlik 'n breuk bring in die chronologiese verloop van die verhaal, dui op 'n belangrike 'ruspunt' in Y se reisbeskrywing na binne."

Tog word hy telkens aan Bettie en De Doorns herinner deur òf die omgewing, òf 'n persoon of omstandigheid.waarin hy hom bevind. Dan maak hy ook van die geleentheid gebruik om die verhaal van Bettie, hetsy aan die leser of aan ander karakters te vertel. In sy voortdurende bestekopname van die aantal vroue wat hy ontmoet het, word Bettie telkens as een van die veertien aspekte van die anima gereken (pp. 65, 107, 129).

Die vierde ontmoeting met 'n vrou vind vir die knolskrywer in Mallorca plaas, en wel met die Duitse minnares van 'n Spaanse edelman :

"Dis 'n ongewone vorm van Isis en dis 'n ongewone vlak van ondervinding vir 'n knolskrywer met sy agtergrond van 'n wit huisie teen 'n berghang by die see en Swartlandse koringlande" (p. 51).

In sy latere herinneringe word sy, net soos Mary-Jane Hudson, Linda Lee en Bettie, ook as een veertiende gedeelte in sy soeke gereken (vergelyk weer die aanhaling op p. 129).

In Parys ontmoet Y die vyfde vrou op sy reis, naamlik Myra Greenwell. Sy vertellinge rondom Isis en Osiris figureer onmiddellik hier en hy erken ook dat hy heelwording en wysheid soek in die ontmoeting met veertien vroue. Hy bring die nag voor sy vertrek na London met haar deur. Daar vind nie fisies weer 'n ontmoeting tussen hulle plaas nie, maar Myra Greenwell word telkens in Y se herinneringe na vore gebring en die ontmoeting tussen hulle dien ook as een van die fragmente in sy soektog en bind die andersins fragmentariese reis tot 'n eenheid saam.

In die eensaamheid van sy Londonse hotelkamer is Y selfs bereid om 'n skropvrou tien Engelse sjielings te betaal sodat hy iemand kan hê om die Isis-mite aan te vertel (p. 77). Daar is dus 'n voortdurende behoefte aan kommunikasie by die knolskrywer, en dit word vir hom 'n soeke na identiteit (Cloete, 1976 : 11).

In sy soeke ("want Isis kan orals en enige uur hier of daar wees" (p. 21)) woon die knolskrywer nou 'n betoging op Trafalgarplein by.

Dit is dan ook hier dat hy nommer ses van die veertien fragmente ontmoet.

"Ek omarm 'n mooi meisie met 'n kort swart mini aan en ons volg ons vaandel agter ál die ander vaandels. Langs ons is 'n middeljarige man met 'n geel doek om sy nek en hy het 'n goudeel moestas. „My naam is Gloria," sê die meisie ..." (p. 81).

Ook hierdie ontmoeting vind slegs een keer plaas en die knolskrywer bring 'n dag en 'n nag saam met haar deur. Gloria figureer slegs later in Y se herinneringe en word gereken as een van die veertien fragmente in sy soektog.

Y se reis bring hom weer terug na Parys. Hier vind die sewende ontmoeting met 'n vrou plaas. Die vrou waarmee hy te doen het, wissel van jonk tot oud en Mrs. Scott-Finesse Immobile word beskryf as "ouderdomloos" (p. 93), maar kom tog voor as 'n middeljarige vrou.

Daar vind ook 'n herontmoeting tussen die knolskrywer en Mrs. Scott-Finesse Immobile plaas. Wanneer hy van haar afskeid neem noem hy haar 'n godin, wat 'n definitiewe bevestiging is dat in haar een van die aspekte van Isis opgespoor is :

"Ek maak 'n buiging voor die Swart Godin met die grys oë wat haar verlede hermeties verseël" (p. 106).

In Nice ontmoet die knolskrywer, bloot toevallig, die 18-jarige Yvette in die sitkamer van haar vader se hotel. Hy bring een en 'n halwe dag met haar deur, verlaat haar tydelik, maar sien haar weer op die lughawe net voor sy vertrek na Rome. Deur die res van die roman bestaan sy net in Y se herinneringe en reken hy haar ook as een van die veertien aspekte in sy soektog.

Die volgende ruspunt in die knolskrywer se reis, is Italië. Soos die opskrif van die hoofstuk aandui, gaan hy hier twee vroue ontmoet :

"Pamela op die Spaanse Trappe, asook Brunhilde in Trastevere (om 10 te maak vóór Griekeland)" (p. 108).

Deur die invoeging in hakies kry die leser die eerste keer die aanduiding dat daar 'n geforseerdheid in die ontmoetings is en dit bevestig Y se knolskrywerskap en uiteraard ook sy obsessie met die veertien vroue. In samehang hiermee kan ook die detailbesprekings van Y se eet- en drinkhandelinge gesien word. Dit word deel van sy droom tot psigiese heelwording en sintese (Cloete, 1976 : 12) en skakel, in die koorsagtigheid daarvan, met sy soeke na die veertien vroue.

Hierdie hoofstuktitel "dui ook op die knol se verbete poging om die struktuur van die boek in te dwing by sy syfer 14. Die knolskrywer probeer wanhopig om by sy oorspronklike opdrag te bly, maar hy raak sô geïnteresseerd in sy eerste paar ontmoetings dat hy te veel blad-sye (verteltyd) aan hulle wy en soveel ruimte bestee aan sy uitwydings oor Bettie dat hy oplaas die oorblywende karakters haastig - en dikwels twee-twee moet leer ken en beskryf om te kom by die getal 14" (Van Collier, 1980 : 266).

'n Verdere verbinding met Y se tuiste kom in hierdie eerste ontmoeting in Italië sterk na vore, aangesien die meisie wat hy ontmoet (Pamela), Suid-Afrikaans is en boonop van De Doorns af kom (p. 109).

Ook aan haar vertel hy die verhaal van Isis verder. Die tyd wat hy met haar deurbring is egter kort, want wanneer sy oor die straat hardloop, word sy deur 'n taxi doodgery (p. 110). Pamela kom later in die roman weer ter sprake in Y se herinneringe en word gereken as nog 'n fragment in sy soektog na veertien vroue.

Dieselfde aand nog ontmoet hy die volgende vrou, en wel in 'n restaurant waarsy, as gevolg van beperkte ruimte, genoodsaak is om sy tafel met hom te deel. Aan haar vertel hy nie die verhaal van Isis nie, maar (soos aan Myra Greenwell en Gloria) haar fortuin deur middel van die tarotkaarte. 'n Herontmoeting tussen Brunhilde en Y vind nie plaas nie, maar hy reken haar as die tiende fragment in sy soeke, die laaste voordat hy Griekeland toe sal gaan.

In die Akropolis-museum in Athene ontmoet Y vir Shulamite Reinette

en haar voorkoms blyk die naaste nog aan die godin Isis te wees :

"Ek herken myself in die beeld van die Rampin-ruiter;
ek sien die beeld van Isis in die standbeeld van die
Kore, No. 674. Toe raak sy my liggies aan die arm,
sy wat lyk soos No. 674, vyfhonderd jaar voor Chris-
tus, Shulamite Reinette" (p. 120).

Hy ontmoet Shulamite Reinette per afspraak weer die volgende oggend, om saam met haar die eiland Aegina te verken. Hy eet ook die aand saam met haar, maar sy verlaat hom later nadat sy hom voorgestel het aan Sharon en Diana (oor hulle later meer).

Hy besoek haar die volgende oggend by haar huis en telkens word mitologiese aspekte aan haar verbind, vergelyk byvoorbeeld die pou :

"„Dis die voël van Hermes," sê ek vir haar. „In die groen van die pou is al die kleure verenig. Dis die feniks. Osiris, met Isis aan sy sy, word op 'n stryd-wa getrek deur poue in die rigting van die son wat vuurwarm oor die baai van Marina skyn" (p. 130).

Wanneer Y 'n "mitologiese verbeeldingsvlug" met Shulamite deurmaak, word die leser al hoe meer bewus van die feit dat hy in die ontmoeting met haar, die naaste nog aan Isis gekom het (p. 131).

Die laaste ontmoeting met Shulamite vind plaas toe sy hom die volgende oggend lughawe toe neem. In die realiteit van sy afskeid verdwyn alle mitologiese mistiek egter en kan hy en Shulamite Reinette niks vind om vir mekaar te sê nie.

Die feit dat Shulamite hom lughawe toe neem en dat hy met detail oor hulle laaste tydjie saam skryf, bevestig weer eens haar belangrikheid binne sy soeke. Haar olyfgroen oë (soos die van Isis) en donker gelaat wat gekenmerk word deur haar naam, word telkens beklemtoon en die knolskrywer wag op haar, as Isis, om hom, as Osiris, weer lewend te maak (p. 135).

Die feit dat niks gebeur nie word bevestig in die woorde van die boere van Aegina :

"Die gode is nog daar. Hulle het net hulleself onttrek" (p. 135).

Die twee meisies, Diana Hirschowitz. en Sharon Sabaccha, wat Y op Aegina ontmoet, word ook deur hom as twee van die manifestasies van Isis gereken.

Saam met hulle besoek hy die tempel van Aphaia op die eiland. Hy noem hulle voortdurend die twee nimfe, wat hulle sodoende verbind met Griekeland, die mitologie en sy soeke na Isis. Dit is hier, by die tempel van Aphaia en in die teenwoordigheid van Sharon en Diana, dat hy insig kry in sy psigiese reis en ook die vrouens met mekaar kan versoen.

"Ek loop soos iemand in beswyming deur die Tempel van Aphaia en Isis en Artemis en dis meteens asof ek al my nimfe en die veertien vrouens op my ontdekkingsreis na binne toe begryp" (p. 129).

Hy ontmoet Sharon en Diana weer die volgende dag toevallig wanneer hy by Shulamite aan huis is en hulle daar opdaag. Die laaste ontmoeting tussen hulle vind plaas die aand voor sy vertrek, toe hulle in Athene saam gaan eet.

"My twee nimfe straal die geur van richichi-parfuum en ons al drie weet dat dit ons laaste aand saam is en dat in een of ander stadium die illusies van Griekeland sal verdwyn" (p. 132).

Oor die ontmoetings tussen Y en al die vroue sê Malan in Misterie van die alchemis (1978 : 139-140) opsommenderwys :

"Met die toetrede van byna al veertien van die Isis-inkantasies tot die verhaalvlak, is 'n gevaarlike verydelling onvermydelik. Elkeen word reduksioneel en deur middel van hoofsaaklik statiese metodes gekarakteriseer tot tipe, en met die beste wil kan selfs Y nie 'n samehang tussen die bonte vroueskaar bewerkstellig nie."

Die knolskrywer ontmoet nog twee ander karakters wat 'n belangrike rol ten opsigte van hom as hoofkarakter speel. Dit is die Spaanse priester en die Neger, Joseph Gladstone Washington O'Hara. Hy loop hulle ook telkens weer raak.

Wanneer Y wag vir sy vlug na Valencia en Linda Lee nie opdaag soos hulle afgespreek het nie, knoop hy 'n gesprek met die priester aan. Byna onmiddellik begin hy die verhaal van Isis aan die priester vertel (p. 36).

'n Herontmoeting tussen die twee vind later in Valencia plaas. Die priester verbind Y dadelik met Isis :

"„Ah!" sê hy en bied my sy sagte hand aan. „My friend who is looking for Isis. You are looking for Isis as if you are looking for God" (p. 40).

Wanneer Y die priester 'n dag later weer ontmoet, voel hy verplig om aan hom te verduidelik waarom hy na Isis soek (p. 46). Ook in die hawe van Porto Cristo vind 'n vlugtige herontmoeting tussen Y en die priester plaas (p. 61). Daarna is die priester weer teenwoordig wanneer hy langs Y in die vliegtuig sit op pad na Londen (p. 75).

Nadat Y aan die sy van Gloria, die betogings in Londen meegemaak het, vind 'n herontmoeting met die Spaanse priester weer plaas. Die priester, wat ook aan die betogings deelgeneem het, se voorkoms is hier al meer gehawend, met onder andere 'n sny oor die voorkop. Die feit dat hy op pad is na Noord-Ierland om deel te neem aan die stryd tussen die Katolieke en die Protestante, bevestig sy revolutionêre neigings. Y verwoord dit dan ook treffend wanneer hy sê :

"Die priester is die sagste en fatsoenlikste revolutionêr wat ek nog aanskou het" (p. 83).

Ook wanneer Y in Italië en Griekeland reis, vind daar telkens ontmoetings tussen hom en die priester plaas (pp. 108 & 125). Die teenstrydigheid in die optrede van die priester, wat vredeliewend

behoort te wees, maar in wese revolusionêre neigings toon, staan regdeur die roman teenoor mekaar.

Verder bevestig die voortdurende teenwoordigheid van die priester tydens Y se omswerwinge, en die feit dat daar telkens kontak tussen hulle is, eersgenoemde se rol as argetipiese wyse man en dus "biegvader" (Van Coller, 1980 : 288).

Y ontmoet die Neger, wat ook sy skaduwee is, die eerste keer wanneer hy en Karin Manlichter die La Marine in Mallorca besoek. Dit is interessant dat Y hier, telkens voordat hy met die Neger te doen kry, van sy skaduwee praat. Vergelyk byvoorbeeld :

"Meteeens is dit asof Karin my skaduwee oor my skouer gewaar want haar betekenislose blou oë word troebel asof sy bewus word van die driekhoek : die skaduwee, die anima en myself ..." (p. 55).

Tydens hierdie eerste toetrede van die Neger tot die verhaalvlak, neem Y hom net waar en knoop nie direk met hom 'n gesprek aan nie. Met hulle vertrek van die La Marine is Y se laaste indruk dié van die Neger wat hulle vaarwel toewuif, met die dwerg om sy bene.

Verskeie herontmoetings tussen Y en die Neger vind plaas, soos byvoorbeeld in Mallorca (p. 61), in die vliegtuig op pad na Frankryk (p. 64) en ook 'n paar keer in Parys. By een van bogenoemde geleenthede lig Y die leser verklarend toe oor die Neger, wat sy skaduwee is en wat hy voortdurend pikswart noem :

"Hy is beroemder en sterker as ek en hy is my skaduwee en my reismaat op pad na daardie bodemlose wêreld waar godinne beweeg en gedurig van vorm verander in die diepste lae waar die argetipes krioel. Dis ék, die knolskrywer, wat Isis moet vind. My wêreldberoemde vriend, die pikswart Neger met sy dwerg aan sy sy, beweeg bloot op die oppervlakte alhoewel hy my gësel en terg" (p. 74-75).

Ook in Griekeland loop die knolskrywer die Neger telkens raak.

Wanneer eersgenoemde byvoorbeeld die tempel van Aphaia in die aand besoek, verbreek die Neger die mitiese atmosfeer waarin die knolskrywer gehul is deur per motor op die toneel te verskyn. As Y se skaduwee het hy ook dieselfde ervaring as eersgenoemde wanneer hulle oor die heining moet klim om by die tempel uit te kom.

"Die hekke is gesluit en ek klim bo-oor die heining, geskeur en amper ontman, op pad na die tempel van Artemis en Isis" (p. 129).

"Die pikswart Neger sluit by ons aan. „I nearly lost my balls", sê hy verwysende na dié formidabele heining" (p. 129-130).

