

1981040072

U.O.V.S. - BIBLIOTEEK

198104007201220000019



VISIOENÊRE PERSPEKTIEFVERRUIMING IN ETIENNE LEROUX
SE TWEEDE TRILOGIE

deur

IZAK FREDERICK WESSELS STEYN

Verhandeling voorgelê om te voldoen aan die
vereistes vir die graad Magister Artium in
Afrikaans en Nederlands binne die Fakulteit
Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit
van die Oranje-Vrystaat.

STUDIELEIER : DR. C W MALAN

DESEMBER 1980

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

13-07-1981

T 839.3635 LER

BIBLIOTEEK

V O O R W O O R D

My hartlike dank aan die volgende persone en instansies by die voltooiing van hierdie studie :

- my vrou en ouers, vir wie geen opoffering te groot was nie, vir hulle geduld, liefde en aanmoediging. Ek dra graag die verhandeling aan hulle op.
- My vrou vir die tik van die verhandeling.
- die Universiteit van die Noorde vir die beurs.
- Mnr Bothma vir sy tegemoetkomendheid en hulpvaardigheid.
- Dr Charles Malan, my studieleier, vir sy voortgesette leiding, begrip, integriteit en rigtinggewende invloed op my benadering van die letterkunde. Ons gesprekke en die voorreg dat ek onder hom kon studeer, is en bly vir my 'n kosbare kleinood.

Aan Hom die eer.

- o o O o o -

I N H O U D

1.	INLEIDING	p. 1
2.	ENKELE BEGRIPOMSKRYWINGS	
2.1	Visie	p. 5
2.2	Perspektief	p. 12
2.3	Satire	p. 30
2.4	Groteske	p. 37
2.5	Ironie	p. 42
3.	OUKTORIËLE PERSPEKTIEF	p. 50
3.1	Die verskuilde outeur as organiseerder en redakteur	p. 51
3.2	Die verskuilde outeur wat sy stem in dié van 'n karakter laat oorgaan : die sg. ge= delegeerde fokaliseerder	p. 93
3.2.1	Transformering van die ruimte tot die metafisiese	p. 96
3.2.2	"Vermitologisering" van die ge= beure	p. 105
3.2.3	Verruiming van die visie met be= trekking tot die karakters	p. 117
4.	PERSONALE PERSPEKTIEF	p. 126
5.	JUKSTAPOSISIONERING EN SINTETISERING	p. 142
6.	SLOT	p. 162
	BIBLIOGRAFIE	p. 166

1. INLEIDING

By 'n studie van die werk van Etienne Leroux en in besonder sy tweede trilogie, kom 'n mens onder die indruk van die outeur se boeiende vermoë tot perspektiefverruiming. Hierdie studie is 'n poging om te bepaal hoe Leroux ten spyte van banalisering en parodiëring daarin slaag om sy besondere visie te laat triomfeer en tot die groots-visioenêre te laat ontplooi.

In die studie val die klem dus op perspektiefverruiming. Dit gaan om die metode wat Leroux gebruik in sy werke, wat baie duidelik om satirisering, ontluistering, parodiëring, ens. gesentreer is, nogtans 'n religieuse dieptedimensie te bewerkstellig. Met ander woorde, hoe orkestreer hy sy verskillende vertelinstansies om toenemende betrokkenheid of groter afstand, fyn detailwaarneming teenoor visioenêre verbreding te bewerkstellig? Hoe suggereer hy steeds 'n uiteindelijke religieuse (soms mistieke) dimensie, ten spyte van die banale of travestiese aard van sy romanwêreld? Die kernvraag sentreer dus om die wyse waarop hy perspektief en visie gebruik om voorgenoemde verruiming te bewerkstellig.

In Sewe dae by die Silbersteins word die gebeure tydens die heksesabbat byvoorbeeld heeltemal banaal en pervers deur 'n alwetende verteller beskryf. Die beskrywing word egter afgewissel met perspektiewe van verskillende karakters wat weer op hulle beurt van tyd tot tyd momenteel oorgaan in die fokus op die innerlike gewaarwordings van Henry van Eeden. In die geheel gesien, is die toneel dan juis nié pervers en travesties van aard nie. Daarom is die vraag nou na die aard van die verskillende perspektiewe en hoe die outeur die perspektiewe jukstaposisioneer en afwissel om die uiteindelijke religieuse dieptedimensie daaruit te laat spreek. Dit sal dan ook lig werp op die aard en wese van dié dimensie.

Dieselfde oënskynlike ambivalensie geld vir die beskrywing van die laaste aand waartydens Henry vir Salome tegemoet gaan. Die alwetende verteller beskryf vir die leser die gebeure. Met Henry se binnekoms speel die orkes ironies "The Continental", "Lullaby of Broadway", "The Way You Look Tonight", "Wishing for a White Xmas" en "You'll Never Know" (pp. 154-155). Die beskrywing gaan dan oor in 'n beskrywing van die gebeure soos Henry dit sien. Die vraag is nou of die outeur hier 'n onpersoonlike tweedepersoonsvorm gebruik en of dit in werklikheid 'n visioen is wat Henry ervaar. Wat wel duidelik is, is dat die gebeure 'n groter reikwydte kry.

Dieselfde ironiese spel word ook in die slothoofstuk van Een vir Azazel aangetref. Tydens die gradeplegtigheid sing 'n "groepie inwoners" "Bootjie na kammaland" en herhaalde kere "Siembamba, Mamma se Kindjie" (pp. 155-156). Die "verenigde koor" eindig dan ook met "Siembamba, mamma se kindjie, gooi hom in die sloot, trap op sy kop dan is hy d-o-o-o-d!" (p. 156). Dit alles geskied terwyl die Reus buite sy offer bring en uiteindelik in die stroom sterf. Hoe versoen 'n mens die oënskynlik ongevoelige beskrywing met die groots-tragiese slot van die boek? Hoe laat die outeur 'n positiewe "boodskap" oorheers, ten spyte van die beskrywing van die banale en perverse optrede van die Welgevondeninwoners tydens die stenigingstoneel?

Vroeër in die boek word die panoramiese visie van die onbetrokke verteller afgewissel met die fyn detail-toespitsing op die visioen van die Reus (pp. 33-36). Watter funksie dien hierdie wisseling van perspektief en hoe dra dit, gekontrasteer met die perspektiewe van die ander karakters, by tot die skeping en daarstelling van die groots-tragiese figuur van ons tyd? Hoe kry die skrywer dit verder reg om die beperkte, banale ruimte en tyd van Welgevonden tot 'n kosmiese tyd en ruimte te transformeer?

Kyk 'n mens na Die derde oog, word jy getref deur die banale optrede van die D-diens nadat De Goede sy taak afgehandel het: "Hulle drink op die dood van tradisie en oerbelewenis. Daar is groot pret en groot vryheid en uitbundigheid sonder perke" (p. 171). Die vraag is nou hoe hierdie beskrywing te versoen is met die perspektief van Iole en Boris Gudenov terwyl hy brand (p. 139). Dit is tog duidelik dat hierdie visioen die gebeure, ruimte en tyd binne die roman in 'n ander lig stel en verhef bo dié van die Oita. Verder, hoekom word hierdie toneel aan die einde van die boek geplaas en nie voor Gudenov se verbranding nie?

Uit die enkele genoemde voorbeelde behoort dit duidelik te wees dat veral twee faktore vir die verruiming van perspektief verantwoordelik is en ondersoek word: die aard en plek van die verskillende perspektiewe soos gejukstaposisioneer, en die visioen (wat eintlik maar 'n uitvloeisel of gevolg van 'n bepaalde visie is). Getrou aan die tweeledige betekenis van die woord "visioenêr", nl. as b.nw. vir sowel "visie" as "visioen", word albei laasgenoemde begrippe dus reeds in die titel van die studie as verruimingsmiddele en -metodes betrek (Odendal, e.a., 1979, 1286).

Soos later aangetoon sal word, is daar in Leroux se tweede trits slegs sprake van enkele hoofperspektiewe. Dit gaan in die studie nie om 'n ontleding en 'n volledige dieptestudie van al die perspektiewe nie, maar slegs om voorgenoemdes waar deur die betrokke werke respektiewelik getipeer kan word. Slegs daardie perspektiewe wat belangrik vir die uiteindelijke verruiming van die visie en perspektief skyn te wees, word aangesny. Want myns insiens lê die antwoorde op die reeds gestelde vrae in sowel die epiese situasie as in die aanbieding. Dr H van Gorp stel dit só: "... de beste vertel manier en vertel structuur is in feite enkel diegene waarin een bepaald verhaal bij de lezer het best tot zijn recht kom, d.w.z. pas echt verhaal wordt" (1970, 246). Dit gaan wesenlik nie slegs om visie en perspektief as sodanig nie, maar om die konsekwensies wat die

betrokke visie en perspektief kan inhou vir faktore soos die epiiese gang van die verhaal, die afstande tussen die verteller en die gebeure, die afstand tussen die verteller en die leser en tussen die verteller en die (ander) karakters, asook die lesersbetrokkenheid.

Die talle uitstekende studies, artikels en resensies wat reeds oor Leroux verskyn het, vergemaklik die ondersoek aansienlik. Ek beskou die verwysingsvelde, ens. as bekend en verwys slegs daarna vir sover dit op die ondersoekveld betrekking het. Die hoofoogmerk van die studie bly dus struktureel gerig.

Met die betreding van hierdie probleemveld ten opsigte waarvan daar nie aldag eenstemmigheid oor aksentplasings is nie, is begripomskrywing en -verkenning reeds ten aanvang noodsaaklik om enige onduidelikheid en verwarring te voorkom.

2.1 Visie

Die verhalende prosa, as produk van die denkwerkzaamheid van 'n skrywer, het (soos trouens ook enige ander genre) sekere raakpunte, hetsy direk of indirek, met die bestaande, konkrete geskape kosmos. Dit wil egter geensins impliseer dat die literêre kunswerk (hier die roman) 'n weergawe van die werklikheid of dan 'n deel daarvan is nie. Die skrywer put egter sy stof uit 'n realiseerbare ervaring, terwyl die omskepping daarvan tot 'n selfstandige roman- of verhaalwêreld deur homself gedoen word. Hieruit volg logies dat ten grondslag aan elke roman of enige kunswerk 'n bepaalde "kyk" op sake of 'n beskouing van die werklikheid sal lê. Hierdie "manier van sien; siening, kyk, blik, innerlike aanskouing" word in die H.A.T. as 'n omskrywing van visie gegee (Schoones, P C, e.a., 1970). Naas ander verklarings (o.a. "divine revelation") omskryf die Webster's Comprehensive Reference Dictionary and Encyclopedia "vision" as die "act or sense of seeing; sight." (The World Publishing Company, 1952). Die Groot Woordeboek gee, naas omskrywings soos "gesig", "visioen" en "droombeeld", die volgende verklarings vir "vision": "blik, siening, visie". (Kritzinger, M S B, Steyn, H A, e.a., 1969).

Dit sou egter verkeerd wees om eenvoudig die kunstenaar, die persoon "agter" die werk, se siening en visie ook as die visie van die werk te bestempel. Dit sou beteken dat 'n mens dan die outonomie van die woordwêreld misken en bv. enige kunswerk as 'n stuk propaganda vir 'n bepaalde lewensbeskouing kan afmaak. Steenberg wys tereg daarop dat dit "wetenskaplik onnoukeurig (is) om in albei die gevalle van 'n lewensbeskouing te praat". Dit is volgens hom daarom "wenslik om vir die gekonkretiseerde lewensbeskouing wat deel is van byvoorbeeld die roman, 'n ander term te vind en van die visie in die kunswerk te praat" (1975, 184). In die lig van wat alreeds gesê is, blyk dit egter dat ook hierdie term verwarring kan veroorsaak. Daarom is daar nog 'n duideliker onderskeid te tref.

Die visie ten grondslag aan 'n literêre werk en die uiteinde=delike totaalvisie wat in die werk gestalte kry, is myns insiens nie dieselfde nie. Aangesien 'n literêre werk die resultaat van 'n transformasieproses is en die skrywer aanvanklik vanuit 'n bepaalde lewensbeskouing die werk aanpak, lê daar 'n bepaalde visie ten grondslag aan enige literêre werk. Hierdie visie bepaal sowel die skrywer se instelling teenoor die stof as die styl van die betrokke werk. Dit vertoon voorts 'n ooreenkoms met die lewensbeskouing van die skrywer, maar laasgenoemde is literêr gesproke van minder belang. Die vraag is en bly watter visie in 'n bepaalde werk verbeeld word en hoe dit gedoen word, met ander woorde, nadat die leser alle fasette van die kunswerk bestudeer en in ag geneem het, watter appèl het dit uiteindelik op hom. Dit is hierdie appèl waarvan Souvage in verband met die roman praat: "At the basis of the integration achieved by the work of art lies vision, which may be defined as an organic mode of apprehending reality" (1965, 28).

Blok beskryf hierdie uitbouings- of realiseringsproses soos volg: "Het zicht op de verhaalmotieven verdiept zich voor de lezer tot een 'in-zicht' in de gehele motievenbouw. Onder het lezen openen zich perspectieven van steeds 'wijder' strekking, totdat het gehele verhaal opgenomen blijkt te zijn in het grote verband van het grondmotief " (1973, 278). Blok se siening kom dus daarop neer dat die aanvanklike visie van die skrywer deur die verskillende verhaalmotiewe sigself verdiep om sodoende die leser tot 'n nuwe insig te bring. 'n Hegte, sinvolle en funksionele strukturering van die verhaalelemente werk dus uiteindelik mee tot die daarstelling van 'n outonome en selfstandige visie, los van die lewensbeskouing van die skrywer wat dan geheel en al nie meer literêr ter sake is nie.

Volgens Jonker maak die kunstenaar van alles wat hy teëkom 'n geheuebeeld. Die lewensbeelde wat hy dan vir 'n bepaalde

doel uitkies, "rangskik, her-groepeer en saamvoeg in 'n synthese", vorm sy kunswerk (1942, 102). "'n Nuwe geheue-beeld, 'n nuwe lewenswerklikheid, ingedra in hierdie wêreld=beeld van die kunstenaar, versteur of verander die orde, die verhoudinge waarin daardie geheue-beelde gestaan het" (id., 103). En die kunswerk is juis die "nuwe verhouding van lewensbeelde waarin 'n nuwe waarde in verbindings of uit verbindings ontstaan het" (id.). Daarom is die maatstaf van die kunstenaar by die seleksie, rangskikking, hergroepering en sintese juis die nuwe waarde in die verhouding, m.a.w. "al die beelde en verhoudings wat hy kies om die werk te skryf, kies hy op grond van hul vermoë om daardie nuwe waarde te belig; daarop is sy herrangskikking en is sy synthese ingestel" (id., 105). Daarom berus dié "waarde-toekenning ... nie op die waarde-oordeel van die wêreldbeskouing van die kunstenaar nie en kan in gegewe omstandighede presies die teenoorgestelde word van sy gewone waardebepaling in sy wêreldbeskouing" (id.).

Nietzsche (aangehaal deur Malan) onderskei drie fases in die konsepsie en uitbeelding van die nuwe waarde (in sý geval die numineuse) wat die skrywer wil uitbeeld. Aanvanklik is daar 'n sekere ingesteldheid of predisposisie nodig, met as deel die aktivering van die aanvanklike ingesteldheid. Dan volg die moment van die wesenskou, wanneer die sin en betekenis van die werklikheid ten diepste gepeil word. Die derde fase is die skematisering, die vergestaltung van die nuwe waarde (1977¹, 171-172). "Die aard van die visie kan dus opmerklik van skrywer tot skrywer verskil" (id., 171), maar die strewe sou in die meeste gevalle min of meer dieselfde wees, nl. die daarstelling van 'n nuwe waarde, 'n nuwe visie vir die leser.

Uit voorgaande sienings blyk dit dus dat die aanvanklike siening van die skrywer die tyd-van-realisasie voorafgaan, terwyl die totaalvisie slegs ná die realisasieproses helder

en duidelik kan wees. Voorts is dit ook duidelik dat (na aanleiding van wat reeds gesê is) die aanvanklike oogmerk van die skrywer verband hou met die grondmotief van die betrokke literêre werk en die totaalvisie weer verband hou met die grondmotief, maar dan slegs in die sin dat die grondmotief bepalend is vir die totaalvisie van die werk. Literêr gesproke is en bly die skematiseringsproses egter van veel groter belang as die aanvanklike ingesteldheid van die skrywer of sy vermoë tot wesenskou, want dit betrek die vorm, die perspektief, die beelding, simbolisering, ens. (id., 201). Die totaalvisie van enige literêre werk is dus die geïntegreerde somtotaal van die aanvanklike visioenêre intensie van die skrywer, die vertelinstanties (wat deur voorgenoemde visie bepaal word) en die verskillende perspektiewe (met die strukturele en stilistiese implikasies wat hulle tot gevolg het). Alle verhaalkomponente wys dus heen na die uiteindelijke visie in die kunswerk.

Weinstein onderskei verskeie tipe visies, nl. oplosbare misteries, ingeslote visie, visie as gevoel, verduisterde visie en verwyderde visie (1974, 25 et passim). Hy gaan so ver as om te sê dat 'n mens heel waarskynlik nie kan praat van die ontwikkeling van 'n roman "in the sequence of chapters" nie, maar eerder van "changing modalities of vision" (id., 24).

Volgens Weinstein is dit dan ook so dat die misterievorm nog altyd gebruik is om 'n wêreld van versteekte dieptes te skilder (id. 25) en in die lig daarvan moet die misterie gesien word in die lig waarvan dit visie vorm. Die hele proses waarop die dieptelaag tot die lig gebring word, hou verband met 'n voortdurende openbaringsproses. Die leser raak bewus van nuwe feite en gegewens wat sy/haar visie dermate verbreed en groter insig m.b.t. die verhaalwêreld en karakters bring. In die lig hiervan is dit dus logies dat 'n verskuiwing van die alwetende vertellergesigshoek na 'n eerstepersoonsvertelling 'n vernouing in die visie van die leser te weeg bring.

Dieselfde geld egter ook vir karakters. Elke dag in Henry se lewe op Welgevonden bring hom met 'n ander faset van die inwoners van die plaas in aanraking. Sy visie op hier= die omgewing en sy mense word verbreed totdat hy uiteinde= lik self alléén die plaas kan verken en ook dan oomblikke van insig kry. (Sewe dae by die Silbersteins) Dieselfde geld vir Demosthenes H de Goede in sowel Een vir Azazel as Die derde oog. In al drie hierdie romans hang die verbreding van die karakter se visie egter ten nouste saam met die verruiming van dié van die leser. Ook laasgenoemde leer meer van die omgewing en die karakters wat daarbinne figureer. En dit is juis hierin en hierdeur dat die skrywer ironiese kontraste kan bewerkstellig. 'n Karakter het 'n beperkte visie, terwyl die leser met sy insig in die gebeure 'n groter, panoramiese visie op die wêreld van die roman het. Dieselfde diskrepans word verkry indien die beperkte visie van die karakter(s) met dié van die ouktoriële verteller gejuks taponeer word. (Oor dié ironiese kontraste in hoofstuk 5 meer).

Met hierdie beskouing van Weinstein is 'n mens dan onmiddellik by Jonker se siening oor die taak en rol van die kunstenaar, nl. om 'n nuwe waarde daar te stel: "the strategy of withheld information and ellipses will generate a new vision, one which can perceive the deeper patterns and laws of reality" (id., 35).

Indien die alwetende verteller egter in 'n onbetroubare verteller oorgaan of 'n personale perspektief van een van die karakters laat seëvier, kry 'n mens onmiddellik 'n beperking van die visie. En so gesien, open die karakter se beperkte insig dan vir die leser wyer en dieper insigte. Vergelyk maar o.a. die refleksie wat die speurder se beperkte insig en onvermoë om die situasie te begryp, op homself en sy omgewing in Die derde oog werp. Die strategieë om die beperkte visie te vergestalt - "center of consciousness, use of the ficille,

unuendo, and conjecture rather than explicit statement" (id., 69) - vorm, volgens Weinstein, een van die belangrike boustene van moderne fiksie. Hierdie metodes is dan by uitstek geskik om die aandag op die ontwikkeling (of gebrek aan ontwikkeling) van 'n karakter se insig te belig en "... the novel thus educates us as well as him" (id., 70).

Die oopstel van 'n karakter se gemoed en sy innerlike ervaring en belewing van gebeure, is myns insiens baie belangrik om die karakter se visie te vergestalt. Vergelyk in hierdie verband die afdeling "Deur die oog van 'n lui=perd" in Een vir Azazel waarin daar direk tot die Reus se innerlike toegetree word. Hier speel die tegniek (as 'n bepaalde visie) 'n uiters belangrike rol om die leser 'n nuwe begrip vir die Reus en 'n insig in die ander karakters en hul optrede te bied. Die banale, oppervlakkige wêreld van Welgevonden word getransendeer en die leser raak bewus van "the depth and volume that are concealed or suggested by the words" (id., 18). En: "insight and depth alone redeem the inhuman world we inhabit" (id., 88).

Die derde vorm van visie word ook deur Leroux gebruik en uiteindelik duidelik vergestalt, nl. dié van gevoel. Nêrens word daar aan die leser getoon dat die Reus vir Lila in Een vir Azazel vermoor het nie. Nie een van die karakters is getuie daarvan nie. Die hele speurtog van die Speurder lewer ook niks konkreet op nie. Nogtans is daar, o.a. deur die afwisseling van verskeie perspektiewe, 'n noodwendige voortgang. Die leser en die slagoffer word as't ware vorentoe gedwing deur die verskillende visies en die ontwrigte liniêre tydskema totdat dr Johns 'n ewige menslike waarheid verwoord: "Verdriet en haat kom alleen in die spel as daar blaam gewerp word. En daarom soek die mens altyd 'n sondebok. Hy kan sonder sy sondebok nie reg laat geskied aan sy haat en verdriet nie" (p. 90). Die leser verkry 'n insig in alles wat tot dusver gebeur het, maar die woorde verskaf ook vooruitwysend die visie wat die latere gebeure in perspektief plaas. Die kloof tussen

die private visie van die Reus en die algemene, massavisie van die inwoners is vergroot omdat oerdrange en nie die verstand nie, seëvier. Tog, hierdie optrede-teen-allogika-in wat uit 'n oerbehoefte en ontwrigting spruit, lei uiteindelik tot groter klaarheid en helderheid. Die steniging van die Reus word simbolies verklaar en die moord op Lila simbolies opgelos. En juis hierdie simboliese (religieuse) oplossing van die moord verhef die hele verhaal bo die banale, travestiese wêreld. Ja, Welgevonden en sy inwoners word die spieël waarin die leser homself sien - 'n spieël wat daarin slaag "to evoke the emerging chaos of modern life and to convey to the reader a 'living' feeling of dead parish" (id., 110).