Y maak in Griekeland ook kennis met die Griekse digter en huurmotorbestuurder, Thelepedes Kathandros. Hy gaan 'n ooreenkoms met laasgenoemde aan om hom gedurende sy verblyf in Griekeland te vervoer, en om die rede kom Y telkens met Kathandros in aanraking. Vergelyk byvoorbeeld pp. 116, 117, 131 & 133.

Wat die parodiërende vertelstruktuur as kenmerk van die pikareske roman betref, voldoen Isis in 'n hoë mate hieraan.

Soos wat die heroïes-galante roman in die 16^e eeuse Spanje geparodieer is, vind ons in hierdie roman van Leroux 'n parodie op die reisverhaal.

In Isis kry ons 'n pragtige parodie op die tipiese reisverhaal in Afrikaans waar die hoofkarakter gewoonlik op reis gaan om homself in die vreemde te probeer vind. Y sê naamlik self, nadat hy ewe ernstig die doel van sy reis as 'n soeke na psigiese heelwording aangegee het, dat hy slegs speel met redes vir sy "doodgewone besluit om weg te gaan" (p. 7).

"Ook wanneer hy reis, kan 'n mens in die styllose opstapeling van "besienswaardighede" ook die parodie van die reisverhaal sien" (Botha, 1970 : 36, 37).

Die parodie lê hier verder ook op die vlak van die mitologie. Die knolskrywer verbind inderdaad die eeuoue verhaal van Isis en Osiris met die "moderne mallemeule van die gees" en dit het tot gevolg dat die hele mite, soos dit in sy oorspronklike vorm was, omgekeer word. In plaas daarvan dat Isis op reis gaan om die veertien liggaamsdele van Osiris bymekaar te bring, gaan 'n "Osiris", met sy siel in veertien repe gesny, in Europa op reis na veertien manifestasies van Isis. Die parodie lê verder in die oppervlakkige aard van sy soektog (na seks en singenot) en dat hy glo dat hy op enige oomblik en enige tyd vir Isis kan raakloop.

Die onvoltooidheid en oneindigheid wat die term "oop slot" impliseer en wat 'n eienskap van die oorspronklike pikareske roman is, kom ook na vore in Isis. Y het sy reis voltooi en teruggekeer na sy huisie by die see, maar het hy heelwording gevind? Blykbaar nie, want in sy brief aan mej. X, wat hy by wyse van spreke met die lot van 'n dobbelsteentjie gekies het om nommer 14 in sy soeke te wees, skryf hy :

"Ek het die sirkelgang voltooi, die kringdans gedans, gespeel met die esoteriese wysheide en geleenthede gebruik en verspeel. Ek verstaan nie my broer Set nie; ek begryp nie sy suster Isis nie. Die boom van my wysheid waarin die slang na bo krul, is vir my volkome onverstaanbaar" (p. 139).

In sy vraag, wie hy werklik is (p. 139), lê die universele soeke van die mens opgesluit. Sy antwoord tipeer hom verder ook as universele karakter (hieroor later meer).

Wanneer hy ten slotte homself weer eens as die groot god Osiris waan en aan die vroue "geluk en ellende" beloof, is mej. X nie uitgesluit nie. Juis in sy belofte aan haar lê die universele aard van die slot opgeteken. Die krap, wat die fallus opgeëet het, se lyk word aan haar beloof. Sodoende probeer hy die krap, wat hier die simbool van onvrugbaarheid is, besweer deur sy lyk as offer aan te bied.

Tog bly die reis onvoltooid, omdat mej. X, as veertiende aspek van

die anima, nie werklik gevind word nie (Malan, 1982 : 558).

4.2.6 Die pikaro as hooffiguur

In vergelyking met Die mugu en Onse Hymie, kom Isis die naaste nog aan die tipiese reisverhaal. Soos Malan in Misterie van die alchemis (1978 : 138) sê :

"Die roman is inderwaarheid 'n reisverhaal, want die knolskrywer, Y, vertrek op 'n oorsese reis op soek na „skoonheid, seks en singenot" (p. 64). Dit is 'n reis wat reeds op die eerste bladsy met die bekende soektog van die godin Isis na die liggaam van Osiris opgekoppel word ..."

Tog is Y as hoofkarakter slegs gedeeltelik 'n reisende karakter. Al noem hy aan die begin van die roman sy planne om weg te gaan "n doodgewone besluit" (p. 6), vind dit gedwonge plaas in die sin dat hy psigiese heelwording soek. Die fisiese oorsaak daarvan kan die leser al vind in 18-44, waarvan hy die gebeure ook kortliks aanhaal :

"Ek was verlief op 'n Russiese vrou en het haar as my minnares aangematig totdat haar man ons eendag in 'n parkie gevind en my, met behulp van sy trawante, aan flarde geslaan het. 'n Ware Osirifikasie - veertien stukke wat bymekaar gebring moet word ..." (p. 2).

Die tipiese reisende karakter is ook gewoonlik in volle harmonie met sy omgewing. Bogenoemde vind ons nie by Y nie, maar het veel eerder te doen met 'n karakter wat dikwels eensaam is. Die persone by wie hy betrokke raak is dikwels ook nie aanvaarbare lede van die onderskeie gemeenskappe nie, maar onder andere 'n deelnemer aan betogings en 'n anargistiese priester, om slegs twee voorbeelde te noem.

Die pikaro kan nie ten volle deel van sy gemeenskap wees nie, maar kan ook nie heeltemal daarsonder klaarkom nie. Die knolskrywer se herhaaldelike betrokkenheid by nuwe persone en situasies bewys ook hier dat hy as moderne pikareske figuur gereken kan word.

Soos in die tipiese pikareske roman is die hoofkarakter in Isis ook eensaam en word die leser telkens daarvan bewus gemaak deur die loop van die roman. Die eerste aanduidings van Y se eensaamheid gee hy self vroeg reeds wanneer hy in die vliegtuig sit op pad na Spanje, en homself insluit wanneer hy praat van die "eensame passasier" (p. 10).

Ander voorbeelde van sy alleenheid kom regdeur die roman voor, vergelyk onder andere :

"Terwyl ek 'n Firenze-pak aantrek, 'n Guronsan sluk,
my hare kam en my voorberei vir die onbekende nag,
oorweldig 'n gevoel van onbeskryflike alleenheid my
meteens" (p. 19).

Dit is egter nie net wanneer Y fisies alleen is dat hierdie eensaamheid hom oorweldig nie, maar ook tydens sy omgang met en betrokkenheid by verskeie ander karakters, ervaar hy steeds 'n gevoel van alleenheid.

Waar hy Pamela in Rome ontmoet, maak selfs sy hom bewus van sy eensaamheid :

"Ek is eensaam en verward en ek dink jý is ook"
(p. 109).

'n Verdere voorbeeld van hierdie eensaamheid van Y kry die leser in die gebeure rondom sy laaste aand in Griekeland, voordat hy terug sou vertrek na Suid-Afrika. 'n Duidelike afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat die hoofkarakter se gevoel van eensaamheid nie van verbygaande aard was nie, maar voortdurend deel van hom was. In hierdie toneel eet hy saam met Sharon en Diana en deel hul le eensaamheid klaarblyklik met hom wanneer hy sê :

"Ons raak eers gemoedelik en dan word ons eensaam"
(p. 133).

In sy soeke na psigiese heelwording is hy dus heeltemal op homself aangewese en ervaar hy ten volle die eensaamheid wat hand aan hand daarmee gaan.

Y kan verder ook nie as totale outsider gereken word nie, omdat hy nie geheel en al los staan van die gemeenskap waarbinne hy beweeg nie, of homself heeltemal daarvan isoleer nie. Hierdie konformerings aan die samelewing word duidelik belig deurdat Y soos 'n tipiese reisiger optree. Vergelyk byvoorbeeld sy eerste aand in Spanje :

"Wat sal ek vanaand doen? Alle beskaafde mense eet ongeveer 9.40 nm., verseker die concierge my" (p. 20).

'n Eienskap van die outsider-figuur wat teenwoordig is by die knolskrywer, is die feit dat hy ander persone en situasies baie fyn waarneem en steeds objektief bly staan teenoor die betrokke gemeenskap waardeur hy beweeg, om hom sodoende daarvan te isoleer. Ten spyte hiervan bly hy tog afhanklik van die gemeenskap en kan hy met reg, soos die tipiese pikaro, 'n half-outsider genoem word.

In noue aansluiting by die half-outsiderskap van die pikaro, is die feit dat hy nie diepgaande emosie kan ervaar nie. Hierdie karaktertrek dra daartoe by dat hy onbetrokke ten opsigte van sy gemeenskap en medemens is. Ook aan hierdie aspek voldoen die knolskrywer in 'n hoë mate.

Y voorspel self hierdie oppervlakkige betrokkenheid by ander karakters wanneer hy, voordat die vliegtuig in Spanje land, en tydens sy eerste ontmoeting met 'n vrou (of liever 'n aspek van Isis) sê :

"Érens binne my begin iets tintel en ek is alreeds besig om my aan die ou vroutjie te onttrek - die eerste van al die onttrekkings van stad tot stad, van land tot land wat sou volg telkemale as ek nuwe wêreld betree op my soektog na Isis" (p. 16).

Y is dus, soos dit aan die begin van die roman alreeds blyk, nie van plan om dieper as die oppervlak betrokke te raak by die karakters op sy "psigiese soektog" nie. Sodoende word hierdie "reis na binne" geparodieer, soos Elize Botha (1970 : 36) tereg sê :

"... en hoe berei hy hom voor vir die reis na binne?
Deur fisiek so fiks moontlik te word ... deur 'n op-

pervlakkige „voorbeeldige“ lewe ..."

'n Verdere bewys vir Y se oppervlakkige emosionele aard kan gevind word in die episode waar Pamela sterf. Wanneer hy wegloop van die ongelukstoneel en tussen die blomme tot ruste kom, beseft hy dat hy ontsteld is oor die dood van Pamela, of "is dit die beseft dat uit die veertien fragmente daar 'n gedeelte is wat nie gevind sal word nie?" (p. 111).

Hierdie onvermoë om diepgaande emosie te ervaar weerspieël die knolskrywer, net soos die pikaro, se innerlike chaos en onstabili-teit. Dit korreleer ook met die episode in Griekeland, waar die Neger wat as Y se skaduwee figureer, chaos wil veroorsaak en deur laasgenoemde sê toedoen op 'n partytjie beland waar hy "Chaos, sy demoniese suster, hopelik sal vind" (p. 118).

Die pikaro uit die oorspronklike pikareske romans, is verder 'n ver-anderlike karakter wat, juis as gevolg van sy onbetrokkenheid by sy gemeenskap, verskillende rolle kan speel en hom by verskeie situasies kan aanpas. Ook aan hierdie karaktertrek voldoen die knolskrywer in 'n hoë mate. Sy betrokkenheid by karakters oor 'n wye spektrum van die gemeenskap, wat ouderdom en agtergrond betref, bewys dit. Vergelyk byvoorbeeld die bejaarde Mary-Jane Hudson met die agtienjarige Yvette; die Germaanse Karin Manlichter uit Augsburg teenoor Myra Greenwell van Trinidad; die "ouderdomlose" Mrs. Scott-Finesse Immobile en die aktivistiese priester.

Die enigste konstante karaktertrek van die pikaro is sy wil om te bly leef. Hy is daarom ook bereid om sy eie persoonlikheid op te offer en kry hy 'n universele aard in sy karakter wat hom 'n tipe eerder as 'n spesifieke persoon maak.

Bogenoemde vind ook neerslag in Isis deurdat die knolskrywer op reis gaan om psigies heel te word, dus in hierdie geval 'n psigiese oor-lewing :

"My siel is in repies en ek lê in veertien stukke
verstrooi oor die oseane" (p. 3).

In noue aansluiting by hierdie psigiese aard van Y se reis kry die leser duidelik 'n seksuele ondertoon. Hy soek inderdaad psigiese heelwording, maar deur seksuele kontak met veertien vroue. Die oorsaak van hierdie soeke word gevind aan die einde van die vorige roman, 18-44, en Y herhaal dit in sy vertelling hier :

"Ek was verlief op 'n Russiese vrou en het haar as my minnares aangematig totdat haar man ons eendag in 'n parkie gevind en my, met behulp van sy trawante, aan flarde geslaan het. 'n Ware Osirifikasie - veertien stukke wat bymekaargebring moet word ..." (p. 2).

Ook die spesifieke gedeelte in die roman op p. 39, wat as motto in die aanvoorwerk gebruik word, is 'n duidelike bewys dat die seksuele aard van Y se reis nie onderskat moet word nie :

"„Ek is die dol hond wat nooit genoeg kan kry nie en ek word oorweldig deur die water waarin my hart verdwyn ..."

In sy gesprek met die priester verbind Y self die psigiese en seksuele aard van sy soeke wanneer hy sê :

"„Ek huier op die randjie van 'n psigiese samekoms ..."

en in dieselfde asem :

"Ek dors soos 'n verkragter na vrouens" (p. 47).

Hierdie seksuele aspek van sy reis skakel die knolskrywer dan uitstekend met die mitologie en sodoende kan hy hom met reg waan as die groot god Osiris, wie se steriliteit weggeneem moet word deur bemiddeling van Isis. Vergelyk in die verband p. 63 van die roman.

Ook Cloete lig die seksuele aard van Y se reis uit :

"Die knolskrywer se bemoeienis met sy "ek" word gemotiveer deurdat hy vertel van sy Osirifikasie, van die verdeling van sy persoon in veertien stukke. Teenoor hierdie Osirifikasie staan wat in die terminologie van die roman dan genoem word die "ek" se monolitiese verlange" (Cloete, 1976 : 9).

Die universaliteit van die knolskrywer as karakter kom verder duidelik in Isis na voreen skakel nou met die kenmerke van die pikareske roman. Hieroor sê Malan (1982 : 558) :

"Moontlik die grootste enkele wins van genoemde tweeslagtigheid van die reis naas die alchemistiese proses is die veelkantigheid wat daarmee aan die knol as hoofkarakter, as verteller en as sentrale roman-simbool verleen word. Hy is 'n moderne Jan Alleman in toeristegewaad, vir wie die groot mites plooibare fiksie geword het."

'n Sprekende bewys vir die universaliteit van die hooffiguur, is die feit dat hy nooit met 'n spesifieke naam en identiteit gekarakteriseer word nie. Wanneer hy homself aan die begin van die roman aan sy lesers bekendstel, is dit slegs as Y, die knolskrywer (p. 2). Dit is voorts ook die naaste wat die onderskeie karakters met wie hy deur die loop van die roman in aanraking kom, van sy identiteit bewus word. Vergelyk byvoorbeeld wanneer hy Brunhilde ontmoet :

"Ek self stel my voor as 'n knolskrywer" (p. 112).

In die omskrywing van homself aan die begin van die roman, kom definitiewe eienskappe van die pikaro-figuur daarin na vore en tipeer dit Y verder as universele karakter :

"- ek het, trouens, deur die hele gamma van ontdekkings gegaan sodat niemand my eintlik kan klassifiseer nie. Ek is deel van ons tyd en my hele bestaan is 'n beskuldiging teen ons tyd ..." (p. 6).

Hierdie laaste gedeelte van bogenoemde aanhaling bevestig verder Y se half-outsiderskap wat reeds bespreek is.

In noue samehang met die universaliteit van Y se karakter, vind ons ook die feit dat hy self worstel met die vraag oor wie hy werklik is.

"Maar wie is ek eintlik in hierdie vaudeville van die gees?" (p. 94).

Hy opper hierdie vraag weer aan die einde van die roman in sy brief aan mej. X (p. 139).

Wanneer hy dan self 'n antwoord op dié vraag "wie is ek?" gee, tipeer hy homself as alleman, beginnende by "die 1 van die Tarotpak" (p. 139).

"Ek is toevallig ook Don Quijote, in die Plaza de Espana.

Ek is die priester met die rowe op sy kop. Ek is Fred, die handelsreisiger. Ek is my Fascistiese oom wat sy tande ritteltit op die maat van kastanjette. Ek is my skaduwee, die Neger wat alles wil breek, tot Zero, die begin.

Ek is die dwerg

Ek is my Fascistiese,
estetiese,
neutrale
Oom.

Ek is toevallig ook Kulman, die lykbesorger, Piet Garries, ds. Ollewagen, die regters oor die Huerta, asook Salmakis, die halwe hermafrodiet" (p. 139-140).

Ook deur bemiddeling van die Tarotkaarte word Y as pikaro en universele karakter getipeer.

Y vereenselwig homself met "Le Bateleur", kaart nommer 1 van die Tarotpak, "die „ingewyde", die knol, die onwyse."man" (p. 113). Aan die einde van die roman, in sy brief aan mej. X, noem hy homself weer die Magus, die 1 van die Tarotpak (p. 139). Tog word hierdie kaart in Y se hantering daarvan altyd saam met die ongenommerde kaart "Le Mat", die dwaas, genoem (p. 113).

Die ongenommerde kaart en kaart nommer 1 word in Y se hantering daarvan ook deels gelyk gestel met mekaar wanneer hy die verskillende tarotpakke met mekaar vergelyk.

"Ek het die Tarot-pak van Marseille en dáár is die dwaas, 'n bot en onnosele stommerik.

(...)

„Maar volgens Waite se pak kaarte is die Onnosele, Ongenommerde Een, iemand wat met 'n roos in sy hand oor die afgrond loop. (...) „He is everyman ...“ (p. 90).

Behalwe dat Y "Le Mat" gelykstel met sy dooie oom, vergelyk hy dié kaart van die Tarot ook met almal wat bereid is om 'n psigiese reis te waag (p. 92). Sodoende sluit hy homself daarby in en is hy in dié sin ook gelyk te stel met die dwaas, want hy beskryf sy eie reis as een van die siel (p. 8), en 'n "sirkelgang na bo" (p. 114).

Deur hierdie vergelyking met die Tarotkaarte vind 'n noue ooreenkoms tussen Y en die pikaro-karakter neerslag in die roman, deurdat laasgenoemde ook aspekte van die narfiguur ("fool", "jester" of dwaas) bevat, maar nie ten volle daarmee vereenselwig kan word nie.

4.2.7 Satire en ironie

Ook in Isis vind die leser, soos in die oorspronklike pikareske romans, kenmerke van satire en ironie. Tog val die klem in hierdie roman egter meer op die subtiliteit, indirektheid en ligtelike spot van ironie, as op die ernstiger aard van die satiriese werkswyse.

'n Aspek van ironie wat duidelik hier na vore kom, is die feit dat Y voortdurend vertel wat hy sien en hoe hy sien, maar dat daar ook gereeld sprake is van sy bysiendheid. Cloete sê hieroor :

"Op dieselfde wyse as wat die vrees vir ontbinding 'n omgekeerde uitwerking het en die "ek" se persoonlikheid skerp omlin, lei illusies en bysiendheid by hom tot heldersienendheid" (Cloete, 1976 : 10).

'n Voorbeeld hiervan kry ons in die roman waar Y skaars die buite-lyne van die mense en gesigte kan uitken, maar terselfdertyd die Neger se gesig duidelik kan sien (p. 57).

'n Volgende ironiese merker in die roman lê op die vlak van die pikaro se karaktereenskappe, en wel die enigste konstante karakter-

trek wat hy openbaar, naamlik sy wil om te bly leef. In die lig hiervan is dit ironies dat Y so dikwels met die dood gekonfronteer word. Die eerste vrou wat hy ontmoet sterf, en daarna word die suggestie dikwels gelaat dat die dood in sy "binnekring" gewaar word.

Die Nylkrap, Oxyrhynchid, wat die fallus van Osiris opgevreet het, is 'n ironiese aspek in dié mite (Brink, 1975 : 138), juis omdat die fallus die simbool van herlewing is. Isis, as godin, kon dit egter regkry om Osiris ten spyte van bogenoemde tot nuwe lewe op te wek. Maar helaas, die mite is dood en in Leroux se roman is dit gewone vroue wat die heelwording moet bewerkstellig. Die ironie lê verder daarin dat, ten spyte van Y se naarstigtelike soeke, die veertiende gedeelte nie gevind sal word nie, al val die lot ten slotte op mej. X om hierdie rol te vervul.

Malan (1978 : 141) belig die kontras tussen die godin Isis en die veertien vroue in Y se soektog soos volg :

"In skreiende teenstelling met die liefde, simpatie en toegewydheid van die aartsgodin, vind hy egter apatie, oppervlakkige banaliteit en 'n totale gebrek aan kommunikasie by een en almal."

Verder lei die talle relativerings en paradokse wat in die roman voorkom, tot 'n ironiese hantering van die stof. 'n Voorbeeld hiervan kan ons vind in die feit dat Y homself as alleman ("deel van die tyd") en terselfdertyd as "besondere geval" klassifiseer (p. 6). (Van der Walt, 1977 : 77).

'n Sterker satiriese inslag lê in die feit dat Y verteenwoordiger word van die tipiese mens in die laat-sestigerjare. Deur sy optrede, reis en soektog word hierdie mens gesatiriseer.

4.2.8 Verhaal van die ruimte

Soos die oorspronklike pikareske roman kan Isis ook 'n verhaal van die ruimte genoem word.

In die omswerwinge van die knolskrywer word die tipiese omstandighede in 'n laat-sestiger Europa aan die leser voorgehou. In samehang hiermee word Y se tuiste, Suid-Afrika, net so goed belig deur sy voortdurende herinnering daaraan, en vergelyking met omstandighede in Europa.

Die belangrikheid van die knolskrywer as hoofkarakter kom hierin duidelik na vore, deurdat die leser met sy subjektiewe beleving van die onderskeie plekke te doen kry as gevolg van 'n deurlopende ekvertelling in die roman.

4.3 Slot

Die knolskrywer se vertelling oor sy reis tipeer hom inderdaad in hierdie agste roman van Leroux, as pikaro. Meer nog as Gysbrecht Edelhart in Die mugu, voldoen Isis aan die tipiese eienskappe van die pikareske roman, wat betref die struktuur daarvan sowel as die kenmerke van mnr. Y as hoofkarakter. Sodoende is hier dus duidelik sprake van 'n pikareske grondpatroon. Daar kan tewens beweer word dat Isis die suiwerste vorm van die pikareske roman in Leroux se oeuvre bied, met die eensame swerwer-karakter wat self berig oor sy reis en daardeur veral aan die leser 'n beeld gee van die sameleving waardeur hy beweeg.

DIE PIKARESKE GRONDPATROON IN ONSE HYMIE

5.1 Inleiding

Dat Onse Hymie beskou word as 'n skerp satiriese roman, wat toegespits is op die aktualiteite van die dag, word deur vele kritici in hul resensies en besprekings opgemerk. Vergelyk byvoorbeeld Smuts (1982) en Ia van Zyl (1983) in dié verband. Laasgenoemde vat dit bondig saam deur te sê :

"Die banaliteite en absurditeite van 'n eietydse same-
lewing word met skerp satire bygekom" (Van Zyl, 1983 :
108).

'n Belangrike aspek van die roman wat deur bykans al die kritici aangetoon word, is die vele name waarmee Hymie as hoofkarakter aan die lesers bekend gestel word. Die lokalisering van hierdie bekendstelling van Hymie word duidelik deur Elize Botha gestel :

"Na die formele titelblad, kompleet met skrywersnaam,
logo en impressum, en direk na die verso van die ti-
telblad (die kopiereg-blad), volg 'n oënskynde her-
haling van die halftitelblad, waarop die titel tipo-
grafies gelyk is aan die drukwerk op die 'ware' half-
titelblad. In werklikheid is dit 'n uitbreiding van,
'n opvallende variasie op die halftitelblad, ..."
(Botha, 1984 : 16).

Op hierdie "tweede halftitelblad" volg 'n uiteensetting van Hymie se vele name, alles in kursiefgedrukte letters :

"Flash Gordon, die Blits van die Karoo
Hymie Muller, ôf Miller, bekend as Flash Muller
Marinkowitz, utility back van die 1^e rugbyspan
Hymie Rabinowitz, kaptein van die 2^e krieketspan
Blits Miller, reïnkarnasie van onse Zimmermann,
our Zimmie, held van die W.P. in die dae van
Bennie Osler
Kaptein M.M. Rabinowitz-Zimmermann (Angola)"

Hoewel hierdie halftitelbladsy nie genommer is nie en oënskynlik tot die aanvoorwerk behoort, is dit duidelik al deel van die romangegewe, daargestel deur die abstrakte outeur.

Dié name, wat deur die loop van die roman voortdurend afgewissel word, dui nie alleen op 'n wisselvallige identiteit van die titelheld nie, maar ook op die feit dat, ten opsigte van die hoeveelheid name waarmee hy bekend gestel word, Hymie voortdurend steeds vreemdeling bly.

Tereg sê Elize Botha (1984 : 17) hieroor :

"... 'n aanduiding van die veranderlikheid van Hymie : die leser word voorberei op gedaanteverwisselings, op 'n veelvoudige, nie-vaspenbare, miskien selfs onbetroubare hoofkarakter : 'n charlatan, bedrieglik, selfs bonatuurlik (hy is trouens 'n reïnkarnasie) - in elke geval 'n 'gekomponeerde' karakter, kompleks en gekompliseerd."

Die rol van die nar kom ook in die roman duidelik na vore :

"Die nar-motief is 'n sleutelverwysing in die werk, die kristallasiepunt of bevoordeelde komponent. Dit word primêr draer van die essensiële ironie waarop hierdie satire berus" (Smuts, 1982).

In die bespreking van die narre-aard van die werk word noodwendig wegbeveeg van die hoofkarakter as pikaro, juis omdat 'n pikaro nie, soos so dikwels verkeerdelik aangeneem word, 'n narfiguur is nie. Tog, omdat daar reeds vroeër getoon is dat ons nie 'n suiwer pikareske roman kry nie, kan daar nie met die klem op die narre-aard van Hymie, sonder meer weggedoen word met die pikareske elemente wat ook daarin mag voorkom nie.

In Leroux se lesing, "Wat beteken vernuwung in die prosa vandag?", stel hy die onderskeid tussen die wit nar en die swart nar duidelik :

"Daar is twee soorte narre - Pierrot, die Wit Nar, en Auguste, die Swart Nar. Die Wit Nar maak 'n parodie van "grace, harmony, intelligence, lucidity" - dit wil sê van alles wat móét wees. Teenoor hom, Auguste, die

Swart Nar, die een wat in opstand kom teen hierdie volmaaktheid. "He gets drunk and rolls on the ground. His spirit is a perpetual challenge." Die Wit Nar klap die Swart Nar. Die Wit Nar is die mens, bespotlik voorgestel in sy strewe na 'n verhewe ideaal. Auguste, die Swart Nar, met sy kennis van die donker sy van die mens, word gereeld verneder" (Leroux, 1980 : 87).

Hymie kan na my mening as Wit Nar sowel as Swart Nar gesien word. In die lig van sy oppervlakkige helde-aard en tipiese prestasies, asook sy handelsware wat bestaan uit plastiekgoedere (kitsch) en met sy drang na opstand en bevryding is Hymie duidelik 'n voorbeeld van die Wit Nar. Maar met die kennis wat hy tog openbaar in die donkerder lae van die mens se psige, kom aspekte van die Swart Nar duidelik na vore. Die narre-aard en pikareske kenmerke van Onse Hymie lê ineengestremel binne die verhaal.

Tog dui hierdie narre-aard van Hymie nie daarop dat die roman in totaliteit slegs een van snaaksighede is nie. Venter (1982) sê juis dat die beskrywing van die gaste se dood tydens die aardbewing, of Hymie se dood teen die einde van die verhaal, glad nie lagwekkend is nie.

"As ons tog hieroor lag, lag ons weens die burleske manier waarop van hierdie inherent ernstige dinge vertel word. Die burleske is die kuns van die Swart Nar; die komiese dié van die Wit Nar."

Hierdie verset word myns insiens juis suksesvol deur die abstrakte outeur gemanifesteer deurdat Hymie deel is van hierdie samelewing met sy oppervlakkige waardes en kitsch-produkte. Sodoende sny die lem van satire tot teen die been.

Venter se aanduiding, dat ons lag vir die burleske manier waarop sekere ernstige sake geskets word, noodsaak 'n duidelike omskrywing en definisie van die burleske soos wat dit in die literatuur voorkom.

Die burleske lê baie naby aan die satire, in die sin dat iets waarmee nie saamgestem word nie, aan die kaak gestel word. In die geval van die burleske word dit gedoen deurdat die saak wat aangeval word, belaglik gemaak

word deur nabootsing.

M.H. Abrams (1971 : 17) sê :

"The burlesque may be written for the sheer fun of it, usually, however, it is a form of satire. The butt of the satiric ridicule may be the literary work or type that is being imitated, or the subject matter to which the imitation is incongruously applied, or (often) both of these together."

In die Dictionary of world literature word 'n duidelike omskrywing van die burleske gegee :

"Burlesque is now used for poetry, fiction and drama in which customs, institutions persons or literary works - individually or as types - are made to appear ridiculous by incongruous imitation" (Shipley, 1972 : 43).

Etienne Leroux gebruik in Onse Hymie dus dié tipe burleske waardeur gewoontes, instansies en/of persone deur nabootsing belaglik gemaak word, om so-doende, en dit sluit aan by die satire, die foute van die betrokke gemeenskap aan die kaak te stel.

Mike Karp (1983) vat dit bondig saam wanneer hy in sy resensie sê :

"A satirical fantasy, Onse Hymie pokes fun at some of the "holy cows" of South Africa's race policies, at oddball political groups, slimming fanatics, motorcycle clubs, stud-cattle farmers ..."

Die burleske kan egter ook onderverdeel word tussen wat kritici hoog-burleske en laag-burleske noem. Wanneer daar in hoogdrawende terme en styl geskryf word, terwyl die onderwerp wat onder die lem kom elementêr en onbelangrik is, praat ons van "hoog-burleske".

Wanneer die onderwerp belangrik en ernstig is, maar die styl en taalgebruik waardeur dit aangeval word op 'n laer vlak lê, is daar sprake van "laag-burleske" (Abrams, 1971 : 18).

Volgens bogenoemde onderskeiding het ons in Onse Hymie dus te doen met 'n voorbeeld van die laag-burleske in die literatuur. Die belangrikste aspekte van die Suid-Afrikaanse samelewing, naamlik die sosiale en politieke toestande, sowel as die kerk en die gemeenskap word aangeval vanuit die fokuspunt van 'n smous, nie juis een van die mees geëerde lede van die samelewing nie.