In 'n tyd waarin die "enkele menslike geval ... 'n kliniese begrip geword (het - W.S.); die menswees ... 'n abstraksie" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 31), is dit "the cleft between myopic human concerns and the richly diverse fictional world, that alter the course of vision in the modern novel " (id., 157). Hierdie ontwikkelings in die roman "stem from and reflect problems and crises that go far beyond the confines of literary history. Such an evolution sheds light on the 'knowability' of the world; it also traces the diminishing powers of the self " (id., 258). Daarom gee 'n studie van die visie in 'n literêre werk nie alleen weer "how men make sense of the world (nie-WS.), but how much space they take up, what balance they achieve, how they use (or are used by) their fictional universes" (id., 261). Dit is in die lig van voorgenoemde metafisiese soeke na die mens—die enkeling—se plek in die wêreld en in die lig van die feit dat die moderne letterkunde in wese "a means of replacing human opaqueness with something we can know and possess" (id., 218) is, dat visie en die daarmee gepaardgaande perspektief as vergestaltingsmiddel van die visie, as skematiseringsvorm in belang toeneem.

2.2 Perspektief

Daar is reeds gewys op die feit dat dit in hierdie studie gaan om enkele hoofperspektiewe wat daadwerklik bydra tot die verruiming van die uiteindelijke visie soos geopenbaar in en deur elke werk in die tweede trilogie. Nogtans is 'n deeglike kennis van die verskillende perspektiewe noodsaaklik ten einde enigsins enkeles te abstraher.

Postma-Nelemans verstaan onder perspektief "het fiktionele gezichtspunt van waaruit het verhaal word verteld" (1974, 9). Abrams sluit hierby aan wanneer hy praat van "point of view (which) signifies the way a story gets told" (1971, 133). Die twee persone is dit dus eens dat perspektief in werklikheid 'n kardinale struktureringsmiddel is. Lester omskryf perspektief as die posisie wat die skrywer inneem (1974, 385). Soos reeds gesien, kan die skrywer se instelling nie altyd direk met die uiteindelijke totaalvisie van die werk in verband gebring word nie. Lester laat met hierdie uitspraak die belangrike "tussenskakel" (die verteller) wat die skrywer gebruik en orkestreer, buite rekening.¹

Blok sien perspektief veel wyer en betrek ook die leser in sy definisie daarvan. Dit impliseer egter nie dat die literêre werk nou agterweë gelaat word nie. Daar word slegs nog 'n faset van perspektief betrek. Hy omskryf perspektief as "het zicht op en het in-zicht in het verhaal, beide bepaald zowel door het punt van waarneming en beleving van de lezer, as door het zich voordoende samestel van gegewens van het verhaal" (*id.*, 277). Hy gaan voort en sien gesigspunt as die vertelwyse waar die leser "de gebeurtenissen precies zo beleeft as een der personen uit het verhaal ze ondergaat, met diens gedachten en diens gevoelens; die persoon

1. Ek het veral 'n probleem met sy siening by romans waar 'n mens verskillende perspektiewe kry. Wat gebeur bv. as hierdie perspektiewe kontrasterend is of mekaar korregeer? Vergelyk in hierdie verband Postma-Nelemans, *id.*, 18-20.

self kent hij dientengevolge alleen van binnen uit, de andere alleen van buiten af; hij ziet uitsluitend met die ene persoon "mee" en hij bezieet de andere". Indien die verhaal/gebeure egter vanuit die standpunt van een van die karakters beskryf word, "dan neemt de lezer de andere personen niet waar vanuit de ene persoon, maar alleen voor zover dit personage de andere ziet en kent; hij staat als het ware naast degene wiens standpunt hij deelt en hij beskouwt dientengevolge ook hem, zowel diens gedragingen als diens gedachten en gevoelens" (id.).

Die "gezichtspunt" waarvan Postma-Nelemans praat, word deur Blok in onderskeiding met "standpunt" gesien (id., 250). Aangesien albei (gesigspunt sowel as standpunt) vorme van perspektief is, sien ek perspektief eerder as die aanbiedings=hoek of-wyse. Wat voorgenoemde persone wel in hul opvattinge gemeen het, is die siening dat perspektief die vorm is waarin die verhaal hom voor die leser ontvou. So gesien, behoort perspektief dus tot die verbale komponent in Steenberg se uiteensetting van die globale verband tussen die verskillende verhaalkomponente (id., 210). Dit is volgens hom die middel(s) wat die skrywer gebruik in die daarstelling van 'n hegte en geïntegreerde verhaalwerklikheid met 'n outonome bestaan en 'n selfstandige visie. Hiermee is 'n mens dan ook dadelik weer by Malan se skematiseringsproses. (Kyk 2.1).

Die skematiseringsproses word in meer besonderhede deur Scholes só beskryf: "... the attitude we develop toward the events presented, and our understanding of those events, will eventually be controlled by the author through his technical management of point of view" (1968, 26). Hiervolgens is perspektief dus 'n tegniese struktureringsmiddel om, naas die daarstelling van 'n uiteindelijke totaalvisie, ook groter lesersbetrokkenheid of afstand tussen die leser en die karakters, die gebeure of die verteller te bewerkstellig. Inderdaad dus 'n "technical term for the way a story is told" (id.). Net soos Blok, betrek Scholes dus ook die leser pertinent by perspektief.

Met perspektief word dus bedoel die uitbeeldings- of ver-
gestaltungs- wyse van 'n bepaalde visie in die daarstelling
van enige literêre kunswerk, veral 'n prosawerk. Die aan-
wending van 'n besondere perspektief of selfs verskillende
perspektiewe dra egter ook by tot die skepping van 'n ou-
tonome, selfstandige verhaalwerklikheid. Indien ons dus
van perspektief praat, "we are actually discussing how the
author has chosen to go about telling his story. Although
'point of view' is often an extremely useful term when cer-
tain kinds of writing are being discussed, a more sensible
general term for the whole concept might be 'narrative
stance' or even just 'narrative technique'" (Gibbons, 1979, 30).
Heelwat verwarring behoort uitgeskakel te word indien 'n
mens besef dat die visie in 'n werk sowel as die siening
wat die karakter(s) huldig en na vore laat kom, in wese ge-
baseer is op die vertellersperspektief deur die verteller(s)
gekies. "In dit geval is immers naast de vertelinhoud ook
het vertelproces voorwerp van het lezen" (Van Gorp, id.)
En volgens Lintvelt verstaan ons onder "verhaal" "de tekst,
samengesteld uit taaluitingen, discours ... van de verteller
en van de personages" (in Grivel, 1978, 136).

'n Ondersoek na die perspektief of perspektiewe in 'n werk
impliseer dus noodwendig 'n ondersoek na die metode van ontslui-
ting van 'n verhaal. Blok is die mening toegedaan dat 'n verhaal
homself vertel en dat dit juis nie korrek is om van die
skrywer of die verteller te praat nie: "Voor de lezer is
het verhaal een schepping en is de verteller de daad van het
vertellen" (id., 240). Hiervolgens vertel die outeur nie
die verhaal nie, maar skep hy dit. 'n Bespreking van hierdie
siening val buite die bestek van die studie en is dus nie
relevant nie. Daar word van 'n verteller gepraat bloot as 'n
term ter aanduiding van die aanbiedingshoek van die verhaal
en die betrokkenheid van die vertellende instansie by die
gebeure, (ander) karakters, ens., of as die "uitdrukkings-
medium" van 'n bepaalde persoonlike perspektief (perspektief
hier in die sin van siening of houding).

Blok maak gewag van twee basiese vertelhoudings, nl. subjektief en objektief (id., 238). 'n Subjektiewe perspektief beteken dat die leser se siening van en blik op gebeure grotendeels afhanklik is van een van die karakters. Die leser sien dinge en gebeure dus deur die oë van die betrokke karakter. Objektiewe vertelwyse beteken volgens Blok dat persone "van buite af" beskryf en begryp word. Die "zicht" van die leser bly onafhanklik omdat dit nie van een van die personasies in die verhaal afhang nie. Dit is myns insiens nie altyd die geval nie, maar daar word later, met die bespreking van die personale en ouktoriële vertelwyses, hierop teruggekom.

Brooks en Warren onderskei binne die tradisionele benadering vier basiese vertelinstanties, te wete die eerstepersoonsverteller, die eerstepersoonswaarnemer, die skrywer-waarnemer en die alwetende skrywer (1971, 684). Eersgenoemde vertel sy eie storie in die eerste persoon, m.a.w. die verteller is betrokke by die verhaal of gebeure wat hy vertel. Die eerstepersoonswaarnemer vertel 'n verhaal wat hy waargeneem het, terwyl die skrywer-waarnemer in heel objektiewe trant die daade, woorde en gebare wat hy waargeneem het, weergee sonder om in die gedagtes van die karakters in te gaan of om sy eie opmerkings te gee. Die alwetende skrywer behou hom die reg voor om, tydens sy weergawe van die gebeure, ook die gedagtes van sy karakters weer te gee en kommentaar te lewer.

In aansluiting by Brooks en Warren onderskei Lester ook vier basiese vertelhoudings (id., 385). Hy spel egter wat by Brooks en Warren geïmpliseer word, duidelik uit, nl. dat die perspektief òf alwetend òf beperk (in die geval van die eerstepersoonsverteller en die eerstepersoonswaarnemer) kan wees. Lester praat, naas die alwetende vertellersgesigshoek (wat onpersoonlik is en waarin 'n mens 'n "editorial 'we'" aantref), ook van 'n eerstepersoonse beperkte perspektief (volgens hom die mees algemene perspektief vir die essay), 'n tweedepersoonsperspektief (waarin 'n "jy" dwarsdeur gebruik word)

en 'n derdepersoonsperspektief (waarin 'n "hy" dwarsdeur gebruik word. Hier voel 'n mens al klaar aan dat die derdepersoonsperspektief nie altyd alwetend hoef te wees nie. Myns insiens is dit 'n leemte in hul sienings. Hier= oor egter later meer.

Booth onderskei slegs twee metodes om die karakter(s) volledig te skets, nl. "... 'going behind' to reveal the true workings of the heroine's mind and heart or in the form of overt action (in Kettle (red.), 1972, 49). Kannemeyer huldig ook die standpunt dat daar in die verhalende prosa hoofsaaklik twee tipe vertellers is, nl. 'n verteller wat sy eie verhaal vertel of 'n newekarakter in die verhaal wat oor ander mense praat. Die verteller kan egter volgens hom ook verder verwyder van sy materiaal staan, d.w.s. as blote rapporteur van gebeure of as iemand wat nie self tot die verhaal toetree nie. Die rapporteur ken en interpreteer egter sy karakters se motiewe (1965, 81). Vir Brooks en Warren behels vertelling 'n persoon wat in 'n sekere verhouding tot die aksie of gebeure staan, "either as observer or participant" (1970, 345).

In teenstelling met hulle uitspraak vroeër, onderskei hulle in laasgenoemde publikasie slegs twee moontlike perspektiewe, nl. eerstepersoon en derdepersoon, maar gee egter dadelik toe dat daar verskeie subtiele variasies binne dié twee onderskeidingsdinge moontlik is (id., 346). Wanneer daar oor die eerstepersoonsverteller gehandel word, maak hulle die onderskeidings op grond van die verhouding waarin die verteller met die gebeure wat hy verhaal, staan. So onderskei 'n mens dan twee hoofsoorte eerstepersoonsvertellers, nl. die "narrator-main character" (verteller is òf die hoof- òf 'n belangrike deelnemer) en die "Narrator-observer" ('n denkbeeldige verteller vertel 'n verhaal of 'n gebeurtenis waarvan hy slegs 'n waarnemer was). Dan kry 'n mens ook nog 'n derde moontlikheid, nl. "... narratives in which the narrator participates

directly in the action and has something at stake in its outcome but is not the main character". So 'n verteller heet 'n "narrator-involved observer" (id.).

Volgens Brooks en Warren is die derdepersoonsverteller "a kind of disembodied intelligence before whom the events are played out" (id., 347). Hy is slegs 'n waarnemer. Die vraag ontstaan egter na die hoeveelheid gebeure wat dié onpersoonlike outeur waarneem. Eerstens kan die verteller (Brooks en Warren praat van die onpersoonlike outeur) alles waarneem: "His eye, as it were, sweeps the entire field and he reports whatever is interesting or relevant" (id., 347). Daar is geen beperkings van watter aard ook al nie: "the most private acts and the most secret thoughts or sensations of any or all of the characters may be reported, for the author is the creator of the whole" (id.). Dit heet die panoramiese of alwetende perspektief. Aan die ander kant kan die verteller ook die leser se aandag op een karakter en dié karakter se verhouding tot die gebeure toegespits hou. Hy (die verteller) weet egter alles van die karakter waarop hy fokus. "To use a figure of speech, the character may be regarded as a kind of prism through which the action is refracted" (id., 348; vergelyk ook Abrams, id. 135). Dié twee outeurs huldig min of meer dieselfde siening wat Bal later in haar fokalisasieteorie die "gedelegeerde fokalisator" sou noem (1978). Die fokuspunt is intern, onvolledig en 'n doelbewuste keuse ter wille van 'n gekose aanbiedingseffek in die verhaal. 'n Mens kan hier praat van 'n perspektief van skerp fokus. Sekere onrelevante gebeure word eenvoudig geïgnoreer en nie weergegee nie. Binne die spektrum van die twee uiterstes (aan die een kant die panoramiese perspektief en aan die ander kant die skerp fokus) is daar heelwat moontlikhede. Albei die metodes kan in dieselfde werk afgewissel word, alhoewel elkeen respektiewelik vir 'n bepaalde soort vertelling geskik is. 'n Mens sou bv. voorkeur verleen aan die panoramiese perspektief indien 'n mens die gang

van gebeure in die algemeen wou omskryf, maar op 'n spesifieke karakter fokus indien daardie karakter se emosies en gevoelens uitgebeeld wil word. Indien 'n karakter se reaksie op bepaalde gebeure uitgebeeld word, is 'n vereniging van die twee tegnieke die antwoord.

Abrams onderskei ook in min of meer dieselfde terme verskillende derdepersoonsvertellers: die alwetende en die beperkte perspektief. Hy maak egter nog 'n verdere onderskeid wat betref die alwetende of panoramiese perspektief: 'n verteller kan "intrusive" wees, m.a.w. hy rapporteer nie net nie, maar lewer ook kommentaar op sy karakters, evalueer hulle aksies en motiewe en druk sy sienings oor die gebeure uit. Die verteller kan egter ook onpersoonlik ("unintrusive") wees en slegs rapporteer sonder om sy opmerkings of oordele weer te gee (id., 134-135). Fowler tref ook dié onderskeid, maar wys terselfdertyd daarop dat die skrywer ook 'n intelligente eerste persoonsverteller kan gebruik "having privileged access to the mind of another (characters - W.S.) through the persual of a private diary or correspondence" (1973, 149).

Met die sienings van Brooks en Warren, Booth, Abrams en Fowler betree 'n mens onmiddellik die onderskeidingsveld van Blok. Alhoewel in ander terme (gesigspunt en standpunt), impliseer Blok ook 'n panoramiese en 'n fyn, gedetailleerde perspektief. Vergelyk in hierdie verband sy siening van gesigspunt as dié vertelwyse waar die leser "de gebeurtenissen precies zo beleeft als een der personen uit het verhaal ze ondergaat, met diens gedachten en diens gevoelens; ... hij ziet uitsluitend met die ene persoon 'mee' en hij be-ziet de andere" (id., 277). Die leser bly dus beperk tot die siening van een karakter wie se perspektief nie so volledig as dié van 'n alwetende verteller kan wees nie.

Verder noem Blok ook die feit dat die leser die karakter se gedagtes en gevoelens d.m.v. hierdie perspektief beleef, sien en ervaar. In 'n roman waar die derdepersoonsperspektief oorheers, beteken Blok se "gesigspunt" dat daar op 'n betrokke karakter gefokus word. Indien daar egter vannuit 'n "standpunt" verhaal word, word daar saam met die karakter na die gebeure en ander karakters gekyk. Hierdie "kyk" impliseer 'n kyk na buite, 'n teloskopiese visie waarin 'n hele belewingsveld betrek word, maar tog ook die moontlikheid van 'n skerp fokus ooplaat. Die karakter "saam met wie" gekyk word, word trouens ook "be-sien". Dit sou, in Bal se terme, beteken dat die fokuspunt afwisselend intern en ekstern sal wees. Afhangend hiervan sal die fokusveld òf onvolledig òf potensieel volledig wees (id.).

Daar is egter ook 'n ander faset van perspektief uit Blok se siening af te lei. Dit hou verband met die reeds genoemde leemte in die sienings van Brooks en Warren. Indien die derdepersoonsperspektief nie altyd alwetend is nie, hoe verklarbaar en veralgemeen 'n mens dan? Myns insiens is 'n mens 'n stap nader aan 'n verantwoorde onderskeid indien 'n mens soos Stanzel, Postma-Nelemans en Maatje vertellersperspektief in drie basiese kategorieë verdeel, nl. 'n ouktoriële, 'n persoonlike en 'n ek-verteller (o.a. Postma-Nelemans, id., 14-15; Stanzel, 1976, 16-17; en Maatje, 1974, 184). Nog nader aan die waarheid is egter Wolf Schmid se standpunt: "Auktoriale und personale Gestaltung sind die grundlegenden Darbietungsformen des Erzählens die in beiden primären Erzahlsituationen auftreten können" (1973, 28).² Laat my verduidelik.

-
2. In teenstelling met Maatje se "auctoriële verhalen", Postma-Nelemans se "auctoriale perspektief" en Schmid se "auktoriale Gestaltung", verkies ek die term ouktoriële verteller/perspektief. So verkies ek ook persoonlike verteller/perspektief i.p.v. Maatje se "personele verhalen." (my kursivering).

Stanzel en Maatje beskou 'n ouktoriële vertelinstansie as een wat buite die wêreld van die roman staan, wat onbetrokke en alwetend is. Hier is 'n mens dan weer terug by die derdepersoonsverteller van Brooks en Warren, Booth, Abrams en Fowler. Maar volgens Maatje kan die ouktoriële verteller ook 'n onpersoonlike "ek" wees wat nie handelend in die verhaal optree nie (id., 184). Die persoonlike verteller is in hierdie verband niks meer of niks minder as die skepping van die vertelinstansie nie: "men spreekt dan van een auctorieel, onpersoonlijk ik" (id.). Met hierdie siening (dat die ouktoriële verteller in wese fiktief is) stem Postma-Nelemans saam (id., 10), maar voeg by dat die ouktoriële verteller ook "automatisch de rol van 'editor'" vervul wat só die seleksie van die materiaal bepaal (id., 23). Juis om hierdie rede is die ek-perspektiewe dan altyd aan die ouktoriële perspektief ondergeskik. By sowel Maatje as Postma-Nelemans is daar binne die bespreking van die ouktoriële perspektief slegs sprake van 'n onpersoonlike ek-verteller. Wat van die persoonlike en belewende ek? Lintvelt ondervang hierdie probleem met sy verdeling van "heterodiëgetische" en homodiëgetische" vertelstrukture (id., 137). Eersgenoemde sluit dan sowel die ouktoriële as die neutrale en aktoriële vertelvorme in, terwyl laasgenoemde die aktoriële vertelvorm behels (id., 138-148).

Schmid beskou alle vertellers as fiktief: "Als Teil der dargestellte Welt, ist der Erzähler eine fiktive Instanz" (id., 26). Hy gaan verder: "Dominiert nämlich in der Ich-Form der raum-zeitliche, sprachliche, charakterologische, soziologische, moralische usw 'Standpunkt' des erzählenden Ich, so liegt ouktoriale Darbietung vor" (id., 28). Die ouktoriële perspektief domineer dus. Myns insiens voeg hierdie siening 'n nuwe dimensie aan die vertellersperspektief toe en plaas dit perspektief in 'n ander lig. Die siening van 'n karakter of karakters in 'n verhaal dien dus as "ekspressiemedia" waardeur die alwetende en verskuilde outeur die leser rig en stuur om uiteindelik 'n nuwe waarde

(Jonker) te verwoord, ook in die geval van 'n ek-verteller. Daar is nou nie meer sprake van 'n eenvoudige ek-verteller nie; 'n mens moet fyner onderskei. Myns insiens is daar slegs by die outobiografie van 'n ware, outonome ek-verteller sprake, d.w.s. waar die verteller en die verskuilde outeur saamval en die lotgevalle van die skrywer beskryf word. In alle ander verhale moet die ek-verteller (hetsy belewend of waarnemend) steeds as 'n skepping van die verskuilde outeur gesien word. 'n Ek-verteller of, in die woorde van Brooks en Warren (1970), 'n eerstepersoonswaarnemer, gaan dus in 'n mindere of meerdere mate ook 'n ouktoriële perspektief reflekteer. Uit voorgaande is dit dus duidelik dat ek nie met Vermeulen se siening van die "sg. ek-roman" as "'n goeie voorbeeld van die personele vertelwyse" kan saamgaan nie. (Steenberg, 1977, 61). Sy beskouing is myns insiens nie op 'n grondige onderskeid gebaseer nie. 'n Mens moet onthou dat "ouktorieel" in wese vertelling ("telling") beteken, want "wanneer het oriënteringsentrum van de lezer (Bal se fokuspunt - W.S.) ligt by de verteller als organisator ... van het verhaal dan hebben wij te maken met het auctoriële verteltype" (Lintvelt, id., 137).

Onder ouktoriële vertelwyse verstaan ek dat die verskuilde outeur, alhoewel geensins in die verhaal nie, steeds min of meer by die verhaal betrokke is. Hier het ons 'n geïmpliseerde, alwetende en verskuilde outeur wat van tyd tot tyd sy stem in dié van 'n karakter (selfs 'n ek-verteller) kan laat oorgaan, maar hom die reg voorbehou om te eniger tyd in te gryp - waar, hoe en wanneer hy dit nodig mag ag om kommentaar te lewer. Volgens Anita Lindenberg impliseer die benaming "ouktorieel" dat die outeur nog steeds aktief betrek bly (1975, 233). Die verteller is dikwels ongedramatiseerd, terwyl die karakter (vgl. o.a. André P Brink se Lobola vir die lewe) die fokusmeganisme is. Die verskuilde

of geïmpliseerde (Booth) outeur is dan die dirigent, die komponis wat alles (sowel beelding as betoog) tot 'n harmoniese geheel orkestreer en harmonieer. Hy lewer kommentaar, vertel, korrigeer, verklaar, kontrastreer, lê verbande, stel die fokus in of vergroot die afstand tussen die leser en die karakters of gebeure, verruim of verklein die visie, ja, komponeer as't ware om uiteindelik 'n ryk geskakeerde, dog heg gestruktureerde harmoniese geheel daar te stel.

'n Voorbeeld van 'n karakter wat as instrument in die hand van die verskuilde outeur diens doen, is Jock Silberstein (Sewe dae by die Silbersteins). Kannemeyer stel dit duidelik dat Jock nie alleen eksegeses en beelde saamvoeg nie, maar dat die aanloop tot 'n bepaalde toneel reeds vroeg in Jock se teorieë aanwesig is. Só dra die gesprekke tot 'n groot mate by tot die eenheid van die werk (1970, 53). Hy lei nie net as hiërofant vir Henry die misteries in nie, maar bind ook hoofstukke saam. Sy gesprekke en uitlatings wys heen na sekere optredes van Henry. Net so kan sommige optredes van Henry slegs na aanleiding van sekere vroeëre uitsprake volledig begryp en verstaan word. Die verskuilde outeur gebruik as't ware vir Jock (naas ander) as reflekteerder van sekere beskouings ten einde spanning en kontras met ander perspektiewe te skep en kommentaar op bepaalde gebeure te lewer.

Blok maak, soos reeds gesê, gewag van 'n objektiewe en 'n subjektiewe vertelwyse. Onder objektiewe vertelwyse verstaan hy die metode waarvolgens karakters en gebeure "van buite af" geskets en begryp word. Die lesersgesigspunt bly dus onafhanklik, juis omdat dit nie van een van die persone in die verhaal afhang nie. (id., 238 - Lintvelt se ouktoriële en neutrale fokusmeganismes en Bal se anonieme fokalisator).

Onder 'n objektiewe vertelwyse verstaan ek 'n verteller wat alwetend, onbetrokke en sonder enige simpatie die karakters en gebeure rondom hom weergee. Brooks en Warren vergelyk hierdie vertelwyse met die oog van 'n kamera : wat gebeur, word objektief verbeeld (1971, 147). Gesien in die lig van wat reeds oor die ouktoriële verteller gesê is, is dit duidelik dat objektiewe vertelwyse maar 'n faset of 'n onderdeel van die ouktoriële vertellersperspektief uitmaak; 'n belangrike onderdeel. Dit is die geval aangesien die verskuilde outeur sekere karakters d.m.v. ek-perspektiewe sekere kontrasterende sienings kan laat openbaar ten einde kontraste, jukstaposisisionerings, spanning, ens. te bewerkstellig. Abrams beklemtoon hierdie "mag" van die alwetende en manipulerende vertelinstantie wanneer hy sê dat laasgenoemde hom die reg voorbehou om vrye, alwetende toegang tot die karakter(s) se denke, gevoelens, motiewe, spraak en aksies te hê (*id.*, 134). Hy is en bly die redakteur wat selekteer, komponeer en dirigeer. Hoe minder die verskuilde outeur dus van skynvertellers gebruik maak, hoe meer objektief is hy.

'n Voorbeeld waar die verskuilde outeur ouktorieel so 'n direkte toetrede tot die werk maak dat hy duidelik gehoor kan word in sy felle kommentaar op die romanfigure, word o.a. gevind in die beskrywing van Henry van Eeden: "Hy is sewe-en-twintig jaar oud en alreeds vasgevang in 'n patroon waaroor hy geen beheer het nie. Behalwe aan liefde glo hy in alles: ... Dis tyd dat hy moet trou, kinders kry en homself perpetueer. Liefdeloosheid is vervang deur universele erbarming, liefde is selfsugtig. Henry van Eeden is 'n vlekkelose klein robot, doelbewus deur 'n sekshandeling geskep en behoorlik gekondisioneer" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 13). In die aangehaalde gedeelte word kommentaar op hom en sy tipe gelewer. Vergelyk maar sinsnedes soos o.a. die volgende: "Liefdeloosheid is vervang deur universele erbarming, liefde is selfsugtig". Dié beskrywing van Henry verskil aansienlik van die sienings van Jock, Mrs Silbersteins en die ou hertogin:

"'n Aangename jong man,' sê Jock.

'Goed opgevoed,' sê die slank Mrs Silberstein.

'Elegant en slank,' sê die twee vaal Misses Silberstein.

'Kort,' sê die hertogin. 'Impotent'" (p. 14).

Hierdie beskouings van die karakters werp 'n ander lig op sowel die ouktoriële beskrywing van Henry

as hulleself. Die deur-sekshandeling-geskepte en gekondisioneerde "vlekkelose klein robot" is vir die karakters respektiewelik "'n aangename jong man", "goed opgevoed", "elegant en slank" en "impotent". Die logiese afleiding is dat, aangesien die karakters sulke goeie hoedanighede (almal behalwe die hertogin) aan Henry toedig en hulle beskrywing dié van die ouktoriële verteller vroeër kontrasteer, die karakters dié beskouings in die mond gelê is om sodoende hulle self ironies te karakteriseer. Maar met dié ironiese kontrastering word implisiet ook die karakters se ruimte en optredes betrek. Die leser kry nou geheel en al 'n ander siening van die Welgevonden-ruimte. Soos later sal blyk, word hierdie ironiese jukstaposisionering van o.a. verskillende sienings en standpunte deurgaans deur die tweede trilogie volgehou. Die perspektiefverruiming wat daardeur verkry word, blyk reeds uit die aangehaalde voorbeeld.

Blok onderskei egter ook 'n subjektiewe vertelwyse. Soos reeds gesê, behels die subjektiewe perspektief dat persone van "binne-uit" vertel word. Die blik van die leser bly tot dié van een personasies beperk (*id.*, 238). Hier is dus 'n mate van ooreenstemming met die sienings van Stanzel, Maatje, Postma-Nelemans, Lintvelt en Bal oor die personele of aktoriële perspektief of dan, in laasgenoemde geval, die gedelegeerde fokusmeganisme.

Maatje verstaan onder "personele verhalens" verhale waarin die wêreld "geheel of gedeeltelik word gesien deur die oë en die brein van één of meer persone van die verhaal, sonder

evenwel dat die persone ik-figuren word" (id., 184). Volgens die sienings van Stanzel, Maatje en Postma-Nelemans (wat benewens die ouktoriële en personale vertelwyse, ook 'n ek-vertelwyse onderskei) is dit logies dat die spanning wat daar by ek-verhale tussen die belewende ek en die vertellende ek bestaan, nie noodwendig by ouktoriële en personale perspektiewe aanwesig sal wees nie. Daar is egter reeds aangetoon dat, aangesien "ouktorieel" in wese vertelling (in watter vorm ook al) beteken, ek-perspektiewe altyd primêr op 'n vorm van die ouktoriële perspektief neerkom.

Met die personale perspektief is die verteller as't ware verberg agter die romanfigure. Daar word direk weergegee en die leser word skynbaar sonder enige tussenkoms van die verteller met die gebeure gekonfronteer. Die "geloofwaardigheid" van die romanwerklikheid word verhoog en die leser word betrek by die intieme, onmiddellike reaksies van die karakters. Die personale perspektief maak die ineenvloei van die psigiese en fisieke ruimtes moontlik. Hier kry 'n mens dus 'n ineenvloei, selfs deurmekaarvloei, van die karakter se fisieke omgewing en sý psigiese belewing van die ruimte en die gebeure binne daardie ruimte. Vergelyk maar die Reus se ervaring van die reinigende invloed van die water by die maskers (Een vir Azazel, p. 35) en Gysbrecht Edelhart se ervaring en belewing van die eendsterte se mishandeling op Christian's Beach (Die mugu, pp. 45-50). Hierdie vertelwyse gee onder meer aan 'n toneel sy oortuigingskrag. Daar is geen verteller as sodanig aanwesig nie en dit bied dus baie groter geleenthede tot sieniese voorstelling.

Postma-Nelemans stip tien basiese struktuurtekenmerke aan wat òf met perspektief saamhang òf daarvan afhang. Daar ek, soos reeds gesê, hoofsaaklik op enkele perspektiewe in die ontleding van die gestelde probleem konsentreer, moet daar kortliks by enkele van voorgenoemde struktuurtekenmerke stilgestaan word, veral aan die hand van Postma-Nelemans (id., 16-20).

Verskillende perspektiewe in 'n werk kan kontrasteer of nie kontrasteer nie. Dit beteken eenvoudig dat daar verskillende beskrywings, menings en gesigspunte oor die selfde persoon, onderwerp of gebeurtenis teenoor mekaar gestel word. Hier gaan dit dus om interne kontras. Bepaalde interne perspektiewe kan egter ook afgewissel word met 'n perspektief van buite (gewoonlik dié van die outeur of skrywer) wat deur middel van kommentaar, beskrywings, ens., selfs 'n ironiese situasie kan skep. Fowler stel dit net in ander woorde as hy sê dat sommige hedendaagse prosaïste "transcend the issue altogether by abruptly and unsignposted shifts from one point of view to another ..." (*id.*, 149). Voorgaande kan as instrument vir die persoonale vertelwyse dien, mits die outeur verskuil bly. Myns insiens sou so 'n wisseling en kontrastering van perspektiewe (veral eksterne kontras) met die gevolglike skep van ironiese kontraste ook 'n instrument in die hand van die didaktiese skrywer of die ouktoriële vertelwyse wees, want hier is dan sprake van 'n doelbewuste organisering van verskillende perspektiewe om 'n bepaalde effek te bereik.

'n Treffende voorbeeld van so 'n georganiseerde kontrastering van perspektiewe word gevind in die sienings van Jock Silberstein aan die een kant en regter O'Hara en dr Johns aan die ander kant (Sewe dae by die Silbersteins). Dr Johns se perspektief op of siening van die verlore paradys of die ware aard van die paradys verskil weer geheel en al van dié van die ouktoriële verteller (Een vir Azazel). Vergelyk maar die herhaalde verwysings van dr Johns na die taak van De Goede as synde 'n herwinning van die paradys. Steenberg (aangehaal deur Malan) wys daarop dat die "model waarop hierdie Paradys gebaseer is, die ongerepte Arkadië met sy idilliese herderlewe is ..." (Malan, 1978, 93). Daarteenoor beskryf die verteller dit as 'n plek waar, "met die verloop van tyd ... groen mos die maskers bedek (het)" (Een vir Azazel, 13). Die kontras tussen "die ideaalbeeld van die Paradys wat De Goede vir sy geliefdes moet herower en die ruimtelike opset wat die onwerklikheid van 'n Tussaud-wasmuseum vertoon, word uitstekend benut vir parodie, ironie en satire" (Malan, *id.*, 94). Hieroor egter later meer.

By literêre werke met meer as een verteller kan 'n mens vind dat perspektiewe mekaar korrigeer of verskillende standpunte sonder die element van korreksie weergee. (Postma-Nelemans, id., 19). Dit kan ook die geval wees met 'n perspektief wat as kommentaar, mening, ens. momenteel van buite gegee word, dit wil sê as 'n standpunt en nie noodwendig kontrasterend met die verskillende interne perspektiewe nie. Teenoor die siening van speurdersersant Demosthenes H de Goede dat dit in Een vir Azazel gaan om die opspoor van die moordenaar van Lila, gee dr Johns by herhaling 'n dieper religieuse verklaring vir die stryd as synde een tussen die orde en die chaos, van goed teen kwaad (o.a. pp. 111-112). Hierdeur verleen hy groter reikwydte aan die gebeure en verruim dus die perspektief. Brigadier Ornassis E se siening van Demosthenes H de Goede se opdrag verskil aansienlik van dié van laasgenoemde en het myns insiens dieselfde verruimingsfunksie (Die derde oog).

'n Vertellergesigshoek wat egter oor voorgenoemde tegnieke heen sny, is dié van die feilbare of onbetroubare verteller. Abrams praat van 'n verteller wie se interpretasie en evaluasie van karakters en gebeure waarvan hy verhaal, nie ooreenstem met die implisiete oortuigings en norms wat die skrywer huldig nie (id., 136). Daarom mag die verskuilde outeur dit nodig vind om van tyd tot tyd sy eie siening te laat triomfeer ten spyte van die vertellergesigshoek. Ironie kan ook met hierdie gesigshoek bewerkstellig word deurdat die leser nie altyd weet wat die ware feite is en hoe die feite beoordeel moet word nie. Die vernietiging van die Reus word deur die inwoners van Welgevonden gesien as die herwinning van die paradys. Dr Johns, as die mondstuk van die inwoners van Welgevonden, stel dit duidelik: "Daarom, om jouself te red, al wil jy dit nie weet nie, soek jy gedurig na 'n sondebok. Daarom is die tragiese figuur van ons tyd miskien dié een wat die skuld op hom trek om ons haat of verdriet vir onself geldig te maak" (Een vir Azazel, 91). Die verteller suggereer aan die einde van die boek egter duidelik dat alles slegs 'n tydelike oplossing

en herwinning is: die monster is nou versadig, maar gaan beslis weer honger raak en smag na die lewegewende bloed. Die vrede wat daar op Welgevonden heers, word al klaar versteur deur Jock se "vernietigende aanslag om die bose geeste te verdrywe" (Een vir Azazel, p. 168). Met voorgenoemde siening word die ganse interpretasie gekorrigeer en verkry die lesers 'n ander en 'n beter insig in die hoofmotief van die verhaal.

Die aard van 'n onbetroubare verteller word bepaal deur die verwydering wat daar tussen die verteller en die geïmpliseerde of verskuilde outeur bestaan. Hierdie verwydering behels 'n volgende baie belangrike aspek van perspektief, nl. afstand.

Stanzel praat van twee vorme van vertelafstand, nl. die afstand tussen die vertellende ek en die belewende ek en die afstand tussen die vertellende ek en die sentrale gebeurte (1964, 30, 31 et passim). Aangesien albei dié vorms van afstand identiek aan ek-verhale is, kan hulle nie by persoonlike perspektief ter sprake kom nie.

Blok sien afstand as 'n literêr-psigologiese begrip en dit behels die afstand tussen die lesers en die verhaal (id., 234). Hierdie siening is heeltemal te versoen met dié van Kayser, nl. dat afstand nie gesien moet word as 'n ruimtelike afstand nie, dog as 'n moontlikheid tot begrip vir en van 'n bepaalde situasie (1948, 210). Afstand is myns insiens die mate waarin die lesers hom by die lotgevalle van en gebeurte met die karakters asook die karakters self betrokke voel, en in watter mate hy hom met hulle identifiseer.

Volgens Booth bestaan daar in enige verhaal 'n geïmpliseerde dialoog tussen skrywer, verteller, (die ander) karakters en die lesers (1961, 155). Hy gaan voort en onderskei vyf moontlike vorme van estetiese afstand (id., 156-158): die verteller kan nader of verder van die geïmpliseerde skrywer wees.

Hierdie afstand kan die vorm van 'n morele, 'n intellektuele, 'n fisieke of 'n temporele afstand aanneem. Voorts kan die verteller verder of nader wees aan die karakters in die verhaal wat hy vertel. Maar die verteller kan ook nader of verder van die leser se eie norme wees. Net so kan die afstand tussen die geïmpliseerde skrywer(nemende die leser met hom) ook die afstand tussen hom en die ander karakters vergroot of verklein. So gesien, is die betroubare verteller dus baie "nader" aan die geïmpliseerde outeur as die onbetroubare of feilbare verteller. 'n Groter afstand tussen sowel leser en karakters as verteller en karakters is dus feitlik identiek aan die ouktoriële perspektief, terwyl die personale perspektief 'n verkleining in afstand beteken. Die afstand tussen die leser en die karakters word vergroot by die relativering van die werklikheidsillusie.

Die vertelafstand ontbreek by die personale perspektief, aangesien die leser direk met die karakters self te doen kry en die verteller nie so op die voorgrond is nie. Dit verhoog die onmiddellikheid en geloofwaardigheid van die situasie. Maar die ontbreking van vertelafstand maak ook poliperspektief (d.w.s. verskillende perspektiewe van dieselfde aard - Postma-Nelemans, id., 23) moontlik. Die leser word by meer as een verteller direk struktureel betrek. Hierdie groter betrokkenheid van die leser verhoog volgens Kannemeyer die lewendigheid van die aanbod en beklemtoon die werklikheidsillusie van die werk (1965, 82).

Perspektiefwisseling (veral die ouktoriële afgewissel met personale perspektief) impliseer noodwendig 'n wisseling van afstand. Laasgenoemde beteken dan afwisseling deur middel van 'n wye, groter perspektief met fyn detailwaarneming of met 'n intens persoonlike ervaring in die onbewuste. Leroux manipuleer en relativeer die verskillende perspektiewe meesterlik deur middel van onder andere satiriese oordrywing, ironiese jukstaposisisionering, groteske distorsie, ens.

2.3 Satire

Die begrip kan moeilik geabstraheer word en behels 'n stellinginname teenoor en 'n blik op die werklikheid. As 'n bepaalde "manier van sien" beteken satire dus 'n bepaalde visie. Die geskakeerdheid en veelkantigheid, asook die gebruiksmoontlikhede en kompleksiteit van dié literêre verskynsel word deur Clark geïllustreer in sy beskrywing daarvan: "It swings backwards and forwards on an ellipse about the two foci of the satiric universe, the exposure of folly and the castigation of vice; it fluctuates between the flippant and the earnest, the completely trivial and the heavily didactic; it ranges from extremes of crudity and brutality to the utmost refinement and elegance, it employs singly or in conjunction, monologue, dialogue, epistle, oration, narrative manners-painting, character-drawing, allegory, fantasy, travesty, burlesque, parody, and any other vehicle it chooses; and it presents a chameleon-like surface by using all the tones of the satiric spectrum, wit, ridicule, irony sarcasm, cynicism, the sardonic and invective" (1946, 32).

Voorgaande impliseer al klaar die geskiktheid van hierdie stilistiese stylmiddel vir perspektiefwisseling en toon ook dadelik dat ander genoemde literêre begrippe eintlik instrumente in die hande van die satiriese skrywer is. Voorts is Clark se omskrywing slegs 'n uitbreiding van die betekenis van die oorspronklike woord satura wat volgens Highet "mengelmoes" beteken (1972, 18). Later beskryf hy dit as 'n "mixture full of different things" (id., 231). Die essensie van die oorspronklike naam was, volgens Highet, verskeidenheid, "plus a certain down-to-earth naturalness, or coarseness, or unsophisticated heartiness" (id.).

As gevolg van die didaktiese aard van satire is die gebruiker daarvan altyd akuut bewus van die verskil tussen die werklike aard van dinge en wat hulle veronderstel is om te wees. "Satirical writing conveys censorious criticism of human frailty. Its prime purpose is ethically or aesthetically corrective" (Shipley, (ed.), 1972, 359). Daar moet egter

volgens Pollard 'n duidelike onderskeid tussen algemene en spesifieke satire getref word (1977, 3). Die verskil lê in die teikengroep. Eersgenoemde rig hom veral op 'n algemene groep of leserspubliek, terwyl laasgenoemde hom veral op 'n spesifieke persoon of karakter, as 'n vergestaltung van 'n bepaalde idee, toespits. Die wisseling tussen hierdie twee modi operandi impliseer logies perspektiefwisseling, alhoewel in 'n mindere graad. Hier word 'n algemene, globale perspektief afgewissel met 'n besondere fokus op die individu.

Satire is dus in wese 'n vorm van perspektief en as sodanig 'n didaktiese hulpmiddel. Volgens Glicksberg "(it) seeks to teach, to drive home a particular truth or moral point of view." (*id.*, 22). Dit sal dus in die eerste plek van die verskuilde outeur se ingesteldheid (dus sy visioenêre bedoeling) afhang en juis daarom ook wissel in intensiteit na gelang die verteller betrokke of onbetrokke is. Die satiriese skrywer wil basies twee reaksies by die leser opwek, nl. 'n "lag vir..." en "woede of walging oor ..." (Thompson, 1972, 41). Bruns stel dit só: "The aggressiveness of satire serves especially to make us feel our original or historical weakness as a kind of moral pain, an awakening in the night. It fills us with a brutal actual grace. It describes the wrap of our virtue" (1979, 127).

Satire is basies 'n "social mode" (Pollard, *id.*, 7). Dit het dus nie primêr te doen met 'n objek, 'n gebeurtenis, ens. insigself nie, maar met die mens se houding oor of teenoor die bepaalde objek of gebeurtenis. Dit het altyd 'n slagoffer (hetsy spesifiek of algemeen) en is altyd krities ingestel. "Like an able and merciless strategist the satiric writer makes constant use of the camouflage of irony and the flank attack of innuendo. ... He may lie in ambush, but he is never on the defensive" (Shipley, *id.*). As die teikengroep gebeurte, gewoontes, gebruike en ervarings uit verband ruk en 'n verkeerde ingesteldheid daarteenoor het of openbaar, is dit die taak van die satirikus om hom reg te

help en van die ware en oorspronklike aard van voorge= noemde te oortuig. Dit doen hy/sy grotendeels deur die opwek van emosies by sy lesers wat wissel van lag, spot, minagting en woede tot haat (Pollard, id., 12). Deur hierdie gevoelens wil hy die leser sover kry om ook te ver= oordeel en te kritiseer. Sutherland stel dit só: "the satirist feels driven to draw attention to any departure from what he believes to be the truth, or honesty or justice. He wishes to restore the balance, to correct the error; and often, it must be admitted, to correct or punish the wrongdoer" (1967, 4).

Hierdie gevoelens wat opgewek word asook die intensiteit en graad daarvan, sal afhang van die ernstigheid van die foute of misdrywe wat aangeval word. Dit sal verder bepaal word deur die plek wat die verskuilde outeur inneem, die standpunt wat hy openbaar - m.a.w. sy visie aangaande die verskil tussen die werklikheid en die ideale, oorspronk= like stand van sake. "Living satire must somehow be able to make us re-live the original experience" (Pollard, id., 75). Weer eens dus 'n bevestiging dat dit vanuit 'n bepaalde visioenêre bedoeling gebruik word en 'n bepaalde uiteindelijke visie sal vergestalt - Jonker se "nuwe waarde" (Kyk 2.1). Dit doen die skrywer op twee maniere: "... by convincing us that the underlying attitudes have a permanent significance transcending the ephemeral circumstances or by sheer artistry in the execution of the satire." (id.)

Naas 'n satirisering van die agtergrond, gebruik die satiri= kus ook karakterisering om die leser so ver te kry om morele kodes, ens. in 'n ander lig te sien. In hierdie ver= band word satire veral op vier maniere vergestalt: "by what a man does (or fails to do), by what others do to or say of him,

by what he says of himself, and, ..., by what the author³ says of him" (Pollard, id., 24).