Oor die laag-burleske vorm van Onse Hymie sê Venter (1983) tereg dat daar hier, soos nêrens anders in die Afrikaanse letterkunde nie, uitbundig grappe gemaak word oor seks, ontug, politiek en religie. Hy vul dit later aan deur te sê dat die laag-burleske sodanige banalisering vereis, dat dit in der waarheid 'n eiesoortige teken word.

In die volgende gedeelte sal die kenmerke van die pikareske roman, soos dit in Onse Hymie voorkom, bespreek word.

5.2 Die voorkoms van pikareske kenmerke in Onse Hymie

5.2.1 Verhaalverloop

In hierdie roman van Leroux vind ons 'n eenvoudige verhaalverloop met klem op die uiterlike handeling. Verskeie kritici noem dan ook dat die verhaalgegewe in 'n paar sinne opgesom kan word.

So sê George Weideman (1983) byvoorbeeld dat "die indruk van 'n aan-eenryg van situasies gelaat word". Ook J.P. Smuts (1982) beweer dat Onse Hymie Leroux se mees toeganklike werk is en dus vlot en maklik lees.

5.2.2 Herkoms van die pikaro

In die tipiese pikareske roman word die milieu waarin die titelheld tuishoort, geskets. Daarvan kan die leser die herkoms van die hoofkarakter aflei. In Onse Hymie kry ons nie so 'n beskrywing van Hymie se herkoms nie, maar vind hom met die aanvang van die roman in die "Ladies' Bar" van 'n tweesterhotel, iewers in die Karoo.

5.2.3 Die huislike omstandighede van die pikaro

Van sy kinderlewe en ouerhuis weet ons dus niks, maar vind hom alreeds op sy omswerwinge. Verder sê die verteller reeds op die eerste bladsy dat Hymie 'n smous is.

"Sy ken hom natuurlik, want hy kom gereeld daar.

Smouse het hulle vaste hawens" (p. 9).

5.2.4 Inwyding in die wêreld

Belangrik is egter dat die hoofkarakter in die pikareske roman wel op reis gaan, geen vaste tuiste het nie en sodoende met 'n groot verskeidenheid mense te doen kry.

Hierdie aspek kom pertinent in Onse Hymie na vore. Smouse is noodwendig reisigers wat in hotelle en losieshuise tuisgaan en gereeld, tydens hulle handelsreise, met vreemde mense in aanraking kom. Laasgenoemde aspek is duidelik teenwoordig in die openingsepisode van die roman :

"Ter wille van die omstanders, glasies in die hand, gemoedelik ná die Saterdagagaandse ete by die tweesterhotel, verduidelik hy dat hy in sy jeug Kaptein van 'n tweede rugbyspan was" (p. 9).

Verder :

"Almal vind dit besonder snaaks. Hulle roep hulle meisies en metgeselle om aan Kaptein Flash Gordon voorgestel te word. Hy is die middelpunt van belangstelling en verskeie rondes word op die Kaptein gedrink" (p. 9).

Deur middel van al die mense wat Hymie ontmoet, word hy die held van die oomblik. Hierdie oppervlakkige helde-aard, as tipiese aspek van die moderne samelewing, word pertinent deur Leroux in die karakter van Hymie gesatiriseer. Ook wanneer Hymie die hotel se eetkamer binnekom, word hy dadelik en vir die oomblik in die groep opgeneem.

"'Join ons, ou!' skreeu hy" (p. 15).

So word Hymie :

"... die siel en lewe van die ete."

"Hymie word die held van die aand" (p. 15).

Die oppervlakkige helde-aard van Hymie word duidelik wanneer die verteller berig :

"Nā 'n rukkie verlaat almal die kroeg op pad huis toe en bed toe en Hymie Flash Marinkowitz het slegs 'n gehoor van drie dronkes wat reeds buite weste is en later aggressief en vloekend sal verdwyn" (p. 10).

Na 'n aand se sorgvrye sosiale deelname en na bekendstelling aan vele nuwe persone bly Hymie weer alleen agter en soek "volkome rigtingloos" na kamer 27.

Die tydsvolgorde in die roman word hier omgekeer. Deel I volg chronologies na Deel II. 'n Duidelike aanduiding hiervoor word deur die verteller gegee op p. 14 :

"Toe Hymie Rabinowitz vroeër die aand sy verskyning ..." (my onderstreping, W.M.B.)

Dat Hymie slegs held van die oomblik is, kom na vore wanneer die boer se vrou, Bubbles Meintjies, aan hom dink en dan nie eens meer sy naam kan onthou nie.

"En toe dink sy aan daardie eienaardige Joodjie met sy gebreekte neus. Wat was sy naam nou weer?" (p. 26).

As gevolg van die bedrieglikheid van die wêreld waaronder die pikaro aanvanklik ly, leer hy om net op homself aangewese te wees. Verder leer hy om ook sy medemens te bedrieg.

Oor die spel van bedrieglikheid wat Hymie speel, word in die roman geen geheim gemaak nie.

"Die smous, Flash, en die man van die vrou herken mekaar in hulle soort wêreld. Daar bestaan 'n kode. Dis ons wêreld. Ons speel die spel van bedrieglikheid selfs teenoor mekaar" (p. 11).

Dat Hymie die mense om hom bedrieg, kom na vore in die feit :

"... dat hy in sy jeug kaptein van 'n tweede rugby-span was" (p. 9).

In die aanvoerwerk, waar Hymie aan die leser bekend gestel word, vind ons egter nie 'n aanduiding van sy kapteinskap van 'n tweede rugbyspan nie. Hy was wel "utility back van die 1^e rugbyspan." Verder was hy wel kaptein van 'n 2^e krieketspan.

In die lig van die bedrieglike spel word dit ook vir die leser moeilik om te glo dat Hymie nie 'n Jood is nie. Hy skryf sy voorkoms toe aan 'n gebreekte neus wat hy opgedoen het as, let wel, kaptein van die tweede rugbyspan (p. 11).

" 'Ek het 'n gebreekte neus,' sê Kaptein Hymie Zimmermann. 'Opgedoen toe ek kaptein van die tweede rugbyspan by Koekenaap was. Nou dink almal dat ek 'n Jood is" (p. 11-12).

" 'Ek is 'n Marxis', sê Hymie. 'En ek haat die Jode.' " (p. 32).

In teenstelling hiermee laat die oukatoriële verteller,¹ asook die karakters, dit telkens blyk dat Hymie van Joodse afkoms is, byvoorbeeld :

"Daar was 'n harde slag teen die swaaideur van die hoteleetskamer en 'n stewiggeboude Joodjie, met 'n gebreekte neus, hand teen die voorkop, steier die kamer binne" (p. 15);

"... die beste varkwors by Matjiesfontein (hy is nie kosjer nie)" (p. 22);

"Hy het eintlik hulp nodig, en toe gee die Jood Hymie Zimmermann dit vir hom" (p. 38).

1. Dit is in hierdie opsig belangrik om daarop te wys dat die oukatoriële verteller in Onse Hymie dikwels baie "personaalgetint" is. So gee hy byvoorbeeld by tye sy objektiwiteit prys, in dië sin dat die leser kan aflei dat hy krities staan ten opsigte van apartheidsvoorstanders (Van Coller, 1987 : 97, 98).

Ook verskeie karakters beskou Hymie as 'n Jood, byvoorbeeld die boer se vrou, Bubbles :

"En toedink sy aan daardie eenaardige Joodjie met sy gebreekte neus" (p. 26);

die dokters se ontvangsdame in die Vleispaleis :

" 'Meneer Rabinowitz', sê sy. 'Ek is verplig om u te waarsku dat ons nie kosjer is nie.' " (p. 43);

die Stigter :

" 'Ek is ook 'n Jood en kan dit waardeer.' " (p. 55),

waarop Hymie weer eens antwoord :

" 'Ek is nie 'n Jood nie', sê Onse Hymie" (p. 55).
(my onderstreping W.M.B.).

Tog gebruik Hymie 'n Joodse nasionaliteit net soos dit hom pas :

"Onse Hymie besluit om die lawement mis te loop.

'Dis nie kosjer nie', sê hy" (p. 58).

Juis om hierdie rede bly sy herkoms onbepaald en omdat hy aan geen spesifieke nasionaliteit gekoppel kan word nie, bly hy primêr 'n onbekende en universele figuur in sy voortdurende omswerwinge.

Na aanleiding van hierdie bedrieglikheid word die lewe vir die pikaro slegs 'n spel en leef hy volgens die grille van die geluk.

Die feit dat die lewe vir Hymie 'n spel is, kom duidelik na vore in die beklemtoning van al sy prestasies, byvoorbeeld in sy verduideliking "dat hy in sy jeug kaptein van 'n tweede rugbyspan was. Daarna het hy die reg om die titel te behou. . Hoekom nie? 'n Kaptein is 'n Kaptein" (p. 9).

Ook wanneer die boer sy verlede in herinnering roep, kom die spel-idee na vore :

" 'Ek onthou 'n vleuel, maar sy naam was Flash Zimmermann.'

'Dit was ek,' sê Flash Hymie Marinkowitz beskeie"
(p. 10).

Die spel-aard wat die lewe vir Hymie het, word ook duidelik deur die verteller na vore gebring deur die speletjie wat Hymie gereeld speel :

"Hy skakel die bedlamp aan en kyk na die patrone wat stof- en watermerke op die plafon gevorm het. Eers sien hy demone wat die nawerking van sy drome is, en daarna speel hy die bekende speletjie wat hy in die laaste tyd elke oggend om vieruur speel" (p. 20).

Tydens Hymie en Garries se besoek aan die Vleispaleis word die lewe ook as spel hanteer. 'n Manifestasie daarvan kry ons met die beplande aanval op Tsjaad, wat verander na Mauritius en dan na die Seychelle-eilande, namate Hymie, Garries en die Stigter nuwe lede werf en tot hulle groep toelaat. Dit word 'n soort "cowboys and crooks"-speletjie (pp. 66-73).

Alhoewel die pikaro in 'n groot mate konformeer aan die samelewing om sodoende homself te kan handhaaf, vind daar nooit ten volle integrasie tussen hom en sy gemeenskap plaas nie. Ook Hymie bly, ten spyte van al sy kennisse en toegewings aan die eise van die gemeenskap, steeds 'n vreemdeling.

Oor sy vreemdelingskap sê Hans Ester ook :

"Gedurende de hele roman blijft hij merkwaardig schimmig, zowel naar karakter als met het oog op zijn verleden. Het gaat in dit boek meer om de elkaar in hoog tempo afwisselende gebeurtenissen dan om Hymie's karakter en levensverhaal" (Ester, 1983 : 30).

Ester is myns insiens in die kol wanneer hy beweer dat Hymie 'n vreemdeling bly. Sy stelling, dat dit in die roman meer gaan om die voortdurend-afwisselende verhaalgegewe as om Hymie se karakter of lewensverhaal, sou 'n mens egter kon bevraagteken. Die vinnig vloeiende gebeure is juis teken van Hymie se lewe; die tipiese swerwer-karakter, reisiger, sonder tuiste, wat deur baie mense geken word ("smouse het hulle vaste hawens"), maar wat tog vreemdeling bly.

As nar-figuur, met vele name, sonder bekende herkoms, bly hy op die rand van die samelewing beweeg. Hy bly ver, selfs van diegene wat sy wêreld deel :

"Die smous, Flash, en die man van die hotel herken mekaar in hulle soort wêreld. Daar bestaan 'n kode. Dis ons wêreld. Ons speel die spel van bedrieglikheid sêlfs teenoor mekaar" (p. 11).

Wanneer die gekleurde ligte afgeskakel word en dit sluitingstyd is in die kroeg, is Hymie weer alleen :

"Wat is my kamernommer?" vra die Kaptein. Hy is volkome rigtingloos" (p. 13).

In die post mortem en voorlopige ondersoek is dit duidelik dat daar van Hymie se lewe baie minder bekend was as van sy dood. André P. Brink vat dit duidelik saam wanneer hy sê :

"Dit is, helaas, die lot van wat Leroux in vroeëre werke al "die aap van God" genoem het : die Nar van die tarot, die allerlaaste enigma van die geordende samelewing (wat juis vanweë sy onkenbaarheid altyd op die periferie van establishments, stelsels, sisteme gevind word : geen wonder nie dat dit ook tradisioneel sy lot is om as 'sondebok' in die mensdom se rituele offerremonies te sterf)" (Brink, 1982).

5.2.5 Vertelstruktuur

Die eerstepersoonsvertelling figureer ook as belangrike kenmerk van die pikareske roman. In Onse Hymie het ons egter nie sprake van so 'n eerstepersoonsvertelling nie. Hymie word deurgaans deur 'n okto-riële verteller beskryf en op sy swerftog gevolg. Dit is egter geen afstandelike verteller nie en sy alwetenskap word dikwels prysgegee.

'n Verdere kenmerk van die pikareske roman is die los vertelstruktuur. Dit skakel nou met die episodiese verhaalverloop en fragmentariese gebeurtenisse wat kenmerkende eienskappe van die pika-

reske roman is. Hierdie "aaneenryg van gebeurtenisse" kom duidelik na vore in Onse Hymie. Hymie doen by 'n verskeidenheid plekke aan en raak in verskeie situasies betrokke. Aanvanklik, in die twee-sterhotel, vind daar 'n reeks gebeurtenisse in die loop van een aand plaas :

Hy woon 'n dinee in die "Grillroom" by waar hy die "held van die aand" word (p. 14, 15).

Hy is die middelpunt van belangstelling in die "Ladies' Bar" (p. 9-13).

Hy tref 'n bruinman in sy kamer aan en dié twee word later reisgenote (p. 17-19).

Die hoogtepunt van hierdie fragmentariese gebeurtenisse kom egter na vore in die Vleispaleis. In die sewe onderafdelings, "Die Vleispaleis I(a)" tot "Die Vleispaleis I(g)", vind 'n verskeidenheid gebeure plaas. Hierdie insidente neig later heeltemal na die burleske. Die abstrakte outeur laat niks buite rekening in sy satiriese aanslag op die Suid-Afrikaanse bestel en sosio-politieke omstandighede nie. Te midde van alles beweeg Hymie en Johannes Garries voort op hulle reis en word die gebeurtenisse in die Vleispaleis in der waarheid 'n reis in die klein.

As deel van die fragmentariese verhaalverloop ontmoet die pikaro telkens nuwe karakters tydens sy omswerwing. Daar vind ook herontmoetings met vorige karakters plaas.

So byvoorbeeld ken die vrou agter die toonbank van die "Ladies' Bar" hom goed :

"Sy ken hom, natuurlik, want hy kom gereeld daar"
(p. 9).

'n Tweede ontmoeting met Johannes Garries, na dié een tydens die dinee vroeër die aand, vind plaas wanneer hy laasgenoemde in sy hotelkamer in een van die beddens aantref (p. 17). Die bewys dat hierdie herontmoeting, wat Hymie aanbetref, los staan van die vorige, vind ons in die feit dat hy nooit 'n opmerking teenoor Garries

maak in verband met die ete vroeër die aand nie.

Dieselfde boer en sy vrou, Bubbles Meintjies, wat die vorige aand in die "Ladies' Bar" aan Hymie voorgestel is, ontmoet hom weer aan ontbyttafel (p. 23-24).