Uit voorgaande is dit duidelik dat die satiriseringsmiddele wat die skrywer kan gebruik, ooreenstem met die karakteriseringsmetodes wat die skrywer kan aanwend. Verder word satire dus, wat karakterbeelding betref, by uitstek moontlik gemaak deur die kontrastering van interne perpektiewe (nl. deur wat ander karakters van die karakter sê) of die kontrastering van 'n interne perspektief of perspektiewe (bv. wat die karakter van homself sê) met die eksterne perspektief van die verskuilde outeur ("by what the author says of him"-Pollard). Pollard stel dit verder baie duidelik: "Satire is about people, and there must therefore be some form of characterization. The simplest form is that of description by the author" (id., 47 - Kyk voetnoot 3 vir my keuse van die ouktoriële verteller). 'n Goeie voorbeeld van voorgenoemde word gevind in die kontras tussen die siening van die ouktoriële verteller en dié van die inwoners van Welgevonden van Henry (Kyk 2.2). Maar dit kan ook verkry word deur verskillende perspektiewe mekaar te laat korrigeer sonder dat daar 'n element van kontras aanwesig hoef te wees. Hy kan bv. "ingenious devices of denunciation" gebruik (Shipley, id.).

Die slagoffer van die satirikus is 'n "sort of scapegoat driven from society burdened with the guilt of all its members ...". (Muecke, D C., 1976, 67). Hy is by uitstek die verskuilde outeur se skep-sel. Die karakters ontwikkel nie juis nie, maar is en bly wat hulle is. Hiermee is 'n mens midde-in

-
3. Konsekwentheidshalwe verkies ek om liever van die verteller (hier dan baie definitief die ouktoriële verteller) en die verskuilde outeur as die skrywer te praat. Hierdie siening van Pollard is gebaseer op die Aristotiliaanse siening dat die roman eintlik karakter in aksie is.

die romanwêreld van Etienne Leroux. Vergelyk in hierdie verband maar die imbesieie Reus in Een vir Azazel. Deur die aandag so op 'n karakter toe te spits (spesifieke satire dus), word die ander karakters en die morele kode van die gemeenskap indirek onder skoot gekry en veroordeel. Dink maar aan die wrange kommentaar wat die Welgevondengemeenskap se optrede teenoor die Reus op eersgenoemde self lewer (Een vir Azazel). Die gemeenskap satiriseer deur sy visie en die handeling wat daaruit voortspruit homself. Dieselfde geld vir speurdersersant Demosthenes H de Goede (Een vir Azazel) en kaptein De Goede (Die derde oog). In albei die romans word die gemeenskap se siening van die verteenwoordiger van die orde voortdurend met die beskrywing van die ouktoriële verteller afgewissel. Sodoende word nie alleen die ware aard van die "held" geskilder nie, maar blyk ook die toestand waarin die gemeenskap hom bevind, duidelik. Hierdie satiriseringsproses omskryf Sutherland as volg: "the satirist proceeds characteristically by drastic simplification, by ruthlessly narrowing the area of vision, by leaving out of account the greater part of what must be taken into consideration if we are to realise the totality of a situation or 'n character" (id., 16).

So 'n karakter (d.w.s. as 'n sondebok) se aksies sal herhalend van aard wees. Volgens Pollard lê sy interessantheid in insidentele versaliteit, d.w.s. in die manier waarop die skrywer die satiriese variasies op sy tema orkestreer (id., 54). Sutherland opper in hierdie verband twee moontlikhede: "it comes from the author ... self (m.i. liever die verskuilde outeur of ouktoriële verteller), but it is perhaps more often put into the mouth of one of (the) characters, where at one and the same time it establishes the critical attitude required, and reinforces that impression of good sense and intelligence which that character is intended to make upon us" (id., 117). Vergelyk in hierdie verband pastoor Williams (Een vir Azazel) en onder andere dr Johns en regter O'Hara (Sewe dae by die Silbersteins).

Die "put into the mouth of one of the characters" (Sutherland) word deur Pollard net in ander woorde beskryf: "the author so conceives his subject ... that he then arranges his characters and incidents in relation one to another with the object of obtaining the maximum satirical effect" (*id.*, 23). Daarom sê Highet dan ook baie duidelik dat satire voorgee om die waarheid en slegs die hele waarheid te verkondig, terwyl dit in werklikheid op twee maniere geskied: "either by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world; with which our world is contrasted" (*id.*, 158). Fowler stel dit duidelik dat dit juis hierdie kenmerk, nl. "its attempt to juxtapose the actual with the ideal (is that - W.S.) lifts it above mere invective" (*id.*, 167).

Weer eens bevind 'n mens jou direk binne die wêreld van die Welgevondengemeenskap. Aan die een kant beskou, soos reeds gesê, dr Johns en die ander inwoners dit as die utopia waar die wanaangepaste weer rus kan vind, terwyl die oukto-riële verteller aan die ander kant die ware, vervalle aard daarvan aan die leser voorhou.

Die kontrastering van 'n ideaalwerklikheid met die realiteit kan, volgens Highet, òf die vorm van 'n reis òf 'n visioen aanneem. Hy gaan verder en verduidelik die verskil tussen genoemde: "In a journey, the stages are described in some detail, and the author tries to make them seem real, while the visionary either is transported by a miracle to and from the scene of his vision, or else in a spiritual rapture, sees it all with the inward eye" (*id.*, 165). Veral laasgenoemde word deur Leroux met groot vrug en 'n suksesvolle verruimingsfunksie aangewend. Vergelyk in hierdie verband maar Die derde oog. Nie alleen is die titel van die boek alreeds aanduiding van die "inward eye" nie, maar telkens tref 'n mens ook die visioene van Boris Gudenov en die fortuinvertelster van Welgevonden aan (o.a. pp. 166-167 en pp. 28-29 respektiewelik). Op die verruimingsfunksie van die aangehaalde voorbeelde word daar later teruggekom.

Satire kan verskillende vorms aanneem. Die mees algemene onderskeid val in twee hoofgroepe uiteen, nl. formele satire en indirekte satire (Abrams, id., 155). Veral laasgenoemde is vir hierdie studie van belang. Abrams omskryf die objekte van hierdie vorm van satire as karakters wat hulleself en hulle sienings belaglik maak deur wat hulle dink, sê en doen, "and are sometimes made even more ridiculous by the author's comments and narrative style" (id.). Dit word volgens hom gekenmerk deur lang, uitgerekte dialoë en debatte (dikwels gevoer op 'n banket of partytjie) "in which a group of immensely loquacious eccentrics, pedants, literary people, and representatives of various professions or philosophical points of view serve to make ludicrous the intellectual attitudes they typify by the arguments they urge in their support" (id.). Frye stel dit dat hierdie vorm van satire meer met houdings as met mense handel. "Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behaviour" (1973, 309). 'n Mens hoef maar net na die filosofiese gesprekke tydens die partytjies elke aand (Sewe dae by die Silbersteins), na die gesprekke tydens o.a. die omwandelings van die speurder en sy meturgeman (Een vir Azazel) en na die gesprekke tydens die byeenkomste van die D-diens (Die derde oog) te kyk om te besef hoe wesenlik satire in en aan hierdie romans is. Oor die funksie en rol van die gesprekke in hoofstuk vyf meer.

Uit voorgaande is dit duidelik dat satire 'n bepaalde visie impliseer, dat die satirikus ingestel is om te her-stel, te her-skep, die leser as't ware indirek tot die oorspronklike te bring. Dit doen hy onder meer deur die jukstaposisering van verskillende perspektiewe en verskillende wêreldes (o.a. die reële en die ideale), maar ook groteske karakterbeelding om 'n maksimumreaksie van spottende lag en walging by sy lesers te weeg te bring.

2.4 Die groteske

Die W.A.T. gee verskillende verklarings vir die begrip : "sonderling, vreemdsoortig, wonderlik , grillig, vreemd, fantasties van vorm", of: iets "wat 'n eienaardige, koddige, lagwekkende indruk maak; buitensporig; oordrewe," of in die meervoud: "kunswerke van groteske aard; ornamente, skilderye, tekeninge of beeldwerk van gedrogtelike mens- en dier=gestaltes; grillige fantastiese figure " (Schoonees, (red.) e.a., 1972). Net in ander woorde gee die Collins English Dictionary die volgende verklarings: "wildly formed; irregular in design or form," of : "a whimsical figure; a caricature" (Irvine, (ed.) , 1977). Die Webster's New World Dictionary se verklaring voeg 'n verdere dimensie aan voor=genoemde omskrywings toe: "characterized by distorions or incongruities in appearance, shape, etc." (Guralink, (ed.), 1978). Dit is egter die Webster's Comprehensive Reference Dictionary and Encyclopedia wat ook die agtergrond of tafereel waarteen 'n verhaal afspeel, by die omskrywing betrek : "whimsical ornamentation, figures, or scenery; the incongruous or uncouth in art : gothic type" (The World Publishing Company, 1952). Hierby aansluitend omskryf die Verklarende handwoorden=boek der Nederlandse taal die begrip as volg: "lachwekkend, zonderling, potsierlijk" (Koenen en Drewes, 1966).

Uit voorgaande omskrywings van die begrip groteske blyk, benewens ander eienskappe soos ongewone, die nie=algemene, die vreemde, dit duidelik dat die belangrikste kenmerk "van die groteske bestaansvorm die onmoontlike kombinasie van teenstrydige elemente is" (Ester, 1973, 3). Ester gebruik dan 'n voorbeeld uit Een vir Azazel ter illustrasie, nl. die maskers wat skemertyd "somber" "gryns" (id., 4). Hierdie samevoeging van twee teenoorgesteldes word verder deur Thompson omskryf: "the present tendency ... is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as 'n violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at last, as an appropriate expression of the problematical nature of existence" (1972, 11). En hierdie ekspressie of uitdruk=

king impliseer al klaar 'n sekere ingesteldheid of lewens=beskouing. Dit veronderstel 'n bepaalde uitbeelding van die werklikheid soos gesien deur die skrywer - 'n bepaalde ver=gestalting van 'n bepaalde visie dus. Hiermee is 'n mens onmiddellik binne die kader van perspektief en visie. Kayser stel dit só: "The grotesque is the expression of the estranged or alienated world, i.e. the familiar world is seen from a perspective which suddenly renders it strange (and, presumably, this strangeness may be either comic or terrifying, or both)" (aangehaal deur Thompson, id., 18).

Die groteske kan egter nie los van ander literêre stylmid=delas gesien word nie. Thompson stel dit duidelik dat die groteske "is being calculatingly employed in the service of something which has a definite purpose - satire in the main" (id., 8). 'n Mens kan twee vorme van die groteske onderskei, nl. die satiriese groteske wat 'n instrument in die hande van die satiriese skrywer is, en speelse, ornamentele groteske, (Thompson, id. 27). Dit gaan in hierdie studie grootliks om eersgenoemde. Dan kan die groteske òf as 'n toon van satire gesien word, òf, soos reeds genoem, as instrument vir satire om sy nodige krag, inset en funksie volledig te eksploiteer.

Sou 'n mens die groteske voorts as "the unresolved clash of incompatibles in work and response" (id.) beskryf, dan is die dualistiese effek van satire alreeds implisiet be=trek. Soos reeds gesê, gebruik die satirikus onder andere groteske karakterbeelding om 'n maksimumreaksie van spot en walging by sy lesers te bewerkstellig. Wieland het die reaksies só beskryf : "the grotesque ... awakes openly contradictory perceptions - laughter over deformation, disgust over the gruesome, surprise over the boldness of the impos=sible creations" (aangehaal deur Barasch, 1971, 148).

Waar die satiriese skrywer egter wil analiseer in terme van goed en kwaad, waar en vals en in die proses wil onderskei tussen dié twee pole, wil die groteske in voorstelling en

omskrywing, juis op die onskeibaarheid van die twee pole wys (Thompson, id., 42). Benewens die skokeffek wat daardeur bereik word ("the experience of horror (or disgust, or anger) and amusement (or glee, or delight) at the same time, the laugh which dies in the throat and becomes 'n grimace, or which is tinged with mild hysteria or embarrassment" - id., 56), is die groteske 'n poging om die inherente teenstrydige en onversoembare elemente te verstaan en tot 'n oplossing en 'n duideliker begrip daarvan te kom. Dit is van hierdie poging waarvan Barasch praat: "the most prevalent means of expressing ... (the modern theme of man's search for meaning in a disordered and confusing world)... have been the grotesque mingling of the ludicrous and the terrible, the use of incongruities, the juxtapositions of low comedy, sordid reality, and the noble delusions of the inner man" (id., 161).

Daar is egter 'n verdere nuanseverskil tussen satire en die groteske. Satire wil twee reaksies by die leser opwek, nl. lag en woede of walging. Die groteske wil 'n verwarring van die reaksies daarstel. In sy reaksie op satiries-groteske gebeure of karakters vind die leser sommige elemente snaaks, terwyl ander hom met weersin vervul. Daarenteen hou die groteske hierdie snaakse en weersinswekkende elemente as onskeibaar voor en streef dit na 'n reaksie waarin lag en woede gelyktydig met dieselfde krag figureer. "The mixing of dignity and absurdity in ... situations and characterizations ... produced a unique tragic effect which evoked laughter and terror or tears simultaneously" (id., 47).

Groteske satire word (myns insiens tereg) volgens Barasch gekarakteriseer deur hoogs oordrewe en vergrote situasies en karakters, die vermenging van "subject and style categories, an amorphous style of writing, a tendency toward puns, sound play, double-entendres, and a naturalistic view of life" (id., 10). Een van die belangrikste kenmerke van die groteske is, soos reeds gesê, disharmonie. Die effek van die groteske sal vervaag en wegval indien die probleem opgelos kan word, want die groteske wil juis die onskeibaarheid van waarheid en valsheid onderstreep en beklemtoon.

(Thompson, id., 42). Dit is die geval omdat "the artists of different ages, instinctively or consciously, expressed in fantasies of mixed humour and fear, the common perception that the total human experience is beyond logical ordering" (Barasch, id., 164).

Thompson gaan egter voort en gee die volgende funksies van die groteske, nl. aggressiwiteit en vervreemding, die verkryging van 'n psigologiese effek, spanning, onoplosbaarheid en 'n speelsheid (id., 58-64). Die leser word, deur die gebruik van groteske beskrywings en karakterbeelding, tot stilstand geruk en met 'n radikaal ander, steurende perspektief gekonfronteer - 'n perspektiefverruimingsfunksie dus. Hierdie verruimingsfunksie van die groteske word egter nog beter deur die psigologiese effek daarvan geïllustreer, want groteske jukstaposisionerings van die reële en ideale is verstaan as jukstaposisionering van die realiteit en die psigologiese wêreld (Barasch, id., 159). In ons tyd word dit getipeer as 'n konflik tussen die mens se bewussyn van die ewige en sy belewing of siening van sy omwêreld. Daarom kan die moderne groteske verstaan word as 'n metode van protes teen angs en 'n metode om die mens te beskerm teen die dieper sielekwelling oor sy menslike toestand in 'n ontwrigde wêreld (id., 163-164).

Dit is juis teen hierdie agtergrond dat Barasch nog 'n belangrike element van die groteske bespreek, nl. dié van die middeleeuse neiging om, deur middel van die groteske, die idee van die dood en die oorsake daarvan op demone⁴ en legendes oor te dra. Volgens hom het die demone vreugde daarin gevind

4. Myns insiens is Barasch se siening hier eensydig, aangesien demone slegs een sy/faset van die tussenmagte of halfgode verteenwoordig. Ek sou veel eerder van daemone praat, aangesien dit sowel die goeie as die kwade verteenwoordig. Vergelyk in hierdie verband Malan, 1977, 34-40 - ook wat betref die verskillende tipe daemone en hulle invloed en mag op die menslike lewe.

om mense te verlei en te teister (id., 42). Hierdie vermitologisering van die dood en die daemone as die oorsaak van die einde word deur Kermode as volg beskryf: "men ..., to make sense of their span, ... need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so" (id., 7). Daemone in menslike gestalte is grotesk beskryf en geskets. Verder : "the complete success of the literary fool depends on his ability to give reason to the irrationality, complete disorder to social order, and to suspend reality permanently" (Barasch, id., 46). Voorgaande is die geval omdat die groteske 'n spel met die absurde is, "in the sense that the grotesque artist plays, half laughingly, half horrified, with the deep absurdities of existence. The grotesque is an attempt to control and exorcise the demonic elements of the world" (Kayser, aangehaal deur Thompson, id., 18). Die feit dat die groteske as 'n perspektief ontwikkel het, word duidelik deur Coleridge se verdeling van eersgenoemde in twee tipes geïllustreer. Hy praat van die "transcendental and descendental. The one was sublime, the other trivial; the one true, the other false; the one moral, the other sensual" (aangehaal deur Barasch, id., 153). Coleridge se bespreking van die groteske dui, in die lig van wat reeds oor daemone gesê is, op die dubbelkantigheid van laasgenoemde.

Om die twee gewaarwordings, nl. lag en skok, die komiese en die tragiese, saam te voeg, beteken dat die kunstenaar in werklikheid die twee onversoenbare elemente van die lewe saamvoeg wat op sy beurt die betekenis van elk verhoog om 'n nuwe, verruimde en werklikheidstransenderende visie daar te stel. Die perspektiefverruiming waarby 'n mens hier is, kristalliseer, soos reeds gesê, uit as 'n konflik tussen die mens se bewussyn of ervaring van die ewige en sy belewing van sy omwêreld. Die groteske wil, deur die samevoeging van teenoorgesteltes, inderdaad die mens beskerm teen die sielekwelling oor sy toestand in 'n verwarde en verdraaide wêreld - by uitstek dus 'n middel om perspektief te verruim en te verbreed.

2.5 Ironie

Dit is op die gebied van die tragiese dat die ironie by die groteske aansluit. Volgens Glicksberg skilder die metafisiese ironie van die twintigste eeu 'n held wat op=hou om 'n held te wees of wat in 'n heel ander opsig 'n held word (1969, 12). Dit word tragies wanneer dit poog "to give imaginative expression to the traumatic discovery that the universe has no concern at all for the fate of man" (id.). Die ironiese lag "is designed to fuse the elements of comedy and tragedy" (id., 22).

Naas situasie-ironie onderskei Muecke ook verbale ironie (id., 8). Aangesien dit in hierdie studie om die literêre werk gaan, verdien slegs die verbale ironie die aandag. Dit behels die skepping van karakters en situasies wat doelbewus ironies wil wees. Dit maak staat op die gehoor of die leser se intellektuele vermoëns om die ironie van of in 'n bepaalde karakter te herken. Die teenstelling in=gebed in ironie, nl. dié van die verskynsel teenoor die werklikheid, impliseer al klaar verskillende perspektiewe.⁵ Wat vir een karakter die werklike toedrag van sake is, hoef nie noodwendig vir 'n ander karakter of die verskuilde outeur werklikheid te wees nie.

Brooks en Warren noem 'n baie belangrike element van ironie en bring dit hierdeur in verband met die satiriese oogmerke van die skrywer, nl. dat die outeur, deur die gebruik van ironie, weerhouding en geringskatting, die leser wil dwing om dinge weer in perspektief te sien, sy eie gevoelens te peil en dieper tot die proses van fiksie toe te tree (id., 146). Voorgaande het 'n literêr-psigologiese implikasie en impliseer 'n vertrouensposisie tussen die verskuilde outeur/

5. Vgl. Muecke (id., 12) vir 'n uiteensetting van komiese, tragiese, noodlots-, selfironie, ens. Dit is nie nodig om, binne die bestek van die stuk, verder hierop in te gaan nie.

verteller en die leser met perspektief en perspektiefwyseling 'n baie belangrike hulpmiddel. Die verskuilde outeur skep doelbewus 'n sekere valsheid of onwerklikheid wetende dat hy op die leser kan staatmaak om dit as die teenoorgestelde te sien, want "irony allows contradictions to co-exist and entertains a multiplicity of perspectives" (Glicksberg, id., 22). Gedurende die eerste helfte van hierdie eeu is die woord "ironie" dan ook gebruik vir literatuur wat, om verskillende redes, sonder kommentaar, opponerende, of net verskillende gesigshoeke jukstaposisioneer (Muecke, id., 24). Muecke gee die rede hiervoor aan as "to express a larger and richer meaning than would be possible with direct statement" (id.). Hierdie meervlakkigheid word deur Tom Gibbons as volg omskryf: "one which appears one thing but really implies the opposite" (1979, 55). Daar word van die leser verwag om "either some incongruity among the words or between the words and something else that he knows", te bespeur (Booth, 1974, 10). Die feit dat woorde nie net op hul gesigswaarde geëvalueer kan word nie en dat daar 'n groter doel agter sekere perspektiewe en die gebruik van daardie perspektiewe is, impliseer noodwendig verruiming - hetsy van die visies van bepaalde karakters of van die uiteindelijke totaalvisie soos in die boek geopenbaar, want die beste effekte word oor die spektrum van die hele werk verkry (Pollard, id., 68). Nie alleen kan die perspektiewe van sekere karakters m.b.t. ander karakters en gebeure in die roman verruim word nie, maar veral dié van die leser.

Die grootste enkele tegniek om ironie te implementeer, is "the objective distance of the author" (Humphrey, 1954, 16). "The effect of this great accomplishment is to make the reader feel he is in direct contact with the life represented in the book" (id., 15). Die verskuildheid en neutraliteit van die outeur verseker groter direktheid en dus ook groter onmiddellikheid. Veral van belang is die bewussynstroomtegniek (hetsy direk of indirek, alhoewel

eersgenoemde groter werklikheidsillusie verseker). Hier= volgens volg dit logies dat die kontrastering van pers= sonale (aktoriële) perspektiewe van verskillende aard (òf kontrasterend òf korrigerend - lg. hoe indirek ookal) van groot hulp in enige poging tot ironie is. Interne persona= le perspektiewe kan egter ook met die ouktoriële perspektief gekontrasteer word om sodoende die leser se visie en insig te verbreed en te verdiep, veral a.g.v. die onvolledigheid van die gedelegeerde fokusmeganisme se fokusveld wat in skerp kontras met die volledige kennis en insig van die anonieme fokuspunt staan.

Daarnaas kan ironie ook deur ouktoriële kommentaar, karakter= beelding en situasietekening bewerkstellig word. Dwars= deur alles moet egter besef word dat "the ironist pretends an appearance and pretends to be unaware of a reality while the victim is deceived by an appearance and is unaware of the reality" (Muecke, id., 30). Voorgaande sluit aan by Thompson se siening van ironie as synde gebaseer op konflik en die konfrontasie van twee pole (id., 21). Glicksberg stel dit trouens duidelik dat 'n outeur ironies afstand ver= kry deur hom nie met sy karakters te identifiseer nie (Glicksberg, id., 6).

Indien twee interne perspektiewe met mekaar gekontrasteer word met die alwetende verteller heeltemal verskuild, is die afstand tussen die leser en die karakter(s) feitlik uitgewis en dit bewerkstellig, soos reeds gesê, groter lesersbetrokkenheid. Indien daar egter voortdurende kom= mentaar gelewer word, of indien die leser bewus daarvan is dat die interne perspektief met 'n alwetende eksterne pers= pektief gekontrasteer word, verlaag dit die lesersbetrokken= heid. Hoe meer die verskuilde outeur op die voorgrond tree, hoe meer maak die leser hom/haar los van die karakter se lot= gevalle. Die groter en wyer visie wat die leser só op die romanwerklikheid en -gebeure kry, verdiep en verbreed sy in=

sig in die hele motiewe-opbou van die roman. Die groter objektiwiteit wat deur ironiese kommentaar verkry word, staan bekend as die distanansiëringsfunksie of -effek van ironie: "The concept of detachment seems to be implicit in the concept of pretence, since the ironist's ability to pretend asserts a degree of control over more immediate responses. It seems also implicit in the conception of the ironic observer for whom an ironic situation or event is a spectacle, which is to say, something observed from the outside" (Thompson id., 36). In hierdie distansiëringsproses is daar dus altyd sprake van 'n ouktoriële verteller of verskuilde outeur wat merkbaar is in die rangskikking en deureenspeel van òf beperkte òf alwetende perspektiewe. En omdat dit so is, "any study of the genre must be essentially an examination of method. A study of devices and form becomes significant if we understand the achievement that justifies all of the virtuosity" (Humphrey, id., 21).

Dit bring my by een van die belangrikste elemente van verbale ironie, nl. die estetiese. Soos trouens ook satire, groteske, ens. moet dit literêr-esteties verantwoord en geïntegreerd wees. Volgens Muecke stel verbale ironie vrae na die vergestaltingsmoontlikhede daarvan in die retoriek, stilistiek, epiek, satiriese vorme en strategieë" (id., 50). En om ironie te lees "is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask" (Booth, 1974, 33). Daarom is ironie en 'n studie van die vergestaltingsmoontlikhede daarvan 'n "extraordinarily good road into the whole art of interpretation" (id., 44). Om 'n stel reëls vir die estetiese vereistes en estetiese funksionering van ironie te probeer daarstel, is 'n onbegonne taak en ook nie my bedoeling en opset nie, want "the proper kinds and amounts of irony - tragic, comic, satiric, dramatic, metaphysical, or whatever - will be determined by particular ends. Similarly, the degrees of concealment, of stability, or of scope will be unspecifiable in advance of

recognizing the needs of this work, seen as a kind of rhetorical occasion" (id., 228). Vir die ironikus is enige anomalie of wanverhouding ironies, "and almost an phenomenon can be seen as incongruous in some light or other : what is not incongruous viewed locally will be found so when placed in larger context" (id., 236). Daarom "would (there) be no point in trying ... to show that ironists should go only so far and no farther" (id., 276). Ten spyte van die haas onbeperkte moontlikhede wat voorgenoemde siening impliseer, sou dit tog goed wees om op enkele moontlikhede waardeur die outeur ironie kan bewerkstellig, te let.

Soos reeds gesien, kan die verskuilde outeur self of deur middel van die ouktoriële verteller onpersoonlike en objektiewe kommentaar lewer of hom losmaak van die situasies wat uit die kontrastering van persoonlike perspektiewe ontstaan. Eersgenoemde impliseer momentele toetredes van die verskuilde outeur; die leser voel verwyder van die karakters en romangebeure en sien die gebeure binne die raamwerk van die hele werk in perspektief sodat sy visie uiteindelik verruim word. Indien die verskuilde outeur hom losmaak van interne perpektiewe en die leser met 'n meer direkte aanbod te make het, verklein die afstand sodat die leser gewoonlik met 'n beperkte visie sit. Deur die jukstaposisionering van verskillende visies word die lesersvisie verbreed en dit is tog die wese van ironie, nl. die "irreconcilable disparity between the way things ought to be and the way they are" (Glicksberg,id., 103). Die gebied waarbinne ironie opereer, behels wat mense dink, voel en glo, die verskille tussen wat mense sê en wat hulle dink en tussen wat hulle glo die geval is en wat die werklikheid is (Muecke, id., 7).

Die ironikus kan egter voorts homself ook as 'n karakter vermom – die sg. reflekteerder – wat op sy beurt deursigtig minder intelligent as die ironikus self is en voorgestel word.

"The greater the contrast between, on the one hand, the victim's confident assumption that he is a free agent and that things will happen as he expects them to and, on the other, the spectator's view of him as 'n blind wretch fixed to the wheel of an irreversible, unstoppable action, the more intense the irony" (id., 44). Verder hoef die slagoffer van ironie ook nie "arrogantly, wilfully blind" te wees nie; "he need only reveal by word or action that he does not even remotely suspect that things may not be what he ingenuously supposes them to be" (id., 28). Ook Brooks en Warren beklemtoon die feit dat die gebrek aan sensitiwiteit en eenvoudigheid van verstand 'n belangrike tegniek van ironie is (id., 149). Hierdie karakters word voorgestel "as being self-confidently unaware, too self-deceived and self-satisfied to recognize that they are living in a world of illusion, and the disconfitures devised for them by authors are usually intended as warnings to ourselves " (Gibbons, id., 48). Dan laat die verskuilde outeur nie homself hoor nie, maar laat dit aan die leser oor "to infer the criticism which the author usually intends" (id.).

Een van die belangrikste vorme van hierdie soort ironie is die eerstepersoonsperspektief waarin die verteller "revealed his true self: his hypocrisy, his weakness, and his self-confidence in the rightness of his own beliefs even when these are quite contradictory" (id.). Nou hierby aansluitend, is die hele kwessie van die bewussynstroomtegniek met al sy vorme waarin die outeur geheel en al afwesig is. Soos reeds gesien (paragraaf 2.2), is die eerstepersoonsverteller 'nskepping van die alwetende, verskuilde outeur. Die gevaar bestaan egter dat die leser (veral in die derdepersoonsvorm van die monologue intérieur) die karakter se gedagtes vir dié van die verskuilde outeur kan aansien (id., 53). Dit is voorts die geval aangesien die afstand tussen die verskuilde outeur en die karakter in dié geval onbeduidend is. Die afstand kan egter vergroot word deur die krag en effek van die ironie te intensifiseer. Sodra buitensporige ironiese kommentaar gelewer word, raak die leser bewus van die karakter as mondstuk van die verskuilde outeur.

Daar is egter nog 'n volgende moontlikheid, nl. dat die outeur 'n karakter(s), ver verwyderd van homself, in sy plek stel. Hierdeur word die verskuilde outeur se visie gekontrasteer met die perspektiewe wat hy aan die karakter(s) gee (Muecke, id., 45). Die verteller openbaar dan 'n ander perspektief as die van die verskuilde outeur. Die afstand en die element van verwydering spreek in so 'n geval baie duidelik. So 'n karakter maak dan stellings of openbaar houdings wat deur ouktoriële kommentaar gekorrigeer word. In wese kom hierdie tegniek neer op 'n kontrastering van interne perspektiewe met 'n eksterne perspektief.

Steeds deur die ironikus gemanipuleer, is daar ook karakters wat hulleself deur hul optrede, gedagtes en woorde ironiseer. Die ironiese skrywer wat 'n bepaalde ondeug of afwyking aan die kaak wil stel, lê in hierdie geval 'n in-sigself-teëstellende argument in die mond van 'n sogenaamde wyse of deugsame karakter (id., 59). Dit staan bekend as "ironie van selfverloëning".

Uit voorgaande is dit duidelik dat ironie eerstens 'n intellektueel ontsyferbare paradoks of konflik is. Thompson noem dit die plaas van onversoenbares in 'n soort verwantskap, 'n verwantskap wat altyd ontsyfer kan word (id., 47). Voorts kom dit neer op 'n kontras tussen wat gesê word en wat bedoel word, 'n kontras (soos Muecke dit stel) tussen teks en konteks (id., 54). Daarom sê Pollard dat ironie distorsie gebruik; totale distorsie in die vorm van inversie (id., 67). Onder die bodem van objektiwiteit verberg ironie 'n hartstog van die diepste betrokkenheid (id.). En daarom word ironie, volgens Muecke, feitlik nooit sonder een of ander vorm van morele doel aangewend nie (id., 63). Gibbons stel dit so: "it seems to be true that the many kinds of ironic comments, ironic situations and ironic impersonations created by authors do have something in common after all : by and large they are moral strategems for encouraging us not to be deceived by

appearances, and for making us more aware of our all-too-human capacity for self-deception, self-satisfaction, and self-righteousness (id., 62). Dit vereis 'n selektiewe, reagerende en geduldige leser om die besondere betekenis te begryp en te waardeer, want, soos reeds gesê, word die ironiese effek die beste oor die spektrum van die hele werk ervaar, beleef en nagespeur. Verder : "our ability to recognize the presence of irony ... often depends upon our alertness to the narrative point(s) of view employed by the author" (id., 61-62). Daarom is ironie "an extraordinarily good road into the whole art of interpretation" (Booth, id., 44).

Satiriese oordrywing, ironiese jukstapositionering en groteske distorsie word dus aangewend in die daarstelling en verkryging van 'n bepaalde effek wat daarop ingestel is om 'n verskeidenheid van reaksies by die leser te weeg te bring. Alhoewel deur die ingesteldheid van die verskuilde outeur bepaal, behoort dit, tesame met perspektief, tot die verbale komponent van die literêre kunswerk. Die kontrastering van pole van watter aard en watter vorm ook al, word moontlik gemaak deur perspektief en die jukstapositionering en kontrastering van verskillende perspektiewe. Die mees algemene kontrastering ten einde satiriese, ironiese en groteske effekte te verkry, is die van personale (aktoriële) en ouktoriële vertelwyses. Daarom is 'n grondige studie van die gebruik en konsekwensies van voorgenoemde twee vorms van perspektief in die onderhawige romans nodig, want, in die woorde van Arthur Pollard: "The whole may well be more than the sum of the parts, but to appreciate the whole, we need to look at the parts" (id., 47).

3. OUKTORIËLE PERSPEKTIEF

In die bespreking van "perspektief" (2.2) is gesien dat die ouktoriële perspektief onder meer behels dat die verteller buite die wêreld van die roman staan (Stanzel en Maatje); dat dit ook die vorm van 'n onpersoonlike "ek" wat nie in die verhaal betrokke is nie, kan aanneem (Postma-Nelemans); dat ek-perspektiewe altyd aan die ouktoriële perspektief onderworpe is; dat die outeur nog altyd aktief, hetsy vertellend of kommentariërend by die verhaal betrokke is (Lindenberg); dat groter afstand tussen sowel die leser en die karakters as die verteller en die karakters feitlik identiek aan hierdie vorm van perspektief is, dat die verskuilde outeur, alhoewel geensins in die verhaal nie, tog by die verhaal betrokke is en dat ons hier dikwels te doen het met 'n geïmpliseerde, alwetende, verskuilde outeur wat van tyd tot tyd sy stem in dié van 'n karakter kan laat oorgaan, maar hom die reg voorbehou om te eniger tyd in te gryp en kommentaar te lewer.

Voorgaande impliseer verskillende verteltegnieke. Om dus die uiteindelijke eenheid na waarde te beoordeel, val die ondersoek na die ouktoriële perspektief in die onderhawige drieluik uiteen in 'n bestudering van die verskuilde outeur as die "uitgewer" en "redakteur" wat buite die romanwerklikheid staan, 'n ondersoek na die alwetende verteller wat sy stem in dié van 'n ek-verteller laat oorgaan en 'n studie van die kommentariërende ouktoriële perspektief soos vergestalt in die alwetende en objektiewe derdepersoonsverteller. Voorgaande ondersoeke word gedoen teen die agtergrond van o.a. die ironiese en satiriese implikasies asook die invloed wat dit op die afstand tussen die leser en die romankarakters en -wêreld het. Hierdie implikasies is van die allergrootste belang vir die herstruktuering van die uiteindelijke totaalvisie omdat die gebrek aan wedersydse insig en begrip as gevolg van botsende sienings of visies, wat feitlik as 'n leitmotiv dwarsdeur al drie die romans loop, dikwels die leser se insig verduister en belemmer.

3.1 Die verskuilde outeur as organiseerder en redakteur

Volgens Booth kan die verskuilde outeur reeds met die titel van die roman, motto's, verduidelikende onderskrifte, aanhalings uit die roman self, ens. die leser waarsku dat dit om meer as die oënskynlike oppervlakkige in die roman gaan (1974, 52-53). Hy gaan dan verder : "it is foolish to ignore them when they are offered (id., 55). Dit spreek egter vanself dat die gevolgtrekking waartoe gekom word in verband met voorgenoemde waarskuings slegs met betrekking tot die hele roman getoets en bevestig kan word.

Die "sewe dae" van die titel van Sewe dae by die Silbersteins herinner dadelik aan die skeppingstydperk soos beskryf in Genesis 1 en 2. Verder dui die getal "sewe" ook op heiligheid, wyding, inseëning, voltooiing, volmaaktheid, 'n voltooide siklus, vervulling, stabiliteit, veiligheid, rus, inisiasie tot volmaaktheid, wysheid, die vroulike betowering, omgekeerde heiligheid en die Okkulte (De Vries 1976, 415-416). Ook Koenen (id., 1648) en die H.A.T. (id., 959) beskryf "sewe" as 'n heilige getal. Verder: "the consecration of Aäron and his sons as priests took seven days" (De Vries, id., 415). Al hierdie duidings word in een of ander vorm in die roman bevestig. Die onskuldige, vlekkelose Henry van Eeden met die engelgesig (p. 14) moet binne sewe dae (p. 14) in die hiërargie van die Silbersteins ingewy en ingelyf word sodat hy van sy onskuld ontslae kan raak (pp. 28, 29, 39), deel van die organisme kan word (p. 31) om uiteindelik, volgens Welgevonden-standaarde, ryp te wees (p. 154) om Salome te ontmoet (p. 155) om met haar "gepaar" te word (p. 13). Dit sal die vorm van 'n "sosiale kontrak" aanneem (p. 9).

In die titel is daar egter reeds sprake van 'n jukstaposisering van teenoorgesteltes. Die transendente duiding van "sewe dae" word gekoppel aan die "Silbersteins" wie se hiërargie op Welgevonden beskryf word as "'n groot organisme, 'n super-demokrasie wat tegnies perfek werk" (p. 31). Die

feit dat die transformasieproses en die inisiasie van Henry binne hierdie gesekulariseerde mikrokosmos gaan plaasvind, is reeds die eerste aanduiding dat hier meer op die spel is as eenvoudig banale en perverse seksgeoriënteerde byeenkomste en partytjies.

Die titels Een vir Azazel en Die derde oog sluit hierdie dubbelsinnige duidings uit en verplaas die leser onmiddellik binne die sfere van die Ou Testamentiese en die mitologiese verwysingskaders respektiewelik. Eersgenoemde is 'n sinsnede feitlik direk aangehaal uit Levitikus 16 wat handel oor die groot versoendag: "en Aäron moet oor die twee bokke die lot werp, een lot vir die Here en een lot vir Asasel" (vers 8). In Jesaja 34 vers 14 word hierdie god van die woestyn as 'n veldduiwel beskryf en sy woonplek as die ontmoetingsplek van verskillende veldduiwels waar ook naggeeste woon. Maar hiermee is die verwysingsveld nog geensins uitgeput nie. De Vries wys daarop dat die naam ook "removal" of "going far away" kan beteken. Dit is voorts die naam wat aan die leier van die Seuns van God wat met die Dogters van die Mens seksuele omgang gehad het, gegee is (id., 31). Die leser is dus nou reeds aangewys op 'n twee- of selfs méérvoudige verklaring van die gebeure. Hierdie verklaring van De Vries herinner dan verder aan Genesis 6 verse 2 en 4: "... sien die seuns van God dat die dogters van die mense mooi was, en hulle het vir hulle as vroue geneem almal wat hulle verkies het. ... In die dae was die reuse op die aarde, en ook daarna, toe die seuns van God by die dogters van die mense ingegaan en dié vir hulle kinders gebaar het. Dit is die geweldiges uit die ou tyd, die manne van naam". Deur die keuse van 'n titel soos Een vir Azazel slaag die verskuilde outeur daarin om onmiddellik 'n wye verwysingsfeer en dus ook die moontlikheid op verskeie visies te ontlont. Daar word later op die verwerkliking van die moontlike verwysingsvelde in o.a. karakterisering, ens. teruggekom. Wat nou van belang

is om te besef, is die feit dat die outeur nou reeds, deur die keuse van die titel, die leser as't ware bedag maak op moontlike lae van interpretasie en dat dit om veel meer gaan as die eenvoudige steniging van die Reus.

Soos reeds gesê, verplaas die titel van Die derde oog die leser na die sfeer van die antieke wêreld. Dit dui op die mitologiese derde oog waardeur daar insig verkry is. Volgens Vermeulen is die derde oog een van die "belangrikste simbole van Lamaïstiese en Tautristiese Joga. Die Jogi wat die gawe van die derde oog besit, is in staat om die onsienlike waar te neem" (1971, 4). Tesame hiermee, verskaf die voorskrif van die verskuilde outeur, nl. dat die storie uit twee werke van Euripides en Sophokles saamgeflans is, aan die romangebeure 'n tydlose karakter. In die twee werke, nl. Herakles Furens van Euripides en Die vroue van Trachis van Sophokles, word Herakles onderskeidelik as feilbare mens en half-goddelike held uitgebeeld (Malan, 1978, 112; Sien o.a. id., vir 'n weergawe van die inhoud van die twee werke. Vermeulen gee ook 'n uiteensetting van die Herakles-mite, id., 14. Sien ook Graves, 1973, 84-211; New Larousse Encyclopedia of Mythology, 169-174; Bulfinch, 1978, 143-149; Ions, 1974, 113-115).

Uit voorgaande kort uiteensetting word dit dus duidelik dat die verskuilde outeur reeds met die keuse van die TITELS van die werke asook die enkele verduidelikende onderskrif die visie op die fiksionele werklikheid verruim en die leser op sy hoede stel met betrekking tot die strekking en implikasies van die stofgegewe.

Die verskuilde outeur se visie blyk verder uit die STRUKTURERING VAN DIE WERKE, d.w.s. o.a. in die hoofstukindelings met hul onderafdelings. Elize Botha wys daarop dat die "sewe dae" in die titel van Sewe dae by die Silbersteins die plan van die hele opbou aandui. Volgens haar is elke "episode ... deur 'n titel benoem wat as't ware 'n 'gestileerde beweging' aandui" (1964, 65). Brink sien die "sewe dae"

as "die tradisionele sewe sluiers van Salome wat een vir een verwyder word, totdat Henry haar van aangesig tot aangesig mag sien" (1973, 19). So gesien, dui die hoofstuk-indeling al klaar op 'n religieuse substratum, nl. "die sakrale huwelik tussen die aardse en die hemelse" wat sy "parallel in die Hoogliedhuwelik van die Shulamite wie se naam in Grieks as Salome ('vrede') vertaal word", vind (Malan, 1977², 31). Volgens dr Hartmann (aangehaal deur Hall, 1973, CLV) het die vrouens van Salomo die kunste verteenwoordig en die maagde die ongeopenbaarde geheime van die natuur. "By order of the King the virgins were forced to remove their veils, thus signifying that by means of wisdom (Solomon) the mystic arts were forced to disclose their hidden parts to the philosopher, while to the uninitiated world only the outside garments were visible." Met hierdie beskouing bevind 'n mens jouself binne die kader van die Alchemie.

Malan beskryf die sewe hoofstukke in Sewe dae by die Silbersteins as "sewe trappe na die hemel" (1978, 54). Dit hang saam met die sewe belangrikste stadia in die alchemistiese prosesse, nl. die voorbereiding van die samestelling "which possessed the property of transmuting the baser metals into gold and silver"; die skepping van lewende wesens van wie baie wonderlike, maar ongelooflike verhale vertel word; die voorbereiding van die universele oplosmiddel wat alles wat daarin gedompel word, oplos; die heropbou van 'n plant vanuit sy as (indien die alchemiste dit regkry, hoop hulle om 'n dooie op te wek); die voorbereiding van spiritus mundi waarvan die belangrikste kenmerk sy vermoë om goud op te los, was; daarna volg die "extraction of the quintessence or active principle of all substances". Die sewende en laaste stap is dan die voorbereiding van vloeibare goud, "because gold being itself perfect, could produce perfection in human frame" (Brown aangehaal deur Hall, id., CLIV-CLV).

Die eerste hoofstuk in Sewe dae by die Silbersteins gee 'n beskrywing van die agtergrond wat tot Henry se besoek aan Welgevonden gelei het, asook sy ontmoeting met en bekendstelling aan die Silbersteinhiërargie. Hy word as't ware voorberei op dit wat volg, want Jock vertel hom kortliks van die agtergrond en geskiedenis van Welgevo=den, maar ook hoe hy sowel die gemeenskap as sy optrede en werkswyse of funksionering moet sien. Henry besit al= reeds die "property of transmuting the baser metals into gold and silver" aangesien albei die kante na "openhar= tige oorweging" (p. 9) wedersyds as aanneemlik aanvaar is. Nadat J J en die ander hom ontmoet het, word immers opgemerk: "Sewe dae" "Dit behoort genoeg te wees" (p. 14). Die aand se partytjie, omskryf as "Die dans van die Rykes", tipeer nie alleen die mense of groepe waar= binne hy sal moet beweeg nie (weer eens in die eerste plek dus 'n bekendstelling), maar dien ook om die sentrale probleem (Goed en Kwaad), wat soos 'n leitmotiv dwarsdeur die hele boek loop, uit te spel en Henry op sy verant= woordelikheid (om ontslae te raak van sekere gevestigde idees) te wys. Vir die alchemiste "their chieftest study was to wrap up their Secrets in Fables ... and point only at One thing" (id., CLV).