Ook in die Vleispaleis vind vele ontmoetings en herontmoetings plaas. Met hulle aankoms ontmoet Hymie en Garries eerstens die Stigter en kort daarna ook die bestuurder van die Spa, Anton Rignelli (p. 37). Terwyl Hymie en Garries tamatiesap drink voor aandete, sluit die bestuurder weer by hulle aan (p. 51). Tydens die ete beland die Stigter, bloot toevallig, langs Hymie aan tafel, geklee as Wit Nar (pp. 54-55).

Tydens die lawement-episode is die bestuurder weer voor Hymie in die ry (p. 56). Alhoewel al hierdie ontmoetings bloot toevallig is, gee dit aan die losstaande episodes in die Vleispaleis tog ook 'n idee van eenheid. Verder word inligting oor die werking en aard van die Vleispaleis nie net aan Hymie nie, maar ook aan die leser weergegee.

Op pad na sy kamer later die aand, is dit weer eens die bestuurder wat by Hymie aansluit (p. 60). Die bestuurder se probleme met betrekking tot die Vleispaleis word aan Hymie voorgelê. Hymie luister, maar raak nie werklik betrokke nie, soos wat duidelik blyk wanneer hy aan die einde vandie bestuurder se relaas soos volg antwoord :

" 'Ek begryp jou probleem', sê Onse Hymie.

Hy dink diep.

'Wat is jou probleem eintlik?' vra hy" (p. 62).

Wanneer Hymie voortgaan op sy tog na sy kamer, neem die Stigter, nou as Swart Nar, sy tyd verder in beslag (p. 62). Later die nag daag hy weer op by Hymie en Garries in die kamer, met die voorgevoel van 'n komende ramp (p. 66), wat dan wel later in die vorm van 'n aardbewing plaasvind.

Die bestuurder kom weer, as gevolg van slaaploosheid, sodawater

saam met hulle geniet (p. 69). Ná die aardbewing, terwyl die bestuurder besig is om die orde te herstel, ontmoet hy weer vir Hymie en Garries op hulle wandeling.

"Op pad om die orde te herstel, ontmoet hy Onse Hymie en Johannes Garries in hulle wandelgang. Hy herken hulle onmiddellik" (p. 105).

Verder op hulle wandeling "na die binneste en die onbekendste kamers van die Vleispaleis", ontmoet hulle weer eens die Stigter (p. 106). Hiervandaan beweeg hy saam met Hymie en Garries.

" 'Ek is bereid om saam met julle te gaan om die Seychelle-eilande te bevry,' sê hy, 'maar ek het my Millerlampe en my ou gewere verlê.'
'Dis veilig by ons,' sê Onse Hymie. 'Volg ons.'
Van toe af is hulle drie" (p. 106).

Ook met dr. Anton Ustinov vind herhaaldelike ontmoetings plaas. Die eerste ontmoeting is bloot toevallig, wanneer Hymie eintlik op soek is na die bestuurder, Anton Rigonelli.

" 'Hallo!' sê die sentrale. 'Welkom by Sonnekus, die plek van rus.'
'Dankie,' sê Hymie. 'Mag ek met Anton praat?'
'Met die grootste plesier,' sê die sentrale" (p. 42).

'n Rukkie later kom die stem oor die telefoon :

"This is your doctor. My name is Anton Ustinov, and I am not related to the playwright" (p. 42).

Daarna meld Hymie en Garries hulle by dr. Ustinov se spreekkamer aan (p. 44). Na die lawemente sluit Hymie weer by dr. Ustinov aan :

"Die res van die gaste gaan nà lawement TV kyk. Onse Hymie, alleen soos gewoonlik, asook nuuskierig, vind dr. Ustinov en die Swart Suster agter die gordyn waar die sewe lawemente gesetel is" (p. 59).

Net soos die bestuurder en die Stigter, daag dr. Ustinov ook laat

die aand in Hymie en Garries se kamer op.

"Dr. Ustinov verskyn, sigaret in die hand, arm om die lyf met een van sy vroulike pasiënte.

'Ek het die lig in die kamer gesien, en toe het ek gevoel dat iemand miskien my hulp nodig het.'

(p. 71).

Dr. Ustinov ontmoet Hymie vir die laaste keer tydens laasgenoemde se wandeling deur die Vleispaleis na die aardbewing.

" 'Hello,' sê dr. Ustinov vir Onse Hymie en Johannes Garries. 'Is julle op pad?'

'Ja,' sê Onse Hymie.

'Ek ook,' sê die Stigter" (p. 108).

Een van die ander karakters met wie Hymie ook meer as een maal te doen kry tydens sy omswerwinge binne die Vleispaleis, is die belese Belgiese vrou.

Terwyl hulle tamatiesap drink voor die aandete, sluit sy die eerste maal by Hymie en Johannes Garries aan. Alhoewel Hymie ook met haar te doen kry, is die vrou meer geïnteresseerd in Johannes Garries (p. 50, 51).

Wanneer die belese Belgiese vrou na die lawemente weer op die toneel verskyn, verdwyn sy dan ook saam met Johannes Garries.

"Die twee verdwyn in die menigvuldige gange en sale en dit is nie onmoontlik nie dat straflose ontug êrens in die Vleispaleis sal plaasvind" (p. 58).

Dit is eers later die aand, terwyl die bestuurder en die Stigter alreeds by Hymie en Garries in hulle kamer is (kamer 27, net soos in die vorige hotel), dat sy weer by hulle aansluit.

Herontmoetings vind ook plaas met die plakkers van Crossroads. Alhoewel Hymie, net soos in die geval van die belese Belgiese vrou, nie direk by hulle betrokke is nie, speel hulle tog 'n belangrike rol in die roman, veral met betrekking tot die satiriese aanslag

op die huidige Suid-Afrikaanse bestel.

Die feit dat 'n vragmotor met "verlore plakkers van Crossroads" opgedaag het, word deur die ontvangsdame aangekondig (p. 79). Sommige van hulle beland ook in kamer 27.

Die stoetboer van Brahmaanbulle praat met een van hulle toe Onse Hymie ook 'n opmerking maak :

" 'Hulle is soos die Vlieënde Hollander,' sê Onse Hymie wat verbystap. 'Dis 'n ewigdurende reis. Hulle is gedoem om vir ewig op reis te wees, van rompslomp tot rompslomp, van regulasie tot wet, van wet tot beginsels verduister in 'n ingewikkelde semantiek.'" (p. 81).

Hy word hier as mondstuk deur die abstrakte outeur gebruik om 'n bepaalde standpunt ten opsigte van die plakkers te stel. Hierdie uitspraak word egter tot niet gemaak deurdat die oukatoriële verteller byvoeg dat niemand hoor wat hy sê nie (p. 81). Dit het op sigself weer definitiewe satiriese implikasies, deurdat niemand werklik luister wanneer die intensiteit van die sosiale probleem ten opsigte van die plakkers geskets word nie.

Wanneer Hymie, Johannes Garries en die Stigter al in die kombi sit op pad na B.F.W., klim verskeie van die plakkers ook in. Wanneer Onse Hymie hulle daarna vra, antwoord hulle met dieselfde woorde wat hý vroeër gebesig het :

" 'Hoekom?' vra Onse Hymie. 'Julle gaan dan nou weer terug.'

'Wat is die verskil?' sê die een plakker. 'Ons is soos die Vlieënde Hollander. Noord-Suid, Oos-Wes, ons is gedurig op reis.'" (pp. 113-114).

'n Kwartier voordat hulle B.F.W. bereik, vra die plakkers egter om af te klim en verlaat aldus die geselskap van Onse Hymie en sy vriende. Ook hulle word gebruik om 'n vooruitskouing te maak van wat nog mag gebeur :

"'Mag ons afklim meneer?' vra hy.

'Hoekom?' vra Onse Hymie.

'Ons het so 'n gevoel, Morêna,' sê die leier van die plakkers" (p. 122).

In sy artikel in Vanweë die onbewuste, bespreek George Weideman (1987 : 72-83) Onse Hymie as parodie. Hy onderskei die parodikus van die ironikus, deurdat eersgenoemde "n agressiewer nabootser en aftakelaar van illusies" (1987 : 77) is. Tog het ons hier, na my mening, te doen met 'n definitiewe "aan die kaak stel" van vals-hede, om sodoende die leser bewus te maak van dit wat verkeerd is in die samelewing en wat reggestel behoort te word. Dit het sodoende satiriese implikasies, eerder as die parodie wat deur nabootsing en belaglike voorstelling van 'n sisteem, daardie sisteem probeer vernietig.

Ek steun dus in die opsig Johl (1984 : 294, 295) se standpunt dat daar in Onse Hymie nie oorhaastig sprake moet wees van parodie nie.

Die oop slot, wat verder 'n eienskap van die tipiese pikareske roman is, vind sy neerslag in Onse Hymie in die sin dat Hymie sterf voordat Johannes Garries aan hom kan sê waarheen hy daarvandaan sou gaan. Dit is belangrik, juis omdat Garries, naas Hymie, die belangrikste karakter in die roman is.

Omdat daar van Hymie, al word hy Onse Hymie genoem, se lewe eintlik veel minder bekend is as van sy dood, omdat hy as vreemdeling sterf en omdat die omstandighede rondom sy dood nie eksak vasgestel kan word nie, gee dit aan die roman 'n verdere universaliteit.

Hymie is meer as slegs 'n sekere smous in die Karoo. Sy gedrag en optrede word tekenend en tipies van alle smouse. Die ware wat hy verkoop word teken van 'n era van oppervlakkigheid en aanvraag na kitsch-produkte. Dit maak van Hymie 'n tipe, nie gebonde aan 'n spesifieke tyd en plek nie.

5.2.6 Die pikaro as hooffiguur

As hooffiguur is Hymie slegs gedeeltelik 'n reisende karakter. Hy

reis wel vrywillig (as smous is dit sy werk), maar verkeer nie soos die suiwer reisende karakter in harmonie met sy omgewing nie. Dit spreek duidelik uit die opstande wat hy beplan, al klink dit ver-
spot en verregaande.

"Kaptein Rabinowitz staan op en spreek sy same-
sweerders toe.

'Dit is tyd dat ons moet gaan,' sê hy.

'Dit is tyd dat ons uit hierdie establishment
ontsnap, hetsy gewelddadig of ongewelddadig. Dis
julle keuse.'" (p. 67).

Hy is nêrens ten volle deel van sy gemeenskap nie. Die feit dat
ander karakters daarop roem dat hulle hom ken, maar dat hy steeds
vreemdeling bly, is 'n duidelike teken hiervan (p. 9).

Die feit dat Hymie die vrou agter die "Ladies' Bar" se toonbank
telkens reghelp met betrekking tot sy name en titels, en die feit
dat hy later aan haar sê dat hy eensaam is (p. 12), bewys dat sy
hom tog nie werklik ken nie. Dit word bevestig wanneer hy na slui-
tingstyd na sy kamer gaan, alleen soos gewoonlik.

"'Wat is my kamernommer?' vra die Kaptein. Hy is
volkome rigtingloos" (p. 13).

Aan die einde van die roman word Hymie gedood deur die hand van
die kinders wat hy gedink het aan hom bekend is.

"Terwyl die vlamme hom en die kombi verteer, wonder
Blits Gordon : Wat het ek verkeerd gedoen?

Hy skreeu vir die kinders : 'Julle ken my! Julle
ken my!'

Die kinders kyk met sowel vrees as 'n mate van afsy-
digheid na die kombi waarin hulle vriend verbrand"
(p. 129).

Al sê Samanda Salamander dan ook aan die kaptein van die polisie
dat sy hom geken het, kan sy niks doen om hom te red nie en is
Hymie in der waarheid alleen en afgesluit van alle mense ten tye
van sy dood (p. 127).

Ook sy verblyf binne die Vleispaleis, wat 'n reis in die klein-
genoom kan word, word gebruik om, in sy onbetrokkenheid by ander
karakters, die 'euwels' in die hedendaagse samelewing aan die kaak
te stel.

Die eensaamheid wat by die pikaro as karakter aangetref word, vind
ons ook hier by Onse Hymie. Hy is slegs die held van die oomblik
in die hotel, die verteller stel dit selfs eksplisiet :

"Hymie word die held van die aand.

'Light relief.'" (p. 15).

Hierna wag die eensaamheid van sy kamer en die ritte tussen die
verskillende dorpe. Ook die feit dat hy 'n smous is, verhoog die
intensiteit van sy eensaamheid. "Smouse het hulle vaste hawens",
maar nie vaste tuistes nie.

Hymie kan egter nie loskom van sy gemeenskap nie en sy ingesteld-
heid is ook nie van so 'n aard nie. Hy is dus eerder, soos die
pikaro, 'n half-outsider.

Sy betrokkenheid en gewildheid in die dameskroeg van die tweester-
hotel is teken van sy betrokkenheid by sy gemeenskap, al is dit
net tydelik. Dan erken hy ook teenoor die vrou agter die toon-
bank dat hy in der waarheid eensaam is.

"'Ek is eintlik ontsettend eensaam,' sê hy vir die
vrou en neem haar hand in syne" (p. 12).

Die verteller gaan hierdie bekenenis van Hymie vooraf wanneer
hy op p. 11 sê :

"Dis eensaam in 'n tweesterhotel as almal weg is en
die rooi, groen, blou, geel ligte 'n diskotekerige
atmosfeer besorg" (p. 11).

Wanneer Hymie en Johannes Garries die Vleispaleis sien, vra Hymie :

"'Sal ons soontoe gaan?' vra Hymie R.

'Sal ons 'n tydjie daar verwy!' (p. 36).

Hierdie stap wat Hymie neem, word nie alleen 'n rusplek op die swerftog van die pikaro nie, dit is ook teken van Hymie se nuuskierigheid en dus ook sy oppervlakkige en tydelike betrokkenheid by sy gemeenskap. Dat Hymie nie totaal los van die gemeenskap staan soos die karakters in outsider-literatuur nie, kom ook duidelik na vore in die slottoneel, wanneer sy kombi aan die brand gesteek word.

"Johannes Garries kom so n  aan die kombi as wat hy kan. Deur die vlamme sien hy sy vriend wat verbrand. Hy hoor Onse Hymie se stem : 'Dit is seer en dit is f kken eensaam om dood te gaan, maar ek is bly om 'n vriend by my te hê wanneer ek doodgaan.'" (pp. 129, 130).

Sy basiese betrokkenheid by die gemeenskap word verder beklemtoon wanneer hy vir die kinders skreeu :

"Julle ken my!" (p. 129).

In die oorspronklike pikareske romans kry ons as tipiese karaktertrek die feit dat die pikaro nie diepgaande emosies kan ervaar nie. 'n Ervaring van liefde en lojaliteit vind net op die oppervlak plaas. Hy is duidelik bewus van die ongenaakbaarheid binne 'n bedrieglike wêreld :

"Dis óns wêreld. Ons speel die spel van bedrieglikheid s lfs teenoor mekaar" (p. 11).

Die feit dat hy smous, dus reisiger (swerwer in 'n sekere sin) is, versterk sy oppervlakkige emosionele ingesteldheid. Hy raak ook nie persoonlik betrokke by die mense rondom hom nie. Die verteller beskryf self sy beroep as "onbepaald".

"Die agterste ruim van die kombi is gevul met eksemplare van Hymie se verkoopware en allerhande ander monsters van sy onbepaalde beroep" (p. 27).

'n Belangrike aspek van die pikaro se karakter is die verskillende rolle wat hy kan speel. By Hymie vind ons dit alreeds in die aanvoerwerk, waar sy vele name aangedui word. Elkeen van hierdie

name beklemtoon 'n ander faset van sy persoonlikheid, 'n ander rol wat hy in die samelewing speel.

"Flash Gordon, die Blitz van die Karoo" : dui op sy beroep as smous.

"Hymie Muller, ôf Miller, bekend as Flash Muller Markowitz, utility back van die 1^e rugbyspan" : dui op Onse Hymie as tipiese sportman van die tagtigerjare.

"Hymie Rabinowitz, kaptein van die 2^e krieketspan" : dui verder op die sportiewe sy van sy lewe.

"Blitz Miller, reïnkarnasie van onse Zimmermann, our Zimmie, held van die W.P. in die dae van Bennie Osler" : dui op selfs 'n bonatuurlike aard in sy persoonlikheid (Botha, 1984 : 17). Dit staan egter nog steeds nie los van die tipiese sportheld-belangrikheid van die twintigste eeu nie.

"Kaptein M.M. Rabinowitz-Zimmermann (Angola)": dui op dié helde-aard wat deesdae net so belangrik geword het as om provinsiale rugby te speel, naamlik om grensvegter te wees. Dan nie sommer 'n gewone weerman nie, maar 'n Kaptein. Soos Elize Botha tereg sê :

"In sy gestalte van 'Kaptein M.M. Rabinowitz-Zimmermann (Angola)' skakel hy (vanuit 'n roman van 1982) met die eietydse werklikheid - roep hy die beeld op van die veteraan van gevaarlike ekskursies 'oor die grens heen' - of miskien (met daardie vreemdklinkende naam!) die waagmoed en noodlotstarting van die huursoldaat?" (1984 : 17).

Die ironie in hierdie vele fasette van sy persoonlikheid lê egter daarin dat hy as vreemdeling sterf en dat Samantha Salamander slegs aan die polisie kan sê : "Dis Onse Hymie" (p. 127).

In die Post mortem en voorlopige ondersoek word dit dan gestel :

"H. Marinkowitz van onbekende adres is in 'n voertuig verbrand" (p. 131) (my onderstreping, W.M.B.)

Onse Hymie het een konstante karaktereienskap wat regdeur die roman loop. Sy wil om te bly leef. Die leser kry die eerste keer die idee dat Hymie bang is vir die dood wanneer hy om vieruur die oggend in die tweesterhotel wakker word :

"Daar is sweet op sy voorkop en sy lyf is klam. Hy skakel die bedlamp aan en kyk na die patrone wat stof- en watermerke op die plafon gevorm het. Eers sien hy demone wat die nawerking van sy drome is, en daarna speel hy die bekende speletjie wat hy in die laaste tyd elke oggend om vieruur speel : die uur van die dood, die uur van die Geheime Polisie, die uur van die terroris. Want Hymie glo vas dat hy om vieruur gewelddadig sal sterf" (p. 20).

Later erken Hymie hardop dat hy nie wil doodgaan nie :

"Die kombi sweef gevaarlik oor die sinkplaatpad en Hymie sê : 'Ek is 'n terreur op die pad. Maar ek is nie manies nie. Ek is soos 'n skipper wat die see ken. Ek ken my pad soos die skipper die golwe ken. Ek wil graag huis toe gaan. Ek wil nie doodgaan nie'" (p. 28).

Die voorgevoel van sy naderende dood kom duidelik na vore wanneer hulle op pad is na B.F.W., nã die hele Vleispaleis-episode.

"Onse Hymie bestuur nou heelwat versigtiger na B.F.W. Hy begin van vooraf 'n beklemmende gevoel kry. Iets, iets is nie reg nie" (p. 118).

Wanneer hy dan ten einde laaste in die brandende kombi aan sy einde kom, sê Hymie eksplisiet dat dit aaklig is om dood te gaan (p. 130).

Die pikaro gee nie om in hoe 'n mate hy sy persoonlikheid verloën en opoffer nie. Dit doen hy in sy poging om te oorleef.

In Onse Hymie vind die leser ook dat Hymie sy identiteit prysgee,

maar dan om opportunisties die beste voordeel uit 'n situasie te trek. In die tweesterhotel tussen die boere, ontken hy dat hy 'n Jood is, omdat dit hom daar aanvaarbaar sal maak. In die Vleispaleis tydens die lawement-episode, besluit hy egter om nie deel daaraan te hê nie, omdat dit sogenaamd nie kosjer is nie.

Sy voortdurende naamwisseling vind nie net deur Hymie as karakter plaas nie, ook die verteller speel hierdie spel saam. Hy dui Hymie op verskeie plekke met 'n ander naam aan :

- Flash Marinkowitz (p. 1);
- Hymie (p. 30);
- Onse Hymie (p. 47);
- Hymie Rabinowitz (p. 48);
- Kaptein Rabinowitz (p. 58);
- Die Blitz van die Karoo (p. 129);
- H. Marinkowitz (p. 131).

Hierdie identiteit van hom wat hy sonder meer prysgee, dra hy ook op Johannes Garries oor, en wel wanneer hy laasgenoemde in die Vleispaleis voorstel as 'n Eskimo. Sodoende word Garries sonder moeite toegelaat in die Spa wat andersins nie oopgestel is nie.

"'Anton,' sê Hymie, 'Johannes Garries is 'n Eskimo.'

Die Bestuurder, Anton Rigonelli, dink diep na en hy kry die lig.

'Die antwoord is JA!' sê hy" (p. 39).

Hierdie situasie word verder beklemtoon wanneer die ontvangsdame kapsie aanteken teen Johannes Garries se teenwoordigheid :

"Sy kyk na Johannes Garries.

'Ons is nie oop nie,' sê sy.

'Meneer Garries is 'n Eskimo,' sê Hymie.

Sy bestudeer haar lys.

'Welkom, meneer Garries,' sê sy. 'Welkom, Groenland!'" (p. 43).

In hierdie tog van Hymie as pikaro word die geleentheid dus telkens benut om op burlleske manier 'n aanval te loods teen negatiewe aspekte

in die sosio-politieke omstandighede van die gemeenskap waardeur die hoofkarakter en sy metgesel beweeg.

5.2.7 Satire en ironie

Soos reeds aangedui, is die teenwoordigheid van satire en ironie nie noodsaaklik om 'n roman as pikaresk te tipeer nie. Wat egter wel waar is, is die feit dat die taak van die pikaro, naamlik om foute in sy gemeenskap bloot te lê, ten beste aan die hand van 'n satiriese en/of ironiese werkswyse gedoen kan word.

In Onse Hymie speel die satire wel 'n belangrike rol om die tipiese aard en foute van die gemeenskap waarin Hymie hom bevind, aan die kaak te stel. As smous, en dus as gedeeltelik 'n buitestaander, kan Hymie as karakter 'n goeie kontras vorm met sy gemeenskap. Hiervolgens kan die abstrakte outeur dit wat hy graag as verkeerd wil uitwys in sy gemeenskap, duidelik laat blyk.

Die belangrikste aspek wat met fyn en skerp satire bygekom word, is die rasse- en kleurverskille.

Aan die begin van die roman word Johannes Garries tot die dinee die Saterdagavond toegelaat, maar moet daarna in die nie-blanke kwartiere gaan slaap. Dit word verder uitgebrei deurdat hy nie die volgende oggend tot die ontbyt toegelaat mag word nie.

"'Ek verwys na die Bruinman,' sê die pierewaaier.

'Ons hotel het nie die nodige sanitêre geriewe om alle rassegroepe te akkomodeer nie. Daarbenewens moet ons 'n spesiale permit kry om oopgestel te word.

Ek hoop u verstaan my posisie.'

Die Boer kyk na Johannes Garries.

'Maar jy was mos gisteraand op die ete.'

'Die spesiale vergunning strek slegs tot die aand-ete,' sê die pierewaaier" (p. 24).

Ook in die Vleispaleis kan Johannes Garries eers toegelaat word wanneer hy deur Onse Hymie as Eskimo geklassifiseer word. Soos

later ook duidelik blyk :

"Die Direksie het reeds bepaal dat Groenland die mistieke woord is wat alle wette en regulasies omseil. Daar is wit, swart, bruin en geel op die rassistiese kaart - en daár eindig die kleurskeidslyn. Mense van Groenland maak vanweë die land van herkoms se naam enige verdere klassifikasie op grond van kleur bespotlik" (pp. 58-59).

Aan die slot van die verhaal sterf Hymie aan die hand van Swart kinders (p. 126), wat later deur die verteller verander word na Bruin kinders (p. 129). Die ironie hierin lê in die feit dat Hymie die kinders geken het en hulle vir hom :

"Hy ken die kinders by die winkel waar hy deur die jare al sy ware gesmous het. Hy is lief vir hulle. Hy lag eers, en dan lag hy nie meer nie ..."
(p. 129).

Die komplekse sosio-politieke situasie in Suid-Afrika kom ook onder die spervuur wanneer verskillende groepe by die Vleispaleis opdaag, die rekenaar foutief raak en almal na kamer 27 verwys (Onse Hymie en Johannes Garries se kamer).

"'n Verlore lid van die Wit Kappiekommando kom die kamer binne en wys haar sleutel : Kamer 27. 'Is dit my kamer?' vra sy skugter. Sy sien Johannes Garries en sê : 'Skande!' Sy draai haar rug op hierdie bonte mengeling, hierdie narrepak. Sy rus haar hoof teen die muur en huil. 'Ek huil vir my Volk,' sê sy" (p. 75).

Die gebeure wat in Kamer 27 plaasvind word kortliks as volg deur die verteller weergegee :

"'Ek is bevrees,' sê hy, 'die meisie by die komper het in hierdie stadium die elektronika sô opgedonder dat alle syferwysigings op kamer 27 vasgesteek het.' Daaropvolgend verskyn die volgende persone in kamer 27 : 'n lid van die Herstigte Nasionale Party; 'n lid

van die National Conservative Party verteenwoordig deur die leier self; Aksie Eie Toekoms verteenwoordig deur 'n junior lektor van Unisa; 'n kolonel van die vorige Wêreldoorlog, vanaf Durban, namens South African First Campaign; 'n generaal van A.R. B.S.A. (Aksie Red Blank Suid-Afrika); 'n onbekende lid van A.R.B.S.W.A. (Aksie Red Blank Suidwes-Afrika)" (p. 77).

'n Ander aspek van die samelewing wat aan die lig gebring word, is die verheerliking van stoetboerdery¹ onder die plattelandse gemeenskappe. In die roman word breedvoerig vertel van die dinee ter viering van al die boer se prestasies op die Skou (en let wel, Skou met 'n hoofletter).

"Poppie Lancerac en haar man, teler van Brahmaanbulle, so pas terug van die Skou waar hy met veelkleurige etikette aan die horings van sy beste die grootste triomf van sy lewe beleef het, het 'n dinee bepaal waar al die belangrikste mense teenwoordig is. Die Hotel het drie rye tafels vir hulle beskikbaar gestel. Sy bul is die algehele Suid-Afrikaanse kampioen. Dis die eerste keer dat sy kontrei hierdie mikpunt bereik het" (p. 14).

Die stoetboer van Brahmaanbulle word ook onder die geëerde gaste gereken wat die Vleispaleis besoek :

"Op daardie selfde oomblik verskyn 'n konsul van Taiwan en 'n stoetboer van Brahmaanbulle" (p. 76).

'n Verdere hekeling met die hotelwese en gesondheidsinrigtings vind ook plaas en selfs die tipiese Suid-Afrikaanse karavaanlewe spring nie vry nie.

1. Kyk in dié opsig na C.L. Pottas se bespreking van satire in Onse Hymie in haar studie, Die val van die Vleispaleis (1986). Die vergesogtheid in haar redenasie kom in die geval veral op bladsy 68 duidelik na vore, waar die "positiewe na aftakeling" weer sogenaamd beklemtoon word. Hier is dit juis die stoetboerdery, in besonder met betrekking tot die wolboerdery wat, volgens Pottas, as Bybelse simbole die positiewe aspekte ná destruksie beklemtoon. Die hekeling met die betrokke karakter (Miemie Meintjies de Lange) se snobisme en meerderwaardigheid (Onse Hymie : 83), kyk Pottas totaal mis.

"Buitekant die dorp is 'n karavaanpark waar slegs wit karavane toegelaat word. Dis laertrek onder bome, duskant 'n rivier, waar elke aand 'n vleisbraaiery gehou word totdat die hele wêreld stink van verbrande vleis. Honde snuffel deur die park, tieners vry om die hoek, draagbare televisietoestelle blink by elke karavaan en tent, die ouers drink Bolandse wyn en bespreek die laaste Curriebekerwedstryd. Nuwe vriendskappe word aangeknoop, adresse uitgeruil, en versigtig oor politiek gepraat. Dis 'n mobiele stamgebondenheid" (p. 121).

Hier gaan die satire egter nie uit na die karavaanlewe nie, maar word dit gerig teen die Afrikaner se laer-mentaliteit en sy eie stel clichés ten opsigte van vakansie en kultuur. Van Coller (1987 : 97) sê dan ook inderdaad dat, wat oënskynlik na 'n verbondenheid van die Afrikaner met sy verlede lyk, eintlik impliseer dat die moderne Afrikaner 'n travestie van sy verlede geword het.

Die ironiese visie, die spel te midde van pynlike erns, kom duidelik na vore in Onse Hymie. Die narre-aard van Hymie as hoofkarakter is 'n goeie voorbeeld hiervan. Hy is die "siel en lewe" van die ete en deur die grappies wat hy maak word foute van 'n ernstiger aard dikwels onder die aandag van die leser gebring.

5.2.8 Verhaal van die ruimte

In aansluiting by die satire en ironie in Onse Hymie kom die belangrikheid van die ruimte duidelik na vore. Dit is juis die samelewing waardéur Hymie beweeg wat aan die kaak gestel word.

Tog bly Hymie as hoofkarakter die belangrikste (die titel van hierdie jongste roman van Etienne Leroux is nie bloot toevallig dieselfde as die naam van die hoofkarakter nie). As smous, met sy besondere idees, beskouinge, lewenshouding en optrede kan hy ten beste belig word binne die tipiese ruimte waardeur hy beweeg.

Ook die eensaamheid van Hymie as karakter word op die beste manier

blootgestel deur die onbetrokkenheid en onkunde van die samelewing
wanneer hy sterf.

"H. Marinkowitz van onbekende adres is in 'n voertuig
verbrand" (p. 131).

5.3 Slot

Uit die voorafgaande bespreking is dit duidelik dat definitiewe pikareske kenmerke in Onse Hymie gevind kan word. Deur die swerftog van die smous Hymie en sy reisgenoot Johannes Garries, word die beeld van 'n gemeenskap in die Suid-Afrika van die tagtigerjare aan die leser voorgehou. Tog kan ons nie hier praat van 'n tipiese pikareske roman nie, want daar is alreeds 'n oorheer na die burleske en 'n veel direkter betrokkenheid en standpuntname ten opsigte van die sosio-ekonomiese, politieke en kulturele aspekte van 'n eietydse samelewing, in die roman teenwoordig.

HOOFSTUK 6

PIKARESKE KENMERKE IN DIE MUGU, ISIS ISIS ISIS EN ONSE HYMIE

- 'N VERGELYKING

6.1 Inleiding

Na aanleiding van die bespreking van die pikareske grondpatroon in Etienne Leroux se Die mugu, ISIS ISIS ISIS en Onse Hymie, moet daar nou gelet word op 'n vergelyking tussen die betrokke drie romans met betrekking tot bogenoemde eienskappe. Daaruit sal afgelei kan word in hoe 'n mate die romans aan die eienskappe van 'n tipiese pikareske roman voldoen.