Die tweede hoofstuk ("Kaperjolle van die Kunstenaars") is inderdaad 'n skepping van lewende wesens van wie baie wonderlike, maar ongelooflike verhale vertel word. J J beskou immers, "soos alle manlike fillistyne, ... kunste= naars as verwyfd, indien nie homoseksueel nie" (p. 35). (Daar word later, onder 3.2, op die perspektiewe en visies soos deur die verskillende karakters geopenbaar, terugge= kom). Die feit dat almal - behalwe natuurlik Henry - maskers dra, het myns insiens twee moontlike implikasies. Dit kan, in die lig van wat reeds oor die tweede fase van die alchemistiese proses gesê is, gesien word as die masker waarteen die wêreld - wat die wonderlike en ongelooflike stories vertel - vaskyk. Aan die ander kant is en bly die

masker die simbool van die onbewuste. Jaffé bevestig die psigologiese implikasies van die masker: "The symbolic function of the mask is the same as that of the original animal disguise. In psychological terms, the mask transforms its wearer into an archetypal image" (in Jung, 1964, 236). Cirlot vestig die aandag daarop dat dit een van veral twee simboliese duidings kan hê: òf as die ekwivalent van die papie, 'n bedekking van die transfigurasie, òf as uitdrukkingsmiddel van "the solar and energetic aspects of the life-process" (1962, 195-196). Albei die verklarings sluit aan by en bevestig in wese die tweede fase van die alchemistiese proses. Ad de Vries gee egter, naas voorgaande deur Cirlot genoem, ook ander simboliese verklarings, nl. beskerming, die identifikasie met 'n totemdier of 'n godheid, misleiding of huigelry, die "social self, the difference between one's thoughts and other people's conception of one's personality". Dit word ook gebruik om bose geeste te verdryf (*id.*, 315). Word die maskers in hierdie lig gesien, dan dien dit ook as 'n visieverruimende verklaring vir die gebeure die aand tydens die kunstenaarspartytjie. Met die verwydering daarvan word die beskerming weggeneem; die mens word sy "assosiasiemiddel" met 'n self-geskepte godheid (in die vorm van 'n heilige dier) ontnem; hy staan, sonder enige maskerade as enkeling voor sy medemens; die onbewuste as oergrond vir die solarenergie en die lewe word blootgelê.

"Ballet van die Boere" sluit myns insiens direk aan by die derde fase in die alchemistiese proses, nl. die voorbereiding van 'n universele oplosmiddel wat alles wat daarin beland, oplos. Jock en Henry betree die kelders (pp. 47-52). Bo en behalwe die feit dat hier op Welgevonden werklik 'n transformasieproses plaasvind en dit aan die misteriegodsdiens herinner, beskryf De Vries diesimboliese duiding daarvan as "the morbidity and horror lurking beneath the conscious self" (*id.*, 89). Cirlot gee min of meer dieselfde

verklaring vir 'n grot, nl. die simbool vir "the human heart as the spiritual 'centre'" (id., 38), "although still expressive of the psychological unconscious" (id., 39). Die gedagte van die onbewuste word voortgesit in die belangrikste gebeurtenis tydens die aand se partytjie, nl. die oorhandiging van Brutus, die bul, aan Henry en Salome. Sowel De Vries as Cirlot beskryf dit as 'n dier met sowel solar (manlike) as lunar (vroulike) kenmerke (68-69 en 32-33 respektiewelik). Een van die belangrikste vroulike kenmerke, volgens De Vries, is "the Slain God of Fertility" (id., 68). Voorts is die aarde en die onderwêreld in die bul vereniging. Dan groei dit uit tot 'n simbool van vrugbaarheid en reïnkarnasie. Die karaktertrekke wat in die bul, as hierdie simbool, oorreeds, is "sacrifice, self-sacrifice, self-denial" (id., 69). Cirlot stel dit as volg: "in so far as the bull corresponds to the intermediary zone between the elements of Fire and Water, it seems to symbolize the communicating link between heaven and earth" (id., 33).

Die naam van die bul het egter ook mitologiese duidings. Volgens die Encyclopedia of world mythology is die eerste koning van Engeland "Brute (Brutus)" genoem (id., 189). Saam met sy gevolg was hy verantwoordelik vir die stigting van die stad New Troy - nou bekend as London. Bulfinch sien Brutus of "Brute" ook as die eerste koning van die Britte (id., 891). Milton (aangehaal deur Bulfinch) sê dat Brutus ondersteun is deur "discents of ancestry long continued, laws and exploits not plainly seeming to be borrowed or devised, which on the common belief have brought no small impression; defended by many, denied utterly by few" (id., 379). Jung stel dit immers duidelik: "The unconscious, ..., seems to be guided chiefly by instructive trends, represented by corresponding thought forms - that is by archetypes" (id., 78). Ook in hierdie beskrywing is daar tekens van die onbewuste drange uit die verlede wat onderdruk word. Die dubbele naamgewing "Brute" en "Brutus" is 'n sinvolle sinspeling op "redelose dier; onbeskofte mens,

woesteling, wreedaards, onmens, derduiwel, ondier (Kritzinger, e.a., id., 742). Die feit dat hierdie dier getem en makgemaak is, dui juis op 'n onderdrukking van die oermagte en 'n samevoeging van die laer, aardse drifte en die wetenskaplike denke en vermoëns – veral in 'n vertegniseerde samelewing soos Welgevonden. In die geval van Welgevonden is die produk noodwendig 'n dier soos Brutus wat "met sidderende oorgawe supersonies, onhoorbaar, sy swygsame protes na bowe aan(teken)" (p. 69). As gevolg van die aanhoudende, oënskynlik suksesvolle onderdrukking van die onbewuste oermagte deur 'n verabsoluttering van die rede, is die "bulder en bulder en bulder" van "die stem van die bees" inderdaad "bokant die bereik van die menslike oor" (id.). Jung skryf myns insiens die "onhoorbaarheid" toe aan die feit dat "we are so accustomed to the apparently rational nature of our world that we can scarcely imagine anything happening that cannot be explained by common sense" (id., 45).

Die "opbou" waarvan daar in die vierde fase van die alchemistiese proses sprake is, word reeds in die opskrif van die vierde hoofstuk van Sewe dae by die Silbersteins gesuggereer. Dit gaan immers in hierdie hoofstuk om 'n "herbewapening" (p. 70). Laasgenoemde het myns insiens twee moontlike implikasies, nl. òf die wapenuitrusting is die draer daarvan ontnem sodat hy 'n nuwe harnas moet verkry, òf die ou harnas is nie meer doeltreffend teen die nuwe aanslae wat gaan volg nie en moet daarom deur 'n meer geskikte vervang word. Uitsprake van karakters in hierdie hoofstuk en dwarsdeur die hele boek (o.a. Jock: "Dis die man van die nuwe syn" – p. 71) en die mededelings van die oukatoriële verteller aangaande die gebeure, karakters en ruimte (vergelyk maar die opmerking dat daar gepoog is om die "gees van die Kaapse styl in die moderne fabrieksontwerp behoue te laat bly" – p. 72 en dat die Huis van Levi hergebore (is) in Welgevonden" – p. 78) bevestig albei genoemde moontlike implikasies. Die ou "syn" is afgesterf, slegs die "gees" van die Kaapse styl leef voort en "die Huis van Levi" is "hergebore". Daar word later (onder 3.2 o.a.) op die visies van sekere karakters teruggekom.

Die dubbelduidigheid reeds genoem, word in die titel van die volgende hoofstuk voortgesit. Die leser het in hier= die hoofstuk met "Fuga van geestelike Herbewapening" te make (p. 70). Volgens die W.A.T. beteken die woord "fuga" letterlik "vlug" "en die benaming sinspeel op die tema wat gedurig rondgeja word". Dit berus op die beginsel "van die volledige gelykwaardigheid van die verskillende musi= kale partye en hulle gelyke aandeel van die deurwerking van 'n enkele tema". Daarnaas het dit egter ook 'n mediese betekenis, nl. 'n "langdurige patalogiese toestand geken= merk deur geheueverlies, deur rondswaling en ander hande= linge vreemd aan die persoon se geaardheid, waarvan hy on= bewus is wanneer die toestand ophou". (Schoonees, e.a., 1974, 769). Die verskillende partye se gelykwaardigheid word onder meer bevestig deur die party= tjie van die aand (pp. 81-92).

Die tweede betekenis van die woord "fuga" het ook 'n ver= ruimende invloed op die leser se visie op Henry se doen en late gedurende hierdie funksie. Hy word inderdaad deur die massas rondgeslinger en rondgestoot (p. 87) en besef eers later dat hulle sy paradys vernietig het (p. 141). Op hierdie stadium is hy nog onbewus van dít wat met hom gebeur. Die tema van die aand se partytjie - soos trouens dié van die hele boek - bly dieselfde : die hergeboorte van die enkeling-mens soos deur Henry verpersoonlik.

Die behepthheid met hergeboorte veral in dié hoofstuk bring my by 'n volgende aspek van die vierde fase van die alchemistiese proses, nl. die as waaruit die plant tot nuwe lewe gewek moet word. As die laagste en minste waar= toe iets afgebreek kan word en die bron waaruit die mens oorspronklik voortgekom het (Cirlot, id., 24), kan dit beskou word as iets wat reeds geboorte en groei impliseer. Ver= want aan vuur, besit dit magiese eienskappe (id., 25). Hall wys uitdruklik daarop dat "in alchemy, unless the elements first die, the Great Work cannot be achieved." (id., CLVI). O'Flaherty koppel ook hergeboorte aan die as

waarin Sjiva bloed moes verander en sien "as" as "the symbol of the seed of life transfixed in death" (1975, 173). Die moontlikheid op herkonstruksie van die plant is 'n uitgemaakte saak, want die as is immers die simbool van die saad van die lewe wat in die dood berei word. Daarmee word die opwekking van die dooie in die vooruitsig gestel. Die Silberteins het oënskynlik daarin geslaag om 'n nuwe orde op Welgevonden gevestig te kry. Die blote feit dat alle rasse op die byeenkoms verteenwoordig is, getuig hiervan. Die moontlikheid dat Henry - die dooie - dus ook tot 'n nuwe lewe gewek kan word, dring al sterker op. Maar dan, helaas, loop die byeenkoms op 'n mislukking uit as gevolg van die optrede van die tuinier en Julius Jool, die aartskommunis.

Die vyfde fase in die alchemistiese proses is die voorbereiding van die spiritus mundi om die goud op te los. Die duidelik uitgespelde simbole van die onbewuste (o.a. "Pan met sy fluit" - p. 93; die "rookkolom" - p. 93; die "rook" - p. 94, die "houtschooltekeninge" waaraan die afgebrande kerk herinner - p. 95; die ontploffings wat volg - p. 97; die "ontbinding" wat oral te bespeur is - p. 98; die chaos in die fabriek - pp. 102-103, ens., ens.) koppel die hoofstuk getitel "Dood van 'n Heiden" direk aan die reeds genoemde fase. Die gerieflike "keep (of-W.S.) certain problems tucked away in separate drawers" (Jung, id., 85) word verswelg en bedreig deur "self-created and deadly dangers that are growing beyond ... control" en "we see that the human race is like a person carried away by unconscious powers" (id.). Volgens Storr het Jung hierdie skadukant gesien as "capable of taking over from (the ego - W.S.)" (1974, 14). Jock se byna wanhopige soeke na die wese van die kwaad wat sigself oral vertoon, maar in wese onidentifiseerbaar is, staan skerp afgeteken teenoor sy selfversekerdheid aangaande die nuwe orde in hoofstuk vier. Al sy pogings en die van die maatskappy is egter tot ondergang gedoen, want "it would be much more to the point for us to make a serious attempt to recognize our own shadow and its

nefarious doings. If we should see our shadow (the dark side of our nature), we should be immune to any moral and mental infection and insinuation" (Jung, *id.*). Tot tyd en wyl dit gebeur, loop die rede en die bewuste die gevaar om deur die onbewuste verswelg en oorweldig te word.

Dan volg die abstrahering van die basiese element uit alle substansies as die sesde fase in die alchemistiese proses. Leroux titel die ooreenstemmende hoofstuk "Walpurgisnacht" (p. 118). Volgens Hughes is dit die naam wat aan "the spring festival, on the eve of May Day, 30 April" gegee is (1973, 125). In die lig van Montague Summers se uitspraak, nl. dat "the giving up of witchcraft is in effect giving up the Bible" (1974, 28), moet dit as die doelbewuste bybring van die antitese van die tese - die goeie, die paradyslike - deur Leroux gesien word. Jung wys daarop dat enigeen wat hom/haar op die pad van individuasie bewegte, "in no time at all ... will become acquainted with the positive and negative aspects of human nature" (1974, 379). Hierdie "ander kant" van die mens wat in almal teenwoordig is, noem Jung die skadukant van die self. "The shadow is the inferior being in ourselves, the one who want to do all the things that we do not allow ourselves to do" (Fordham, 1978, 49). Henry moet dus met die kwaad in aanraking gebring word. Dit word gedoen deur die kwaad - die antitese - te visualiseer in die vorm van die uiterste manifestasie daarvan, nl. die heksesabbat.

Die laaste fase in die alchemistiese proses is die voorbereiding van vloeibare goud. Ook hier vind die leser die rekte ooreenkomste in die slothoofstuk van Sewe dae by die Silbersteins. Die neofiet is uiteindelik alleen en kan die bronne van skoonheid bewonder. Dit bied immers die "uitweg wat jy self verkies" (p. 141). Hy is van sy "blindheid ontslae" (p. 143), maar is nog nie "in 'n vorm gegiet" nie, want "hulle het hom nie geleer om te sien nie" (p. 143).

Niks het nog uitgekristalliseer nie, alles is nog vloei=baar "omdat alles onsigbaar is" (p. 149). Die proses is voltooi, want die ruimte word beskryf as "welgevonden in rus en vrede" (p. 151). Die feit dat dit ("welgevonden") met 'n klein letter gespel word, het die moontlike implikasie dat daar in rus en vrede iets goed gevind is. Die volmaak=te is bereik, want die eens onskuldige maar eiesoortige en onaanvaarbare Henry, word nou deur almal aanvaar. Hy gaan sy geliefde, "die beeld van waarheid", ontmoet in sy "uniform van die engele" (p. 156). Behalwe die edel metale wat deur die alchemistiese proses voorberei kon word, was dit ook toegespits op die verwerwing van wysheid en insig. "Through art (the process of learning) the whole mass of base materials (the mental body of ignorance) was transmuted into pure gold (wisdom), for it was tinctured with understanding " (Hall, id., CLIV).

Dit is opvallend dat ook Een vir Azazel in sewe hoofafdelings uiteenval. Die hoofstukindeling berus hier op die Quinti=liaanse heptagonale bewysleer, nl. waar, wat, waarom, wie, met wie, waarmee en wanneer? Rob Antonissen vestig die aandag daarop dat die "sewehoekige probleemstelling ... tot die regswese, die strafregspiegeling (behoort)" (1964, 45). Dit kom egter op twee "vlakke" voor wat mekaar insluit, 'n kleiner heptagoon wat deur 'n groter een omsluit word: die afdeling "Quis" word in dertien afdelings onderverdeel. Deur die plasing daarvan as "middelstuk ... in die progres=sie van die sewedelige verhaal" (id.), word die aandag op die sogenaamde "moordenaar" gevestig. Dit is dus op meer gebiede as die mitologiese, sekere karakters en die ruimte waar die twee romans ooreenstem. Ook die hele sewedelige opbou en strukturering van die twee romans is dieselfde.⁶

-
6. Volgens die W.A.T. is 'n heptagoon 'n "veelhoek met sewe hoeke en dus ook sewe sye" (Deel IV, 1961, 193). Myns insiens tref 'n mens hier 'n ooreenkoms met die afgeslote ruimte van die ideale speunverhaal aan. (Kan dit ook die eindelose redenasie en beredenering binne 'n sekere visie veronderstel?)

Elize Botha wys daarop dat, naas die verklaring van die komposisieprobleem, dr Johns ook meer doen. Dit behels die "oplossing van die geheim van die volgorde van gebeurtenisse: "die tydsverloop, die verhaalvolgorde in teenstelling tot die leesvolgorde" (in Cloete (red.), 1980 439 – die bespreking wat volg, geskied tot 'n groot mate aan die hand van haar uiteensetting). Vir 'n begrip van die gebeure soos beskryf in die eerste drie afdelings, moet die vraag "Quis?" beantwoord word ten einde te bepaal wie die skuldige en wie die slagoffer was. Die feit dat dr Johns hom oënskynlik op 'n outoriteit beroep (soos so telkens in die roman en in Sewe dae by die Silbersteins gebeur) het vir menige student al hoofbrekens veroorsaak. Dit is nie "Quintilius" soos dr Johns beweer nie, maar wel "Quintilianus". Hierdeur slaag Leroux nie alleen daarin om sy bron te verduister nie, maar ook die roman 'n outonome statuut te gee. Wat vir hierdie studie egter van belang is, is die feit dat die sewedelige struktuur deur sowel die redenaarsmodel as die verwysing na die heptameter vergestalt en gesuggereer word.⁷

Net soos Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel is Die derde oog óók in sewe afdelings verdeel. Gesien teen die agtergrond van die voorskrif van die verskuilde outeur, bevestig die opskrif van die eerste hoofstuk, nl. "Die Taak", die feit dat die leser hier met 'n mitologiese verwysingsfeer te doen het. Ook Heracles is 'n laaste, die twaalfde, taak deur Erustheus opgedra, waarna hy eers geïnsieer moes word. Daar word later in meer besonderhede hierop teruggekom. Wat hier van belang is, is die feit

-
7. Botha noem twee werke wat vir die proses geraadpleeg kan word in haar voetnoot onder aan die bladsy, nl. dié van D L Clark (Rhetoric in Graeco-Roman education, Columbia, 1957, p. 76) en H Lausberg (Handbuch der literarischen Rhetorik, München, 1960, vol 1, par 328). Aangesien die bronne egter hetsy opetlik hetsy onwetend verduister is, kan daar nie summier op die werke gesteun word nie en val dit buite die bestek van hierdie studie.

dat daar dwarsdeur die hele afdeling 'n bevestiging en uitbouing van hierdie mitologiese duiding aan te tref is. Dit is ook De Goede se laaste taak (p. 21). Hy het 'n hele reeks ander take suksesvol afgehandel (p. 15). Die take vind in een of ander vorm hulle neerslag in die mitologie (Smuts, 1976, 26). De Goede lei 'n vol lewe waarin diensbaarheid aan die gemeenskap "nooit opbou nie " (p. 15).

Die tweede afdeling, getitel "Voorgeskiedenis", maak en skets ook vir Boris Gudenov as 'n Herakles-figuur. Gudenov se "vyftien maande in die vreemde" (p. 47); sy terugbring van Iole (p. 51); die bloed aan die kamerjas (p. 135) en sy sterwe in die boonste kamer van die Oita (p. 139) vind alles hul neerslag in die Herakles-mite.⁸

Benewens die feit dat die fokus in die derde afdeling ("Die weg na die shopping centre") respektiewelik eers op De Goede, daarna op die D-diens en uiteindelik op Boris Gudenov en sy omgewing geplaas word, sinspeel dit ook op Dante se Divina Commedia. (o.a. Smuts, id., 27-28 en Malan, id., 113). Die onderafdelings getitel "Die klaagvrouens", "'n Waarskuwing van die Mezeritzer" en "Pallas Athena", verruim nie alleen die visie op die ruimte nie, maar ook op die gebeure en karakters wat De Goede, die brigadier en Boris Gudenov omring. Eersgenoemde herinner aan die Griekse tragedies waarin die klaagvroue 'n belangrike rol gespeel het, asook aan die misterierituele van die onderskeie misteriekultusse. Hierop word later teruggekom. Die eendstertmeisie, Minie, word verhef tot 'n godin (pp. 81-82) waardeur daar onmiddellik tot die mitologiese verwysingsveld toegetree word.

Die vierde afdeling word aan Bee-Bee-Doo, die eens be-roemde aktrise wat nou slegs in foto's voorlloef, gewy.

8. Vir 'n vollediger uiteensetting sien o.a. Smuts, 1976, 27; Malan, 1978, 111-114 en Vermeulen, 1971, 14.

Onderafdelings van die hoofstuk is o.a. "Die reëls van die spel - en vroulike mistiek" en "Die ou formule". Die paar reëls van laasgenoemde vind hulle voltooiing en betekenis later in Demosthenes se geveg met die eendstert (p. 153) en verruim die leser se visie op dié gebeurtenis deur dit binne die mitologiese verwysingsveld te plaas. Die aanloop tot hierdie afdeling word ook as verwysingsfeer in die ander twee romans aangetref, nl. die psigologiese. In Die derde oog word dit reeds met die opdrag deur die brigadier beklemtoon, nl. dat De Goede in der waarheid die "psigiese balans van die epog (moet-W.S) herstel (p. 18) en die "skaduwê tot die lig (moet-W.S.) bring" (p. 19). Die skakels in hierdie verband word egter deur die karakters in die boek self gelê en kom daarom later aan die orde. Die afdeling getitel "Die leeu" het ook 'n visieverruimende funksie. Die simboliese implikasies van die leeu strek wyd en "may be derived from the location or the context in which the lion appears" (Cirlot, id., 181). In die lig van hierdie uitspraak en wat met Demosthenes gebeur, is die simboliese betekenis van die gebruik van dié opskrif myns insiens veral "indicating the danger of being devoured by the unconscious" (id.). Die onderafdelings "Iets is hier, iets is met my, iets agtervolg my" met die onbepaaldheid van daardie "iets" bevestig en versterk die simboliese implikasie van die onbewuste. De Goede is nie in staat om die onbewuste magte te definieer en die chaos uit te wys nie. Slegs die besef dat hy voor iets geweldigs te staan gekom het, dring tot hom deur (p. 115). Dit is egter die Brigadier en sy manne wat die nodige verduideliking vir De Goede se gewaarwordings gee, want hulle dink dat "kaptein De Goede ... verby die sfeer van bewuste emosionele gewaarwording beweeg en ... die eerste aanduidings van oerbelewing (ervaar) het" (p. 121). Aan die ander kant besef Boris Gudenov dat "die donker, onbekende gedeelte van sy psige 'n wêreld (is) wat oorwin moet word" (p. 130); "dit wat hom agtervolg en hom nie met rus kan laat nie, is iets wat hy tot die lig moet bring en waaraan hy 'n naam moet gee" (id.). Voorgaande gemeenskaplike besef is 'n aanduiding dat 'n mens hier in wese met dieselfde mens te doen het.

Die leeu is egter ook simbool van "continual struggle, solar light, morning, real dignity and victory" (Cir=lot, id.). Alhoewel elkeen op sy eie terrein en volgens sy eie manier, is sowel De Goede as Gudenov in 'n voortdurende stryd gewikkel. Albei behaal ook in hierdie hoofstuk 'n oorwinning: Gudenov "haat die insig wat alles flou maak" (p. 189), terwyl De Goede op die punt is "om 'n ingewing te kry wat alles verstaanbaar sal maak" en minstens 'n besef kry van sy taak, en al die gevare daaraan verbonde (p. 115). Voorgenoemde verskillende stadia van insig en begrip is slegs 'n voortbouing op die implikasies wat daar in die name opgesluit lê en waarop daar later teruggekom word. De Goede ("die goeie") se insig en begrip is slegs 'n huiwering en 'n aanduiding, terwyl Gudenov ("good enough"), met behulp van sy anima, die volkome insig verkry en beleef.

Die noem en beskrywing van die Brigadier en sy optrede onder dié afdeling, verbind hom aan 'n ander simboliese betekenis van die leeu: "regal dignity, imperial majesty, a supreme animal : it ranks highest in the animal kingdom" (De Vries, id., 300). Hierdeur word inherent en implisiet ironiese kommentaar op die D-diens en die gemeenskap gelewer. Hulle is dus diere, met die aardse en instinkmatige implikasies wat daarmee gepaard gaan.