6.2 Pikareske kenmerke in Die mugu, ISIS ISIS ISIS en Onse Hymie

Wat betref die eenvoudige verhaalverloop as eienskap van die pikareske roman, kom dit na vore in Die mugu deurdat laasgenoemde op die oppervlak handel oor die doen en late van die "square", Gysbrecht Edelhart. Tog lê die klem hier grootliks nog op die psigiese groei van die outsider, wat die verhaalverloop meer kompleks maak as wat dit in die tipiese pikareske roman die geval is.

In ISIS kan die eenvoudige verhaalverloop teruggevind word in die vertelling van die knolskrywer oor sy oorsese reis en kontak met twaalf vroue. Net soos in Die mugu moet die psigiese aspek in die verhaal nie agterweë gelaat word nie, juis omdat Y ook op reis gaan om psigiese heelwording te vind.

Van die drie romans voldoen Onse Hymie die beste aan die idee van 'n eenvoudige verhaalverloop soos dit in die oorspronklike pikareske roman voorgekom het. Soos reeds aangetoon, sê die kritici juis dat die gebeure in die roman selfs in 'n paar sinne opgesom kan word (Muller, 1982).

Die beskrywing van die pikaro se herkoms en milieu, wat in die oorspronklike pikareske roman aangedui word as die milieu van die titelheld se ouerhuis, word ook aangetref in Die mugu. Dit gebeur egter eers in die afdeling

"Die mugu van buite". Isis voldoen in hierdie opsig baie getrou aan die kenmerke van die oorspronklike pikareske roman, deurdat die knolskrywer reeds op die eerste bladsye al dié inligting aan sy lesers gee. Wat die hoofkarakter in beide romans betref, sien ons dat hulle albei weeskinders is. Y is grootgemaak deur sy tante en die plaaslike armsorg het na Gysbrecht Edelhart omgesien. Van Hymie se herkoms weet ons niks, behalwe dit wat in die aanvoorkomende aan die leser meegedeel word. Met die aanvang van die roman word Hymie gevind in 'n tweesterhotel tydens sy omswerwinge en dus dra die leser geen kennis van die feit of hy 'n vaste tuiste het al dan nie.

Anders as in die oorspronklike pikareske roman, besit Gysbrecht Edelhart in Die mugu, sowel as Y in Isis, 'n vaste tuiste. In beide gevalle dien dit as tuiste egter geen doel deur die loop van die romans nie.

Gysbrecht onderneem sy reis vrywillig om sy loterykaartjie te gaan opeis. Net so ook Hymie, as gevolg van die feit dat hy 'n smous van beroep is en dus noodwendig moet rondreis. Wat die knolskrywer in Isis betref, voldoen laasgenoemde roman meer aan die vereiste van die oorspronklike pikareske roman. Y gaan ook, alhoewel op 'n ander vlak, gedwonge op reis om van sy steriele en geroetineerde bestaan te ontsnap.

Die feit dat Gysbrecht Edelhart in Die mugu 'n loterykaartjie gewen het en dit moet gaan afhaal, het tot gevolg dat die noodlotsmotief (geluksgodin) hier, soos in die oorspronklike pikareske roman, 'n groot rol speel. Dit bepaal sy lewe in so 'n mate dat hy, ten spyte van alle terugslae, nog steeds sy tog voortsit om sy kaartjie in die hande te kry.

In Isis word Y ingewy in 'n Europese wêreld en die noodlotsmotief speel in dié sin hier 'n belangrike rol deurdat hy sonder enige voorafbeplanning op sy soektog na "Isis" gaan, want sy kan (volgens die knolskrywer) op enige plek en in enige vlak van die samelewing te vinde wees.

Hymie het, as smous geen vaste tuiste nie, maar in teenstelling daarmee slegs "vaste hawens" op sy voortdurende omswerwinge, net soos die vele rus-punte in die reise van die pikaro's.

Wat die eerstpersoonsvertelling betref, vind dit nie suiwer neerslag in

Die mugu nie. Tog bly Gysbrecht die sentrale fokalisator en kry ons daardeur byna 'n personale visie.

Hierdie belangrike eienskap van die pikareske roman vind duidelik neerslag in Isis. Hier is deurgaans 'n ek-verteller aan die woord, met ander woorde, die knolskrywer berig self oor sy omswerwinge.

In Onse Hymie kom glad nie 'n eerste persoonsvertelling voor nie. Dit is dus net Isis wat, met betrekking tot dié eienskap volkome aan die vereistes van die oorspronklike pikareske roman voldoen.

Van 'n los vertelstruktuur en episodiese verhaalverloop, as tipiese eienskappe van die pikareske roman, is daar duidelik sprake in Die mugu. Die enigste konstante faktor is die peregrinerende hoofkarakter, op sy tog na die middestad om sy loterykaartjie te gaan afhaal. Tydens hierdie tog word, soos in die oorspronklike pikareske roman, persone wat geen verband met mekaar het nie, deel van sy ervaringswêreld.

In Isis dra die feit dat Y voortdurend beweeg en op elke nuwe plek nuwe karakters ontmoet, die kenmerke van 'n fragmentariese verhaalverloop eie aan die pikareske roman. Die voortdurende terugspeling op Suid-Afrika en sy familiegeskiedenis versterk die episodiese aard van die verhaal. Verder ontmoet Y ook, soos die pikaro, vele karakters uit verskeie lae van die samelewing.

Wat bogenoemde aspekte betref, voldoen Onse Hymie ook, net soos Die mugu en Isis daaraan, deurdat hier aldus Weideman (1983), 'n "aaneenryg van gebeurtenisse" gevind word. Hymie ontmoet verder vele karakters en raak ook by 'n groot verskeidenheid situasies betrokke.

In die oorspronklike pikareske roman word die heroïes-galante roman geparodieer. Isis word 'n parodie op die reisverhaal in Afrikaans, waar die hoofkarakter gewoonlik op reis gaan om homself (Y se psigiese heelwording) in die vreemde "te probeer vind."

Die universaliteit van Gysbrecht se karakter in Die mugu word beklemtoon deur die oop slot, 'n verdere eienskap van die pikareske roman. Daar word

ook klem gelê op die feit dat hy, loterykaartjie in die hand, nie kan terugkeer na sy vorige bestaan nie, maar hom ook nie kan wend na die paradysbestaan van sy drome nie. Sodoende eindig die roman met Gysbrecht steeds in beweging.

Ook in Isis voltooi Y sy reis en keer terug na sy wit huisie by die see, maar blykbaar sonder psigiese heelwording. Die veertiende aspek van sy anima is nog nie gevind nie en met behulp van 'n dobbelsteentjie word mej. X gekies, 'n karakter wat hy nog nooit ontmoet het nie en as't ware 'n "pennevriend" uit die eerste roman in die siklus is. Dus bly Y se reis onvoltooid.

Anders as die tipiese pikaro, sterf Hymie aan die einde van Onse Hymie. Hier is egter ook sprake van 'n oop slot, deurdat Hymie, al is hy onse Hymie, steeds 'n vreemdeling bly en dat daar van sy lewe veel minder bekend is as van sy dood.

Met betrekking tot die pikaro as hoofkarakter, vind hierdie aspekte ook duidelik neerslag in die eienskappe wat die hoofkarakters in die onderskeie romans openbaar. Gysbrecht Edelhart tree in Die mugu as reisende karakter op en deur sy omswerwinge staan die verhouding tussen gemeenskap en karakter sentraal. Gysbrecht is verder 'n eensame persoon. Hy beweeg deur soveel verskillende wêrelde en word nêrens werklik aanvaar nie, al is hy selfs bereid om "hofnar" te wees by die eendsterte om sy eensaamheid te besweer. Teen die einde van die roman is hy ook alleen wanneer hy Mamma se kroegie verlaat. Die eensaamheid van Gysbrecht binne sy gemeenskap maak verder van hom 'n half-outsider. In aansluiting by hierdie half-outsiderskap kan hy ook nie diepgaande emosie ervaar nie. As voorbeeld kan verwys word na die oppervlakkige en tydelike aard van sy betrokkenheid by Lolita(p. 37).

Die pikaro as veranderlike karakter, wat verskillende rolle kan speel, vind duidelik neerslag in Die mugu, en wel in die verskillende wêrelde waardeur Gysbrecht beweeg en waarby hy telkens inskakel. Hierdie aspek gee aan die karakter 'n universele kleur. Bogenoemde skakel ook met die feit dat die enigste konstante karaktertrek die pikaro se wil is om te bly leef. Hier vind dit nie in 'n fisiese nie, maar wel in 'n psigiese sin plaas. Gysbrecht se soeke na sy paradys, met ander woorde psigiese vrede, laat hom alles ontsien om by sy bestemming uit te kom en sodoende die kaartjie te bekom

waardeur hy glo, hy dié paradys kan bereik.

Soos die hoofkarakter in Die mugu, voldoen ook Y in Isis aan die eienskappe van die pikaro as hoofkarakter. Y is eerstens ook 'n reisende karakter, op soek na psigiese heelwording. Deur hierdie soeke word die samelewing waardeur hy beweeg, sowel as sy tuiste, primêr belig.

Y beklemtoon vroeg in die roman reeds die feit dat hy eensaam is. Dit is 'n eensaamheid wat by hom bly, al is hy tussen ander mense. Sy afhanklikheid van die gemeenskap waarbinne hy beweeg, tesame met sy voortdurende gevoel van eensaamheid, het tot gevolg dat ons van hom kan praat as 'n half-outsider.

Die knolskrywer, Y, gaan op reis om veertien vroue te ontmoet en sodoende word sy oppervlakkige emosionele betrokkenheid vroeg in die roman reeds verwoord wanneer hy hom van "die ou vroutjie" langs hom begin onttrek (p. 16). Dan voorspel hy self dat dit maar die eerste van vele onttrekkings is wat sou volg.

Alleen maar Y se betrokkenheid by karakters oor so 'n wye spektrum van die samelewing, bewys ook dat hierdie karakter in Isis baie verskillende rolle kan speel en oral kan aanpas. Op die oppervlak maak hy alreeds daarvoor voorsiening deur klare vir elke tipe weersomstandigheid in te pak.

Dat Y bereid is om by enige situasie aan te pas, korreleer met die pikareske kenmerk, naamlik dat die pikaro se enigste konstante karaktertrek sy wil is om te bly leef. By die knolskrywer word dit gemanifesteer in sy haas verbete soektog na psigiese heelwording.

Net soos bogenoemde twee romans, kan die kenmerke van die pikaro as hoofkarakter duidelik teruggevind word in Onse Hymie.

As smous reis Hymie vrywillig, maar tog verkeer hy nie in harmonie met sy omgewing nie, 'n eienskap wat die karakter duidelik laat aansluit by die pikaro. Let alleen maar op die feit dat hy vreemdeling bly vir die ander karakters, om sodoende die onharmonieuse toestand te beklemtoon. Ook in Onse Hymie word die tipiese gemeenskap waardeur die hoofkarakter beweeg,

sodoende aan die kaak gestel.

Die eensaamheid van Hymie as karakter lê daarin dat hy slegs held van die oomblik is. Ook wanneer hy sterf, is dit vir hom 'n uiters eensame ervaring. Hierdie eensaamheid van Hymie binne 'n skynbaar empatieke gemeenskap, bevestig die feit dat hy, soos die pikaro, as 'n half-outsider bestempel kan word.

Hymie, die smous met vele "vaste hawens" en kennisse, kan ook nie diepgaande emosie ervaar nie. Dit lê reeds in die waarneming van die verteller dat voortdurend 'n spel van bedrieglikheid tussen die karakters gespeel word. Dus slegs geveinsde betrokkenheid.

Die verskillende rolle wat Hymie speel, word reeds aangedui in die vele name waardeur hy bekendgestel word. Verder dra hy hierdie veranderlikheid op Johannes Garries oor deur hom as Eskimo voor te stel, om sodoende toegang tot die Vleispaleis te verkry.

Ook in die geval van Hymie is sy enigste konstante karaktertrek sy wil om te bly leef. Op psigiese vlak sal hy byvoorbeeld alles prysgee om deel van die groep mense te word waarmee hy te doen kry, om met ander woorde held van die oomblik te wees. Op fisiese vlak is hy bereid om hom los te koop met die silwer dennebolle.

Satire en ironie, as verdere aspekte van die pikareske roman, speel 'n belangrike rol in Die mugu en Onse Hymie. Die foute van die onderskeie gemeenskappe waardeur die karakters beweeg, word hier veral deur satire aan die kaak gestel.

In Isis val die klem meer op die subtiliteit en indirektheid van die ironiese werkswyse, soos die talle teenstellings en relativerings in die roman duidelik uitwys.

Al drie die romans kan as verhale van die ruimte geklassifiseer word. Bewyse kan daarvoor gekry word in die feit dat, waar daar van die karakters as reisende karakters sprake was, die verhouding tussen karakter en gemeenskap telkens sentraal gestaan het. Sodoende is die spesifieke gemeenskappe waardeur die onderskeie karakters beweeg het, duidelik op die voorgrond gestel.

6.3 Slot

Soos die geval is met soveel ander tradisies en konvensies, maak Leroux nie slaafs gebruik van die pikareske genre nie en vernuwe hy dit trouens op 'n geslaagde wyse. Daardeur haal hy uiteraard die pikaro uit sy tradisionele historiese konteks en transponeer hom na die moderne Suid-Afrika. Ek sou Die mugu dan sien as die eerste kontak met hierdie genre, terwyl ons in Isis die suiwerste vorm van die pikareske roman binne Leroux se werk kry. Wat Onse Hymie betref is daar reeds 'n oorhel na die burleske en 'n baie meer openlike en radikale betrokkenheid by en kritiek op die samelewing. Tog moet die pikareske by 'n interpretasie en evaluering van hierdie elemente in Leroux se werk, ook histories geplaas word. Soos wat die pikareske romanvorm gedy het in 'n tydperk van onderdrukking, reste van feodalisme, ensovoorts, so suggereer Leroux, word ons eie sosiale werklikheid nóg gekenmerk deur onderdrukking en morele verval (Van Coller, 1980 : 278).

OPSOMMING

Die doel van hierdie studie is om die pikareske grondpatroon in drie romans van Etienne Leroux, naamlik Die mugu, Isis Isis Isis en Onse Hymie, te ondersoek. Die keuse van juis hierdie drie romans word bepaal deur die feit dat die leser hier telkens te doen het met 'n reisende karakter. Verder kom daar in al drie romans 'n duidelike beeld van die onderskeie gemeenskappe, wat deur die karakters verteenwoordig word, aan die bod. Hierdie kenmerke, asook die feit dat ons met 'n buitestaanderfiguur te doen het, dien as basiese definisie van die pikareske roman.

Omdat hier sprake is van die vereensaming van 'n karakter binne sy gemeenskap, kan die optrede van die pikaro nie na regte bestudeer word as dit nie teen die agtergrond van die gemeenskap geskied nie. Dit noodsaak 'n kontekstuele benadering wat uiteraard binne 'n streng outonomistiese kader onmoontlik is. Daarom is dit beter om 'n oop, buigsame definisie daar te stel wat ruimte laat vir die manier waarop die genre in verskillende tydperke, milieus en sosio-ekonomiese omstandighede in verskillende skrywers se werk neerslag vind. Tog kan daar basiese karakertreкке vir die pikareske roman vasgestel word. Elke skrywer gee egter sy eie, unieke en persoonlike interpretasie daarvan in sy werk weer.

Uit die literatuur kan die volgende kenmerke aangedui word waarvolgens 'n roman as pikaresk getipeer kan word. 'n Eenvoudige verhaalverloop, waar klem op die uiterlike handeling geplaas word, kan as eerste kenmerk van die pikareske roman gereken word. Dan volg 'n beskrywing van die milieu waarbinne die titelheld tuishoort. Die pikaro se huislike omstandighede is nie goed nie. Hy word as weeskind gereken, die wêreld ingestuur en so-doende aan sy eie lot oorgelaat. Hierna volg sy inwyding in die wêreld. In sy naïwiteit word die pikaro bedrieg. Dit het tot gevolg dat hy sy onskuld verloor. Verder vul dit hom met 'n drang om wraak te neem en andere te bedrieg soos hy bedrieg is. Bogenoemde dwing die pikaro om volgens die grille van die geluk te leef. Daar vind ook nooit integrasie tussen die karakter en die wêreld waardeur hy beweeg, plaas nie.

Wat die vertelstruktuur van die pikareske roman betref, word klem gelê op

die eerste persoonvertelling. 'n Verdere kenmerk is 'n episodiese verhaalverloop, waardeur die chaos in die wêreld wat beskryf word, benadruk word. Die parodie, asook 'n oop slot, is verder kenmerkend van die pikareske roman. Die pikaro as hoofkarakter is slegs gedeeltelik 'n reisende karakter. Sy eensaamheid staan voorop en omdat hy nie heeltemal los van die gemeenskap kan staan nie, word hy verder 'n half-outsider genoem. Hy kan ook nie diepgaande emosie ervaar nie en is iemand wat baie verskillende rolle kan speel. Sy enigste konstante karaktertrek is sy wil om te bly leef. Satire en ironie speel 'n belangrike rol in hierdie roman en dit kan ook as verhaal van die ruimte beskou word.

Nadat bogenoemde kenmerke op Leroux se romans toegepas is, is tot die gevolgtrekking gekom dat 'n duidelike pikareske grondpatroon wel daarin aange-tref word. Leroux maak egter nie slaafs gebruik van die pikareske genre nie en vernuwe dit op 'n geslaagde wyse. Die pikaro word daardeur getranspo-neer na 'n moderne Suid-Afrika. Sodoende word Die mugu die eerste vinger-oefening in hierdie genre terwyl Isis die suiwerste vorm van die pikareske roman binne Leroux se werk is. Wat Onse Hymie betref is daar, ten spyte van die pikareske grondpatroon, 'n oorhel na die burleske en 'n meer radikale betrokkenheid by en kritiek op die samelewing.

SUMMARY

The purpose of this study is to investigate the picaresque pattern in three novels by Etienne Leroux, namely Die mugu, Isis Isis Isis and Onse Hymie. The choice of these three novels was determined by the fact that here the reader repeatedly comes face to face with an itinerant character. Furthermore, in all three novels we get a clear picture of the different communities represented by the characters. These characteristics, added to the fact that here we meet with an outsider, give us the basic definition of the picaresque novel.

Because there is the suggestion of the alienation of a character within the community, the behaviour of the picaro cannot be studied properly unless it is done against the background of his community. This necessitates a contextual approach which (by the very nature of things) is impossible within a strict autonomous framework. It is consequently better to establish an open, flexible definition, that leaves sufficient scope for the way in which the genre finds expression in the work of different periods and in different milieus and socio-economic conditions. Yet basic characteristics of the picaresque novel can be established. Every individual writer, however, gives his own unique and personal interpretation of the genre in his novels.

From the relevant literature the following characteristics according to which a novel may be typified as being picaresque may be indicated. An uncomplicated narrative, with the emphasis on external action may be considered as the first distinctive feature of the picaresque novel. Next a description of the milieu within which the hero belongs, follows. Usually the picaro's domestic circumstances are not favourable. He is often regarded as an orphan, sent out into the world and thus abandoned to his fate. Now his initiation into the world follows. Because of his naïveté the picaro is deceived and as a result he loses his innocence. This fills him with the desire for revenge and he wants to deceive others as he has been deceived. As a result he is forced to live according to the whims of fortune. No integration between the character and the world in which he has

to live ever takes place.

As for the narrative structure of the novel, first person narration is stressed. A further characteristic is the episodic nature of the story, which emphasizes the chaos in the world which is being depicted. Parody as well as an open-ended conclusion are further characteristics of the picaresque novel. The picaro as main character is only partly an itinerant character. His loneliness is his most prominent feature and because he cannot exist apart from the community altogether, he is partly an outsider. He is not able to experience deep emotion and can play many different roles. His only constant characteristic is his determination to survive. Satire and irony play an important part in this type of novel in which the setting is considered to be of great importance.

After the above-mentioned characteristics were applied to Leroux's novels, a clear picaresque pattern emerged. However Leroux does not slavishly use the picaresque genre, but successfully adapts to local conditions. Thereby the picaro is being transposed to a present-day South Africa. Thus Die mugu is the first exercise in this genre, while Isis is the purest example of the picaresque in Leroux's work. As for Onse Hymie, there is, in spite of the basic picaresque ground pattern, a tendency to the burlesque and a more radical involvement with and criticism of society.

BIBLIOGRAFIE

- ABRAMS, M.H. 1971. A glossary of literary terms, third revised edition.
New York : Holt, Rinehart & Winston.
- ALTER, Robert. 1965. Rogue's progress. Studies in the picaresque novel.
Cambridge : Harvard University Press.
- ANTONISSEN, Rob. 1969. Paradoks wat heilige gawe is. Die Burger, 13 Desember.
- BJORNSON, Richard. 1977. The picaresque hero in European fiction.
London : The University of Wisconsin Press.
- BLACKBURN, Alexander. 1979. The myth of the picaresque. Continuity and transformation of the picaresque novel 1554-1954. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- BLOOM, Edward A. & BLOOM, Lillian D. 1979. Satire's persuasive voice.
New York : Cornell University Press.
- BOTHA, Elize. 1970. Oor boeke : Etienne Leroux, Isis Isis Isis. Standpunte 23(4) : 35-38.
- BOTHA, Elize. 1980. Prosa. In : CLOETE, 1980 : 319-559.
- BOTHA, Elize. 1984. Die boek is die boodskap : die verhouding outeurstek - leser in Onse Hymie van Etienne Leroux. In : VAN COLLER & VAN JAARSVELD, 1984 : 15-21.
- BRINK, André P. 1975. Aspekte van die nuwe prosa, vermeerderde uitgawe eerste druk. Pretoria : Academica.
- BRINK, André P. 1982. Onse Hymie is hier - so eenders, so anders. Rapport, 14 November.

- BRONZWAER, W.J.M., FOKKEMA, D.W. & KUNNE-IBSCH, Elrud (samest.). 1977. Tekstboek algemene literatuurwetenskap. Baarn : Uitgeverij Ambo.
- CLARK, R.T. Rundle. 1959. Myth and symbol in ancient Egypt. London : Thames & Hudson.
- CLOETE, T.T. 1976. Die hipertrofie van die ego in Leroux se Isis. Tydskrif vir Letterkunde 14(2) : 8-25.
- CLOETE, T.T. (red.), e.a. 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood : Nasou Bpk.
- DAMPIER, W.C. 1945. A shorter history of science. London : Cambridge University Press.
- DOUGLAS, Alfred. 1972. The Tarot. The origin, meaning and uses of the cards. London : Victor Gollancz Ltd.
- DU PLESSIS, J.C.M.D. 1985. Die nie-pikareske pikaro. 'n Strukturalistiese ondersoek na die pikareske elemente in Van Bruggen se Ampie-trilogie. D. Litt.-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.
- ESTER, H. 1983. Etienne Leroux als satiricus. Zuid-Afrika 60(2) : 30-31.
- FEINBERG, Leonard. 1968. Introduction to satire, third edition. Iowa : Iowa State University Press.
- FROHOCK, W.M. 1967. The idea of the picaresque. Yearbook of comparative and general literature XVI : 43-52.
- GUILLÉN, Claude. 1962. Toward a definition of the picaresque. Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association. The Hague, Mouton : 252-266.
- JACOBS, J.F. 1985. Die begrip "satire" in die Leroux-kritiek. M.A.-verhandeling, Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.

- JOHL, J.H. 1984. Ironie by Etienne Leroux. D. Litt. et Phil.-proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.
- JUMP, John D. 1972. Burlesque. London : Methuen & Co.
- KARP, Mike. 1983. Satire poked at 'holy cows'. Weekend Post, 1 January.
- KOEN, Renske. 1976. Die ek-verteller in Etienne Leroux se 18-44 en Isis Isis Isis. Tydskrif vir Letterkunde 14(2) : 32-39.
- LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. 1980/1981. Dilemma's in de literatuurwetenskap. Spektator 10(6) : 514-519.
- LEROUX, Etienne. 1967. 18-44. Kaapstad : Human & Rousseau.
- LEROUX, Etienne. 1969. Isis Isis Isis. Kaapstad : Human & Rousseau.
- LEROUX, Etienne. 1977. Die mugu, tweede hersiene uitgawe tweede druk. Kaapstad : HAUM.
- LEROUX, Etienne. 1980. Tussengebied. Johannesburg : Perskor.
- LEROUX, Etienne. 1982. Onse Hymie. Kaapstad : Human & Rousseau.
- LEROUX, Etienne. 1986. Die eerste siklus. Pretoria : HAUM-Literêr.
- LOUW, W.E.G. 1959. Skorries en morries. Die Burger, 20 November.
- MAATJE, Frank C. 1977. Literatuurwetenskap, vierde druk. Utrecht : Bohn, Scheltema & Holkema.
- MALAN, Charles. 1978. Misterie van die alchemis. Pretoria : Academica.
- MALAN, Charles. 1982. Etienne Leroux. In : NIENABER, 1982 : 537-565.
- MALAN, Charles & VAN COLLER, H.P. (reds.). 1987. Vanweë die onbewuste. Besprekings van Etienne Leroux se romans. Pretoria : HAUM-Literêr.

- MILLER, Stuart. 1967. The picaresque novel. Cleveland : The Press of Case Western Reserve University.
- MOOIJ, J.J.A. 1979. Lezen en literaire theorievorming. Forum der Letteren 20(3) : 9-17.
- MUIR, Edwin. 1963. The structure of the novel, eighth revised edition. London : The Hogarth Press.
- MULLER, Braam. 1982. Satire baie sterk in Leroux-boek. Die Oosterlig, 11 November.
- NIENABER, P.J. (red.). 1982. Perspektief en profiel, vyfde hersiene en hersette uitgawe eerste druk. Johannesburg : Perskor.
- POLLARD, Arthur. 1970. Satire. New York : Methuen & Co.
- POTTAS, C.L. 1986. Die val van die Vleispaleis. Potchefstroom : Departement Sentrale Publikasies, PU vir CHO.
- PROPP, Vladimir. 1975. Morphology of the folktale, fifth paperback printing. Austin : University of Texas Press.
- RABELAIS, F. 1979. The history of Gargantua and Pantagruel, reprint. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- SHIPLEY, Joseph T. 1972. Dictionary of world literature, new revised edition. New Jersey : Littlefield, Adams & Co.
- SMUTS, J.P. 1968. Die reisende karakter in die Afrikaanse roman. M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch; Stellenbosch.
- SMUTS, J.P. 1975. Karakterisering in die Afrikaanse roman. Kaapstad : HAUM.
- SMUTS, J.P. 1982. Dis egte verhaalkuns. Die Oosterlig, 29 November.
- STAMM, James R. 1959. The use and types of humor in the picaresque novel. Hispania 42 : 482-487.

- STANZEL, F.K. 1984. A theory of narrative. London : Cambridge University Press.
- STEENBERG, D.H. (samest.). 1977. Rondom Sestig. Perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa. Kaapstad : HAUM.
- SUTHERLAND, James. 1967. English satire, reprinted paperback edition. London : Cambridge University Press.
- THERON, Anita. 1977. Die derde siklus van Etienne Leroux. Tydskrif vir Letterkunde 15(3) : 43-58.
- TYNJANOV, Jurij. 1977. Het literaire feit. In : BRONZWAER, FOKKEMA & KUNNE-IBSCH, 1977 : 260-265.
- VAN COLLER, H.P. 1975. Die psigologiese en mitologiese agtergrond van Die mugu - 'n vergelykende studie. Doktorale skripsie, Rijksuniversiteit, Utrecht.
- VAN COLLER, H.P. 1977. Mitiese agtergronde van Die mugu. Theoria : A journal of studies XLIX : 61-72.
- VAN COLLER, H.P. 1980. Etienne Leroux as siklusbouer. D. Litt.-proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.
- VAN COLLER, H.P. 1987. Narratiewe konvensies en Onse Hymie. In : MALAN & VAN COLLER, 1987 : 84-101.
- VAN COLLER, H.P. & VAN JAARSVELD, G.J. (reds.). 1984. Woorde as dade : taalhandelinge en letterkunde. Durban : Butterworth.
- VAN DER WALT, P.D. 1977. Isis Isis Isis as reisroman. In : STEENBERG, 1977 : 75-82.
- VAN GORP, H. 1977. Picareske vertelstrukturen? In : BRONZWAER, FOKKEMA & KUNNE-IBSCH, 1977 : 208-228.

- VAN NIFTRIK, G.C. 1971. Het bestaan van God, in kentering van deze tijd. Den Haag : J.N. Voorhoeve.
- VAN ZYL, Ia. 1983. Etienne Leroux : Onse Hymie. Tydskrif vir Letterkunde 21(2) : 107-110.
- VAN ZYL, S.E. 1969. Met Isis Isis Isis styg Leroux uit. Die Suidwester, 12 Desember.
- VAN ZYL, S.E. 1984. Die ironiese visie in die letterkunde, met verwysing na die romankuns van Anna M. Louw. D. Litt.-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- VENTER, L.S. 1973. Satire en verskyningsvorme daarvan in die verhaalkuns van C.J. Langenhoven en Etienne Leroux. M.A.-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.
- VENTER, L.S. 1982. Hymie 'n bydrae tot burlieke. Die Volksblad, 16 November.
- VENTER, L.S. 1983. Geperverteerde komedie : oor Leroux se Onse Hymie. Buurman, 31 Mei.
- VILJOEN, Louise. 1979. Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie : 18-44, Isis Isis Isis en Na'va. M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.
- WEIDEMAN, George. 1983. Pure boereverneukery by Leroux. Die Republikein, 20 Mei.
- WEIDEMAN, George. 1987. Leroux se boereverneukery - enkele gedagtes oor Onse Hymie as parodie. In : MALAN & VAN COLLER, 1987 : 72-83.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. 1980. Theory of literature, reprinted in Pelican books. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- WICKS, Ulrich. 1974. The nature of picaresque narrative : A modal approach. PMLA 89 : 240-249.

WILSON, Charles. 1969. Etienne Leroux ends the Sixties. News/Check,
26 December.

WILSON, Colin. 1956. The outsider, ninth impression. London : Victor
Gollancz Ltd.

WITT, R.E. 1971. - Isis in the Graeco-Roman world. New York : Cornell
University Press.