Al drie die karakters vertoon in 'n mindere of meerdere mate dus leeu-eienskappe. Aangesien Heracles die Leeu van Nemea vernietig het, voorspel 'n oorwinning van De Goede oor Gudenov sowel as 'n oorwinning van Gudenov oor De Goede in wese 'n vernietiging van al drie die karakters en daarmee saam 'n vernietiging van die gemeenskap. Hierdie noodwendige afloop van die boek, tesame met die feit dat sowel Gudenov as De Goede Herakles-figure en in wese dieselfde persoon is (sien bespreking van karakterisering), beklemtoon myns insiens nie alleen die feit dat daar alleen in 'n gebalanseerde aanvaarding van en die bewuste en die onbewuste 'n moontlikheid op oorlewing en rus is nie, maar regverdig ook die strukturering van die boek.

Die ander onderafdelings, "Die geskenk" en "Oorhandiging", van die hoofstuk moet ook teen die mitologiese agtergrond gesien word en het direkte duidings in die Herakles-mite (Vgl. o.a. Malan, 1978, pp. 111-112; Smuts, 1976, 27 en Vermeulen, 1971, 14). Alles dien tot 'n verdere uitbeelding van Gudenov as 'n Herakles-figuur.

Die sesde afdeling, "Die swart wolf", sluit in meer as een opsig by die sesde dag in Sewe dae by die Silbersteins aan. "Fenrir the wolf, imprisoned deep underground, will one day force his way out and destroy the earth" (Newall, 1974, 171). Hierdie verwysing en siening bevestig die standpunt dat die wedersydse uitwissing en die dood van veral Gudenov 'n totale vernietiging inhou. Die wolf is egter verder met die dood geassosieer en is veral in Duitsland met hekse in verband gebring (id.). Volgens De Vries is die wolf simbool van "general evil as the chaotic, destructive element in the universe and man, with a possible triumph in the end" (id., 505). Die feit dat hier van 'n "swart" wolf sprake is, is 'n dubbele aanduiding van die dood aangesien die kleur verband hou met "anything to do with death, mourning, penitence, punishment" (id., 50). Die feit dat die kleur ook verband hou met as en aangesien dit in samehang met as as 'n daad van bevestiging van vitaliteit beskou word, stel ook hergeboorte in die vooruitsig. Boris Gudenov word dus inderdaad "gekruisig: verenig, gelouter en hergebore" (Smuts, id., 30). In sy ondergang is daar terselfdertyd ook redding (p. 80), want, in die Nordiese mitologie, "cosmic order is possible only through the temporary schakling of the chaotic and destructive potential of the universe - a potential which ... must triumph in the end" (Cirlot, id., 355). "Dis die triomf van die hond, die swart wolf." (p. 146). In ondergang is daar ook oorwinning (p. 164). Maar de Vries beskryf die wolf verder as simbool van die dief (id., 505). Die verband word baie duidelik en eksplisiet deur die ouktoriële verteller gelê: "Dis die laaste uittoeg van die dief wat sterf ..." (p. 143). Boris is dus die swart wolf.

Aan die ander kant maak Demosthenes se optrede en sy vernietigende aanslag in die shopping centre, waar hy uiteindelik "in die chaos magteloos deel van die chaos bly" (p. 146), ook van hom 'n wolf. In hierdie verteenwoordiger van die orde met sy onbegrip vir die onbewuste, oorheers die chaos. Hierdeur is o.a. sy verlies aan spraak (p. 158) te verklaar, want "there was an old belief that a wolf could remove one's power of speech" (Newall, *id.*, 172). Dit kan egter ook Gudenov wees wat as wolf daarvoor verantwoordelik is.

Die laaste afdeling, nl. "Die derde oog", dui nie alleen op die gawe om die onsienlike waar te neem nie, maar dien ook as sintese vir twee teenoorgesteldes. Terselfdertyd bevat dit basies drie verskillende visies, nl. dié van Iole ("Die linkeroog"), dié van Boris Gudenov ("Die regteroog") en "die oë van die Brigadier" wat struktureel en inhoudelik die derde oog impliseer. Die aanhoudende en volgehoue stryd om die wesenskou te verwerf, kom uiteindelik tot 'n klimaks, want met die "beelde wat van diep en vër kom", "vervaag (alles - W.S.) voor die dieper insig" (p. 166). Die hergeboorte is seker, want "iets nuuts word ... gebore wat man én vrou is en wat tweeledig alles omvat" (p. 165). Daarom is "nuwe lewe in die Diens" moontlik (p. 171).

Die feit dat al die boeke in die tweede trits in òf sewe hoofadellings òf sewe hoofstukke uiteenval, dwing tot 'n grondige beskouing en deurskouing van die betekenis van die getal "sewe". Benewens die duidings op heiligheid, wyding, inseëning, voltooiing, volmaaktheid, 'n voltooide siklus, vervulling, stabiliteit, veiligheid, rus, integrasie tot volmaaktheid, wysheid, die vroulike betowering, omgekeerde heiligheid en die Okkulte (waarop daar in die bespreking van die titel van Sewe dae by die Silbersteins gewys is), wys Hall ook daarop dat die getal "sewe" "was called 'worthy of veneration'. It was held to be the number of religion, because man was controlled by seven celestial spirits

to whom it is proper for him to make offerings" (id., LXXII). Volgens hom "the 2 (spirit, mind and soul) descend into the 4 (the world), the sum being the seven, or the mystic nature of man, consisting of threefold spiritual body and a fourfold material form" (id.). In The complete book of fate and fortune word "sewe" omskryf as "traditionally a number of mystery" (1974, 24).

Na aanleiding van voorgaande blyk dit dus dat die ver=skuilde outeur, met die indeling van die verhaalstof reeds, met elke boek 'n voltooiende siklus op die oog het. Die kwessie en oogmerk van vervulling, voltooiing en integrasie tot volmaaktheid is reeds aangesny. Aangesien die getal "sewe" egter sowel implisiete as eksplisiete religieuse duidings het, voorspel die hoofstukindelings alreeds dat daar in elke boek 'n religieuse proses aan die gang is. Op laasgenoemde word later teruggekom. Dit is genoeg om nou reeds te beweer dat bewyse vir hierdie stelling in elke boek aantoonbaar is. Myns insiens is die verklaring van Hall, nl. dat die "drie" in die "vier" oorgaan om 'n totaal van sewe te laat, van kardinale belang in die strukturering en daarstelling van 'n eie nuwe wêreld deur middel van die woord. Waar daar in Sewe dae by die Silbersteins sprake is van 'n gewaande paradyslike staat waarin die enkeling met sy individuele kenmerke en gewoontes negeer word, is die oersonde gepleeg en moet die inwoners van Welgevonden en Een vir Azazel nou die wrange vrugte daarvan pluk. Die seuns van die gode (m.a.w. die hoër geestelike) het omgang met die dogters van die mens gehad (Sewe dae by die Silbersteins, p. 80) met die gevolg dat die mens uit sy gewaande paradys gedryf is. "Die mens het siel gekry en hy moet met alle magte tot sy beskikking veg om daardie siel te beskerm teen die monster in sy duistere verlede" (Een vir Azazel, p. 112). Die religieuse duiding vind verder neerslag in die feit dat die inwoners van en besoekers aan Welgevonden "geskool deur kerk en gemeenskapslewe ... passief die besondere didaktiek (verwysende na die toesprake—W.S.) as nog 'n variasie in hulle dors na kennis" ondergaan (p. 113).

Hierdie mededeling deur die alwetende verskuilde outeur, tesame met die vergryp van die Reuse aan die dogters van die mens (waarop daar later in meer besonderhede terug= gekom word), dui daarop dat daar wel gemeenskap tussen die hoër geestelike en die laer aardse plaasgevind het. Dit word egter duidelik as 'n vergryp gesien en daarom met die agteruitgang in Een vir Azazel gestraf. Die feit dat Jock Silberstein, as aartsvader en stigter van die Welgevondenhiërargie, die misstap begaan en dan nog met dieselfde woorde as sy kleinkind, die reus Adam Kadmon Silberstein, gekarakteriseer word, dui myns insiens nie alleen op sy skuldige gewete nie, maar dompel ook die ganse familie (hier die gemeenskap) in die skuld. Die gevolg is dat dit van die derde en die vierde geslag ge= ëis word. So gesien bevind die leser hom binne die kader van die tien gebooe en sou die vergryp van die "reus Silberstein" en die oordeel wat daarop volg aan die hand van die eerste gebod te verklaar wees. (Exodus 20 verse 4 en 5) En Jock is tog 'n Jood, maar dan 'n selferkende "afvallige." (Sewe dae by die Silbersteins, p. 34). Hiervan is die biegekamer, kunsmatig geskep en die funksionering daarvan moontlik gemaak deur die arbeid van die swart arbeiders seker afdoende bewys. Sowel Henry in Sewe dae by die Silbersteins (p. 51) en Demosthenes H de Goede in Een vir Azazel (p. 110) verkoop hulle siele "kontant" aan die duiwel en die "bose gees" respektiewelik.

Na die straf op die sonde volg die verwarring: die trane rol stadig uit sy oë (p. 18) en hy kerm die vraag na die hoekoms en waaroms van dit alles (p. 168). Die "Adon 'Olam ter ere van God as die ewige Heerser van die onverstaan= bare Heelal" (p. 168) klink wel op, maar, helaas, die stigter, die aartssondaar probeer "om die bose geeste te verdrywe" deur 'n "vernietigende aanslag" op alles in die kelder. Sy gedoemde poging moet uitloop op die lewe in die shopping centre waar alles tot die basiese materiële behoeftes van die mens beperk word. Die mens onderdruk

weer eens, deur middel van sy rede, die oermagte wat onder die bewussyn skuil en vind sy bevrediging in foto's en leë beelde waarvan die oorpronklike lank nie meer bestaan nie (Die derde oog, o.a. pp. 86, 87, 88, 89, 92). Daarom moet daar 'n poging aangewend word om, met behulp van 'n beskermmer van die orde, maar weer 'n sondebok vir al die vrese en angste van die mens te soek, hom op te spoor en uiteindelik te vernietig. Met die vernietiging van die sondebok, Boris Gudenov, sou egter ook die finale vernietiging van die gemeenskap se lewende mites volg (p. 171). 'n Nuwe fase word in die vooruitsig gestel met die onbeperkte moontlikhede van hergeboorte en alles wat daarmee saamhang.

Die verruiming vind ook in die KARAKTERBEELDING sy neerslag. Een van die basiese vorms van karakterisering is "deur benaming" (Smuts, 1975, 27). Ook Shipley beskou die "directly, telling the reader the person's qualities" as een van die twee basiese karakteriseringstegnieke wat die skrywer kan aanwend in die uitbeelding van sy karakters (id., 52). Volgens Smuts is Leroux 'n enigma in die Afrikaanse letterkunde wat betref karakterisering deur benaming (id.).

In Sewe dae by die Silbersteins is Henry van Eeden die hoofkarakter. Die feit dat sy van "Van Eeden" is, dui op en dien as verdere versterking of beklemtoning van sy onskuld. Dieselfde geld vir die openingsin van die boek waar die ouktoriële vertelinstansie die besluit van die Van Eedens weergee (p. 9). Die illusie waaronder die verteller die leser gebring het, word egter onmiddellik daarna ironies gerelativeer deur die bybring van die besluit dat hy "in die huwelik moet tree met iemand wat in ander opsigte hulle stand waardig is". (p. 9). Die kontras is daarin geleë dat daar aan die paradyslike 'n besluit oor of vir die seun gekoppel en daar na stand gekyk word. Die feit dat die potensiële skoonfamilie egter in "ander" opsigte hulle

stand waardig moet wees, impliseer myns insiens een van twee dinge: òf daar word doelbewus na ander waardes ge=soek, òf die teikengroep waaruit 'n gemalin gekies moes word, is nie "van Eeden" met die onskuld wat daarmee saamhang nie. In die eerste geval sou dit kon dui op 'n doelbewuste blootstelling aan die wêreld buite die paradys en so 'n doelbewuste poging tot samevoeging van die "sondelose" met die "sondige" – die "onkundige" met die "kundige". Myns insiens sou dit op die verskuilde outeur se visioenêre intensie dui en gevolglik al klaar die verloop en afloop van die hele verhaal voorspel. In die tweede geval sou die hele verhaal inpas by die grotere oeuvre in die sin dat die jongeling hom noodgedwonge moet oopstel vir invloede van buite met die noodwendige aflegging en opoffering van sekere waardes en eienskappe soos o.a. sy onskuld, goedgeelowigheid en onkundigheid wat betref die sonde en die kwaad. Sô gesien, is hier, benewens die van, ook 'n inspeling op die paradysverhaal: die man uit die paradys betree die wêreld van sonde. Dan sluit die simboolgebruik – onthou, Welgevonden is die toonbeeld van 'n produk van kennisverwerwing en –toepassing – treffend. Dan word die noodwendige verlies aan individualiteit, asook die verwronge waardes en die gebrek aan ware insig van die inwoners van Welgevonden met hulle eindelose pogings tot die daarstelling van alternatiewe (helaas perverse alternatiewe!) vir die ware en oorpronklike, die gevolg van die sonde. In albei die gevalle word die alchemistiese proses wat in die "sewe dae" gesien word (vgl. bespreking vroeër, asook Malan, 1978, 69–72 en Smuts, *id.*, 27) 'n felle ironie, want presies die teendeel word in werklikheid bereik. Hierop word daar later terug=gekom. Wat wel in die lig van voorgaande gesê kan word, is die feit dat die outeur met die keuse van 'n naam soos "Van Eeden", die visie onmiddellik verruim. Henry is 'n soort Adam wat in 'n paradyslike staat voor die sondeval verkeer.

Dieselfde onskuld word ook Een vir Azazel deur naam= gewing bewerkstellig. Die sondeloosheid word eintlik dubbelvoudig in 'n karakter gemanifesteer. Eerstens dui die beskrywing van "Reus" op die seuns van God wat uit die hemel gekom het om die dogters van die mens te bevrug. Die Reus is ook die produk van 'n vereniging tussen die hemel en die aarde. Só gesien en in die lig van Genesis 6 vers 5 ("Toe (sien) die Here ... dat die boosheid van die mens op die aarde groot was en al die versinsels wat hy in sy hart bedink, altyddeur net slegs was"), bevestig dit retrospektief wat aangaande Sewe dae by die Silbersteins gesê is. Dit laat Henry van Eeden as 'n godeseun en sy "paring" met Salome as 'n vereniging van die hemelse met die aardse waarna die "boosheid" op die aarde volg. Dit sou voorts die aftakeling, agteruitgang en verrotting van die eertydse spogplaas verklaar. Vanuit dié gesigspunt is ook die veroudering van die heerser van Welgevonden en sy vrou (laasgenoemde bv. nou o.a. die "slank" Mrs Silberstein - in aanhalingstekens) te verklaar. Na die gemeenskap van die seuns van God met die dogters van die mens, spreek God as't ware 'n oordeel oor die liggaamlike van die mens uit: "Toe sê die Here : My Gees sal nie vir ewig in die mens heers nie, omdat hy ook vlees is; maar sy dae sal wees honderd-en-twintig jaar." (Genesis 6 vers 3). Hierdie oordeel strek verder en loop op 'n algehele uitwissing van die produkte van hierdie sondige daad uit: "Ek sal die mens wat ek geskape het, van die aarde verdelg ..." (vers 7). Deur al die duidings en konnetasies heen is die oordeel dus op hierdie vroeë stadium reeds oor die Reus uitgespreek. Die sondedaad het immers alreeds in Sewe dae by die Silbersteins plaasgevind : "Hitte, stilte, sonlig terwyl die reus Silberstein welbehag vind in die arms van die dogter van die mens" (p. 80 - my kursivering).

Hiermee is die verruimingsfunksie van die naam Adam Kadmon Silberstein egter nog geensins uitgeput nie. Volgens Sadie is die naam afkomstig uit die "Kabbala en ander 'verborge' geskrifte van die Jode" (1965, 69). Volgens Rabbie Simeon (aangehaal deur Sadie) het hy bekend gestaan

as "the twofold man". In hom was sowel manlike as vroulike eienskappe verenig. Sadie toon verder aan dat daar volgens die Hebreeuse Okkultisme vier verskillende Adams bestaan, nl. 'n "eerste geestelike Adam" en 'n "tweede, stoflike Adam". Na die sondeval van eersgenoemde kry ons die derde Adam: "'n kombinasie van Adam 'the Heavenly Man' en die stoflike Adam 'the Mindless'". Tot dusver twee=slagtig, het die vierde Adam en sy vrou, Eva, eers na die eet van die verbode vrug op die toneel verskyn en is die geslagte geskei. Blavatsky se siening voeg 'n verdere dimensie aan die tweede Adam toe: "the first being the 'perfect, Holy Adam'; ... a shadow that has disappeared; the second is called the protoplasmic androgyne Adam" (1974, 457). Henry is ingelyf en het sy onskuld ingeboet. Die ou paradyslike persoon bestaan dus nie meer nie; hy is 'n "shadow that has disappeared". In sy plek het die "protoplasmic androgyne Adam" gekom, want die vier Adams is per slot aan sake "consecutive Adams". Hall wys egter daarop dat die "Ain Soph (as die "eternal state of Being" - W.S.) at first was filling All and then made an absolute concentration into Itself which produced the Abyss, Deep, or Space, the Aveer Qadmon or Primitive Air, the Azoth" (*id.*, CXVII). Dit word egter nie in die Kabbala as 'n perfekte leë ruimte of vakuum gesien nie, maar as die "Waters or Crystalline Chaotic Sea, in which was a certain degree of Light inferior to that by which all the created (worlds and hierarchies) were made" (*id.*). Von Franz wys daarop dat die kosmiese Mens in die Westerse beskawing grootliks met Christus geassosieer en geïdentifiseer is. "In the Old Testament this same symbolic figure terms up as the 'Son of Man' and in later Jewish mysticism is called Adam Kadmon" (in Jung, *id.*, 202).

In die eerste plek stem ek met Sadie saam as hy sê dat die outeur skynbaar effens kleitrap deur "aan die hermafroditiese reus ... sy vader, Adam, se naam te gee" (*id.*) - veral in die lig van wat reeds oor die Reus as boorling van die dogters van die mens na gemeenskap met die seuns van God gesê is. Dit val egter buite die bestek van hierdie studie. Volgens Hall se verklaring verteenwoordig Adam

Kadmon egter die chaotiese see wat op sigself alweer 'n simbool van die onbewuste is. De Vries sien dit o.a. as simbool van die kollektiewe onbewuste en die primordiale skepping (*id.*, 406), terwyl Cirlot die betekenis daarvan vergelyk met dié van die "'Lower Ocean'- the waters in flux, the transitional and mediating agent between the non-formal (air and gasses) and the formal (earth and solids) and, by analogy, between life and death. The oceans are thus seen not only as the source of life but also as its goal" (*id.*, 268). Voorgaande is dus maar net weer eens 'n bevestiging van die vereniging wat daar tussen die hoër hemelse en die laer aardse plaasgevind het. As "transitional and mediating agent between ... life and death" herinner dit dan nie alleen aan die primordiale chaos waaruit alles gebore en geskep is en deur die rede te alle koste onderdruk word nie, maar ook aan die einde, die dood. Wanneer die mens dan rasionele besware teen so 'n herinneringsmanifestasie vind, "we indulge our powers of rational censorship ... and when we refuse to be dejected by disconfirmed predictions we are only asserting a permanent need to live by the pattern rather than the fact" (Kermode, 1977, 11). Die Reus moet dus sterf. Hy is by uitstek die sondebok van 'n maatskappy soos Welgevonden.

'n Ander karakter in Een vir Azazel wat slegs deur sy naam min of meer dieselfde meervlakkigheid vertoon, is Demosthenes H de Goede. Die feit dat hy "De Goede" heet en ook nie die esoteriese wysheide en rituele op Welgevonden mooi verstaan en begryp nie, maak van hom 'n subtiele voortsetting van Henry van Eeden van Sewe dae by die Silbersteins. Die perversiteit wat te veel blootstelling aan die orde meegebring het, is al by hom te bespeur. Dit is egter in sy voorname waarin die grootste ironiese kommentaar geleë is. Demosthenes, die legendariese redenaar, kan hier homself alleen deur sy meturgeman verstaanbaar maak en met die buitewêreld kommunikeer. Dit is amper 'n flagrante bespotting van die verteenwoordiger van die orde en so die orde self. Maar dit is veral in sy tweede voornaam dat sy rol en optrede in die roman vooraf gepredestineer word. In die lig van die voorskrif deur die outeur kan die "H" vir Herakles

staan. Onmiddellik bevind die leser hom weer in die mitologiese verwysingsfeer. Herakles staan in Latyn bekend as Hercules (Ions, id., 130; Zimmerman, 1964, 122). In die mitologie was hy 'n "semi-devine hero of enormous strength who accomplished a series of celebrated deeds, and saved the Greeks from many dangers" (Encyclopedia of world mythology, 25). Hy was die aktiewe jong god "who also sustained order against Chaos" (id., 119) en "was seen as the protector of men against giants and monsters" (id., 182) "performing superhuman feats or 'labours'" (id., 189). "...he remained an embodiment of physical, not mental, health" (Graves, id., 94), "the champion of the earth" (Bulfinch, id., 148). Van sy verstand af gedryf deur Hera, maak hy eers ses van sy eie kinders, onder indruk dat hulle die vyand is, dood. Daarna sluit hy homself op en, op navraag wat hy kan doen, word beveel om Eurustheus vir twaalf jaar lank te dien. Aanvanklik baie ontsteld om 'n dienaar van 'n man wat sy mindere is, te wees, plaas hy homself egter tog ter beskikking van Eurustheus, veral omdat hy bang was om sy vader, Zeus, teen te gaan (id., 100-101). Eurustheus dra toe twaalf take aan hom op waaronder die vernietiging en uitwissing van die volgende: die Nemeaanse leeu, die "Lernaese Hudra", die "Ceryncian Hind", die wildevark van Erumauthos, die Kerunitiese takbok, die Kretaanse bul, die gordel van Hippolute en die gevangene van Kerberos (id., 103-158; Bulfinch, id., 143-150; New Larousse Encyclopedia of Mythology, 170-174; Ions, id., 113-115; Zimmerman, id., 122-123; Smuts, 1967, 26).

Volgens Veronica Ions het hy die laaste taak, nl. om Hades se hond, Kerberos, vir Eurustheus te bring, met die hulp van Athena en Hermes uitgevoer, "but the dog so frightened Eurystheus that Heracles soon took him back to the lower world" (id., 115). Ook in die New Larousse Encyclopedia word Herakles se taak as 'n afdaal na die Onderwêreld beskryf. Voor sy tog "Hercules first had himself initiated into the infernal mysteries at Eleusis and then, guided by Hermes, he took the subterranean passage which descended at Cape

Tanarum" (id., 172). Belangrik is egter die feit dat hy die taak "without the use of weapons" moes uitvoer (Bulfinch, id., 147) en dat hierdie taak deur Erustheus aan Herakles opgedra is "in despair of ever getting the better of Hercules (New Larousse Encyclopedia of Mythology, id.). Dit is veral die laaste taak waaroor Die derde oog handel.

Boris Gudenov in Die derde oog is ook 'n naam met 'n visie=verruimende funksie. Dit sluit deels aan by die van "De Goede", maar is dan andersins ook meer as "De Goede." Albei is sinspelings op "die goeie", maar waar "De Goede" slegs "die goeie" impliseer, het Gudenov die verdere implikasie van "good enough". (Sien in hierdie verband o.a. Coetzee, Abel, 1967, 14). Hiervolgens is Gudenov dus ook 'n soort De Goede. En hoe ironies is dit dan nie dat die een wat "goed genoeg" is deur "die goeie" agtervolg en opgespoor word nie!

Ander name met dieselfde mitologiese duiding is o.a. Iole (as die prinses wat Herakles as buit na sy geveg met die reuse saam teruggebring het - o.a. Malan, 1978, 112); Brigadier Ornassis (Erustheus wat aan Herakles sy opdragte gegee het); die gewyde eendstert en die meisie (p. 90= Hermes en Athena wat Herakles vergesel het) - almal in Die derde oog. In Een vir Azazel is dit veral Lila, die verkragte "maagd", wat op "Lilith", die vroulike vampierdemon, die grootmoeder van die tweelingvampiere Incubus en Succubus dui (Sadie, id., 69). Op die feit dat Jock sy vrou in Sewe dae by die Silbersteins "Lilith" noem (p. 25), word daar later teruggekom. Deur blote naamgewing het die ver-skuielde outeur egter al klaar daarin geslaag om die visie te verruim deurdat dit duidelik is dat 'n mens hier met 'n meervlakkige onderbou te make het.

Bo en behalwe deur naamgewing, slaag die ouktoriële instansie veral deur die BESKRYWING VAN DIE ONDERSKEIE KARAKTERS daarin om die visie te verbreed en te verruim. Henry van

Eeden is die jongman met die "engelgesig" (p. 14) wat "in sy God glo en dit beteken vir hom slegs : God is daar om hom te beskerm " (p. 21). Daarom is hy "dan so onskuldig soos 'n kind en deel hy met die onkunde van liefde en die inkorting van geloof tot die beperkte glo" (id.). Hierdie beskrywing van die oorvereenvoudigde geloof word deur Henry self beaam: "Ek dink ek kan tussen goed en kwaad onderskei" (p. 28). Op sigself is so 'n uitlating al klaar 'n ironiese kommentaar, want die leser weet dat dit nie die geval is nie en dat Henry onder 'n illusie verkeer. Henry het nog nooit die geleentheid gehad om met die "ander" kant van die lewe in aanraking te kom nie, want by dit alles moet "bygevoeg word dat Henry geen kennis dra van oorlog en ander vorms van geweldpleging nie, nog nooit bedreig is deur enige ramp nie ..." (p. 21). 'n Ware paradysbewoner tot dusver dus!

Hierdie kinderlike onskuld word ook in die beskrywing van die Reus in Een vir Azazel aangetref. Hy reageer soos 'n "stout kind" (p. 38), sy gebare is dié van 'n "onbeholpe kind" (id.). Nadat hy die vyandige optrede van die skare tydens die steniging agtergekom het, is hy nie meer die "groot kind wat saamspeel nie, maar 'n verlore kind wat oorweldig word deur 'n onverstaanbare angs " (p. 161). Deur al die beskrywings van sowel Henry as die Reus heen, spreek 'n onbegrip vir die situasie waarin hulle hul bevind asook die onvermoë om dit te hanteer en te verwerk. Dieselfde geld ook vir Demosthenes H de Goede in sowel Een vir Azazel as Die derde oog. In eersgenoemde werk vind hy die verklarings van dr Johns en regter O'Harä soms onbegrypbaar en vreemd (o.a. p. 146), terwyl hy geen begrip het vir die aard en wese van sy taak in Die derde oog nie: hy is "besluiteloos en vol herinneringe - 'n manjifieke skepsel met 'n groot hart, bereid om te dien" (p. 73); Hope kan hom nie vergeef dat hy "so 'n goeie mens is nie" (p. 11); hy is goedgeelowig en openbaar 'n "sielstergende eenvoud" (p. 12)

met 'n "onvermoë om 'n vergelyk te tref met die duidelik waarneembare" (p. 149). Selfs die mannetjie in wit sou hom wou sien "as iemand wat begryp" (p. 146), maar hy beweeg "blind" deur die Gudenov-wêreld (p. 145). Dit blyk dus dat ons in hierdie drie figure sekere oorvleuel=ende eienskappe kry wat meebring dat hulle verhef word tot 'n tipe van die mens wat, as gevolg van blootstelling aan die sekulêre wêreld, sy onskuld, geloof en oorspronklike aard inboet.

Aan die ander kant vertoon hierdie figure ook gemeenskaplike mitologiese duidings, soos reeds gesê. Die feit dat Gudenov vir Iole na een van sy reise terugbring, maak van hierdie karakter ook 'n Herakles-figuur. Verder het Herakles 'n verhouding met Iole gehad, terwyl hy met Deianira getroud was. Herakles was verder bv. vir drie jaar lank koningin Omphale van Lidië se slaaf as gevolg van sy aandeel aan Iphitos se verraderlike dood (o.a. Smuts, J P, 1976, 27 en Malan, 1978, 112). Herakles word, op eie versoek, op 'n brandstapel op die berg, Oeta, geoffer. Jupiter gee egter die versekering dat die held wat alles oorwin het, nie deur die vlamme oorwin sal word nie, waarna hy (Jupiter) hom (Herakles) met 'n wolk opneem om tussen die sterre rond te dwaal (o.a. Bulfinch, id., 148, 149; Malan id., 112 en Smuts, id.). Daarbenewens is Herakles, soos reeds gesê, van sy verstand af gedryf deur sy jaloerse vrou, Hera. Hy het egter daarvan herstel en homself in 'n donker kamer opgesluit en teruggetrek, "avoiding all human intercourse and then, after purification by King Thespius, went to Delphi, to inquire what he should do" (Graves, id., 101). Boris Gudenov was op die rand van bankrotskap en deur almal verwerp, maar het tog daarin geslaag om te herstel en die hoogste sport in die sakewêreld te bereik. Indien 'n mens Demosthenes se oorwinning van sy spraakgebrek voordat hy die D-diens besoek het om uit te vind wat sy taak is, in hierdie lig sien, is daar 'n verdere verband met Herakles te trek en vertoon albei nog 'n ooreenstemmende karaktertrek. Dan het hy nie sy spraak as 'n "toegif", soos deur Malan beweer (1978, 108), ontvang nie. Sowel Demosthenes as H de Goede as Boris Gudenov is dus Herakles-figuur.

Die twee karakters skakel egter ook op ander gebiede en met ander karakters. Dit word veral bewerkstellig deur die objektiewe, panoramiese ouktoriële perspektief. Boris Gudenov en Demosthenes de Goede lyk op mekaar (pp. 13, 23, 112, 31); hulle is albei groot en sterk (p. 38) en die waarsegster (Mev Dreyer) voorspel vir albei min of meer dieselfde (pp. 28-32). Hulle is in werklikheid "twee aspekte van die persona; twee maskers rondom die ego" (p. 23). Albei ervaar die oorheersing van 'n mag veel groter as hulleself : Demosthenes H de Goede "is in die greep van 'n mag wat sy ego oormeester het" (p. 154), terwyl Boris Gudenov ook "onbeholpe in die greep van die oermagte is" (p. 139).

Jock Silberstein is in Sewe dae by die Silbersteins die onbetwiste heerser van Welgevonden (o.a. pp. 41, 48, 12, 75, 88,99, 102 en 121) wie se werknemers hom nie ken nie (pp. 31, 48). Hy druk sy stempel op alles af en voorsien in die behoeftes van sy tyd (Een vir Azazel, p. 85). Dieselfde geld vir Henry as opvolger van Jock (pp. 93,94, 161). Jock soek gedurig na die wese en aard van die bese en die probleem van sinvolle persoonlikheidsintegrasie, na 'n volledige kennis van beide goed en kwaad (Sewe dae by die Silbersteins, o.a. pp. 96-98). Voorts is hy besitter van die ruimte, Welgevonden, waarop daar 'n psigiese proses plaasvind, nl. die inisiasie van Henry.

Boris Gudenov besit in Die derde oog min of meer dieselfde eienskappe. Ook sý werknemers kan nie vir Demosthenes sê wie en wat hy is nie (o.a. pp. 72, 106, 108, 110, 111, 116). Hy het sy stempel op alles en almal afgedruk (p.106). Ook hý voorsien in die behoeftes van die tyd (p. 105) en strewe te alle koste daarna om 'n vereniging met sy anima te bewerkstellig (o.a. p. 133-135). Net soos Jock besit hy ook 'n heiligdom waarin die transformasieproses plaasvind. Albei is verder welgestel. Boris worstel om tot 'n begrip van die waarheid te kom, nes Jock. Die doeblering van funksies en rolle word ook in enkele vrouefigure volgehou. Salome is vir Henry "die beeld van waarheid in gelid van die liefde"

(Sewe dae by die Silbersteins, p. 156) en met die vereniging met haar het hy die insig verkry wat hom tot op daardie stadium nog altyd ontwyk het, nl. om "die skoonheid van die orde" raak te sien (Een vir Azazel, (p. 88). In laasgenoemde werk word Lila as "n soort herhaling" van Salome beskryf (p. 45). Sy is simbool van die ongerepte maagd wat weer die orde versinnebeeld (p. 72). Nou is sy egter verkrag en haar oënskynlike moordenaar moet te alle koste opgespoor en uitgewis word ten einde haar te wreek en haar beeld te herstel (p. 89). In Die derde oog is Iole vir Boris "die houer waarin die heilige transformasie moet plaasvind" (p. 134), "waardeur die donker, onbekende gedeelte van sy psige ... oorwin moet word " (p. 130).

Volgens Jung "the unconscious of a man contains a complementary feminine element, that of a woman a male element " (Fordham, id., 52). Dit word respektiewelik die anima en die animus genoem. "'An inherited collective image of woman exists in a man's unconscious', says Jung, 'with the help of which he apprehends the nature of woman'" (aangehaal deur id.). Die beeld wat die man só van 'n vrou opbou, kry gestalte deur die werklike kontak wat die man met vrouens deur sy lewe het (id., 53). Die feit dat sy dikwels aan die aarde gekoppel of met water geassosieer word (id., 54), maak van haar 'n reinigingsimbool waardeur purifikasie moontlik is. Belangrik is die feit dat sy sowel 'n donker (skadu-) as 'n ligte kant het: "on the one hand the pure, the good, the noble goddess-like figure, on the other the prostitute, the seductress, or the witch " (id.). As draer van geestelike waardes "her image is projected not only on the pagan goddesses, but onto the Virgin herself, but she is also near to nature and charged with emotion. She is 'chaotic urge to life', she is a seductress, she is 'My Lady Soul', and she is also the beckoning fair one luring men on the love and despair, to creative activity and to doom" (id., 54-55). Een van die bekendste anima-figure in die mitologie was Isis : "Oldest of the old, she was the goddess from whom all Becoming arose. She was the Great Lady - Mistress of Heaven, Mistress of the House of Life, Mistress of the Word of God. She was the unique " (Witt, 1971, 14). Sy is as 'n vrugbaarheidsgodin beskou (id., 16), was die ideale vrou en

moeder (id., 18), maar ook "all things to all men " (id., 20). "She was the lady who saved. She resurrected " (id., 22). Ander aspekte van die anima word in hoofstuk 3 aangesny.

Die duidelikste bewys van die feit dat die vroue in die onderhawige romans teen voorgaande agtergrond gesien moet word, is in Die derde oog te vind : Boris Gudenov kyk na Iole en "dis asof die vreespatrone van sy jeug herleef, want in die skaduwees agter sien hy beelde van Azazel en, verder terug, die demoontvrou Lilith" (p. 131). Met laasgenoemde word die slank Mrs Silberstein bedoel, want Jock noem haar die aand na die dans van die rykes Lilith (Sewe dae by die Silbersteins, p. 25). Deur die toetrede van die ouktoriële verteller tot die gedagtewêreld van Boris Gudenov, word daar retrospektiewe verbande met die vorige twee werke gelê en word die leser se visie op die rol van sowel die slank Mrs Silberstein as Salome, Hope en Iole verruim. In teenstelling met Salome en Iole, is die slank Mrs Silberstein, Hope en Lila eintlik die prostituut, met ander woorde verteenwoordigers van die donker kant van die anima. Die feit dat Hope deur die ouktoriële verteller as die nimfomaan beskryf word (Die derde oog, p. 11) en die leser weet dat Lila feitlik by almal geslaap het (Een vir Azazel, o.a. p. 49), vorm 'n direkte kontras met die opvatting van die onderskeie gemeenskappe met betrekking tot hierdie figure. Wanneer die D-diens op Hope 'n heildronk drink, sê almal "Op die Geliefde Maagd" (Die derde oog, p. 41). Lila word gesien as die maagd wat deur die Reus "ontmaagd" is (Een vir Azazel, p. 72). Benewens die feit dat die figure hierdeur as dubbelkantige anima-figure uitgebeeld word, bevat die botsende sienings ironiese kommentaar op die gemeenskap self en die waardes daarin gehuldig.

'n Ander visieverruimende procedé wat in wese nou by die voorgaande aansluit, is die ouktoriële beskrywing van die MILIEU waarbinne die karakters hul bevind en optree.

Die ouktoriële verteller plaas met sy opmerking dat die "Huis van Levi hergebore (is - W.S.) in Welgevonden (Sewe dae by die Silbersteins, p. 78) die ganse landgoed in 'n ander lig. Gesien teen die agtergrond van Numeri vier verse een tot vier, verkry dit 'n religieuse karakter wat die bloot banale en tydelike transendeer. Dan is dit te verstane dat witgeklede mans ... met ingetoë toewyding soos priesters in 'n tempel meedoen aan die ritueel van fermentasie en volbring (p. 48); dat die "siel van die wyn" tot "uiteindelike individuasie" gelei word (p. 48) en dat Jock Henry "met die toewyding van sy "priesters" (p. 48) kan begelei. De Vries se verduideliking van die getal "sewe", wat reeds met die bespreking van die titel van Sewe dae by die Silbersteins aangeraak is, vind dus hierin sy beslag. Daarom kan die omwandelinge van Henry saam met Jock as 'n wyding gesien word. Jock verklaar dan tereg ook teenoor Henry: "As jy vrees leer ken, ... dan sal Welgevonden jou ware innerlike sekerheid verstewig met roetine. Dan is die priesterskap van Welgevonden joune " (p. 75).

In Een vir Azazel is die begeleier dr Johns en die begeleide Demosthenes H de Goede. Volgens hom het hy "die rol van 'n soort Meturgeman vervul ... Ek het slegs sekere duistere aspekte van die situasie omskryf en opgesom in 'n verstaanbare taal ..." (pp. 130-131), maar gee dadelik ook toe dat hy "soms miskien sover gegaan het om 'n eksegetiese rol te speel " (p. 131). In Die derde oog word kaptein Demosthenes H de Goede deur tieners begelei (o.a. p. 85). Veral die uitsprake van die eendstert, nl. dat God dood is (p. 109), word later, in die optrede en die uitsprake van die D-diens, bevestig en bewaarheid (p. 171). Op die duidings wat die begeleier tesame met die religieuse atmosfeer inhou, word later teruggekom,

Op die Welgevonden in Een vir Azazel moet daar 'n offer plaasvind, 'n offer wat die skuld van die gemeenskap moet dra. Henry sien en voorspel dit reeds in die visioen wat hy gedurende die sewende dag se omwandelings ervaar: "groen

veld waarop die offer gebring word" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 142). Sy oë is vol trane tydens die funksie die laaste aand in Een vir Azazel terwyl die "offer buite plaasvind " (p. 161). Die sondebok-motief (deur die titel geïmpliseer) strek verder as die Ou Testamentiese bedeling. Die "offer" wat buite plaasvind (p. 161) en die "Taak" wat met die dood van die Reus "volbring" is (p. 164), plaas die leser binne die gebeure rondom die kruisiging van Christus soos beskryf in die Nuwe Testament. As Gudenov in Die derde oog sterf, is dit "in 'n kruis met sy arms na weerskante toe uitgestrek" (p. 167). In die shopping centre is die individuasieproses nie net met betrekking tot Demosthenes de Goede voltrek nie, maar ook ten opsigte van Boris Gudenov. Waar eersgenoemde egter na sy individuasie sy spraak verloor en in die stigting opgeneem word, verkry Gudenov die dieper insig. "Iets groters as menslike reaksies spreek deur hom" (p. 166). Die religieuse verwysings vind verder uiting in die "Huis van Silberstein" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 74), die "Groot Huis" (Een vir Azazel, p. 130 en p. 149) en in die "Huis van Gudenov is groot en daar is baie kamers" (Die derde oog, p. 109). Dit verwys na Johannes veertien verse twee tot vier. Myns insiens het die voorgenoemde aanhaling uit Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel 'n tweeledige duiding. Die eerste is hierbo aangesny, nl. dat dit op die hemelse Vaderhuis dui. Aan die ander kant sluit dit aan by die Judaïese gedagte en gebruik waar die hoof van die familie verantwoordelikheid vir alle lede aanvaar en almal tot sy huis behoort. Dit behels dan die hele stam, bv. die Huis van Levi waaruit die priesters sou kom. Die hertogin lyk immers in die verte "soos 'n beeld van die stammoeder" (p. 128). Dit is in hierdie lig dat Jock se verwelkoming van Henry "tot die geledere van die uitverkorenes" gesien moet word (p. 118).

Voorgaande visieverruimende opmerkings deur die ouktoriële verteller geskied almal tydens fyn detail fokusmomente op die karakters en die gebeure. Sodra daar oorgeslaan word na 'n panoramiese visie op die omgewing en sy inwoners, sien die leser 'n heel ander prentjie. Ten spyte van die rykdom en welvaart wat alles in Sewe dae by die Silbersteins omgewe, "lyk" die deure "op stinkhout" (p. 9). In Henry se kamer eindig die ontwerp van die falliese kandelaar met 'n "nagemaakte kers, pseudo-bewaks, plasties-bevlam, elektries belig" (p. 24). Die biegekamer waarin Jock direk tot sy Skepper praat, word kunsmatig met behulp van steenkool deur "naturelle, hulle gesigte blink van die sweet", "vyandig" aan die gang gehou (p. 50). Die fabriek is deur 'n Kaapse argitek ontwerp "wat hom ten doel gestel het om die gees van die Kaapse styl in die moderne fabrieksontwerp behoue te laat bly" (p. 72). Die kwesbaarheid en oppervlakkigheid van die skyn van "'n groot organisme, 'n super-demokrasie wat tegnies perfek werk" (p. 31), word weerspieël in die staking van die kokke (p. 106) en die feit dat "Jock Silberstein se fabriek, sy hele plaas ... onbeduidend (lyk)" (p. 95). Die orde van welgevonden is inderdaad broos (p. 95). Die rede hiervoor is myns insiens geleë in die feit dat alles kunsmatig aan die gang gehou word en die skoonheid van die orde dus uit kunsmatige pogings en suksesse gebore is, bv. die tulpe, die klein meertjie, ens.

In Een vir Azazel is die eens "slank Mrs Silberstain" middeljarig (p. 17), die bome en die tuin verwaarloos (p. 45), die meeste meubels word beskryf as "rommel" (p. 47), terwyl selfs die oorspronklike bouvorm en styl van "ou-Kaapse argitektoniese eilande" deur die "amptelike roesemoes" verswelg word (p. 54). Ook die eens pragtige blomme het nie meer hulle "matematiese vrolikheid nie; die sieklike kwyn siekliker langs die sterkes wat sterker word, albei onder die wakende oë van botaniste wat in altwee rigtings spesialiseer en groei en verval ewe fassinerend vind" (p. 55). Namate die wetenskap en tegnologie dus meer gespesialiseerd raak, dra dit al hoe meer by tot die verbrokkeling van die

van die geheel en die "matematiese skoonheid" daarvan. Ten spyte van die toenemende verval en verbrokkeling, gaan die inwoners se kunsmatige pogings om dit te negeer en te verbloem onverpoosd voort: "die blomme in die beddings is volkome geregimenteer" (p. 55), die "slank" Mrs Silberstein wend haar tot 'n spieël" wat vleierend lieg" (p. 52). Die antwoorde wat sy probeer vind en die wêreld waarin sy leef, is dié van "glasbedrog" (p. 48). "Haar oë glinster vurig en dit is maklik om die jare se onooglikheid weg te dink en die kleurvolle grimeermiddels in die doflig te glo " (p. 49).

In Die derde oog is die "paleis van Gudenov" in die middel van die stad (p. 71). Dit is 'n simbool van die "dekadente lewe wat deur almal veroordeel maar deur niemand verwerp word nie" (p. 74). Dit is 'n "mensgemaakte afgrond" (p. 105) waarin alles herlei word "tot die vergewensgesinde etiek wat alles verklaarbaar en verskoonbaar maak" (pp. 148-149). In hierdie ruimte word De Goede "oormeester deur 'n gevoel van onuithoudbare droefenis, die neweproduk van die onbepaalde sonde, en daar is geen oplossing in die rasonale humanistiese begrippe van die shopping centre nie." (p. 148).

Die ORGANISASIE VAN DIE GEBEURE dui egter ook op nog 'n visieverruimende dieptedimensie, nl. dié van die rituele in die misteriegodsdienste. Dit hang saam met die reeds genoemde wydingseremonie deur die sewe afdelings en/of hoofstukke geïmpliseer. Die eksplisiete koppeling van die gebeure in die kelders aan dít wat in die "misteries van Eleusis in die grotte plaasgevind het, òf in die Attis-Kubeliese misteries, ... òf in die ware gelowige met die volkome belewing van sy simbole" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 49), dwing die intelligente leser tot 'n deeglike besinning oor die plek en rol van die misterierituele in die onderhawige romans.

In sowel die Isis-kultus as die Eleusiese, die Attis-Kubeliese en die Demeter-kultus (wat in samehang met die Persephone- en Hades-mites gesien moet word) en in die Hindoemisteries is die priesters of neofiete in die misteries en geheime van die onderskeie kultusse ingewy.

Dit geskied onder andere deur die aflegging van die ou self, die oorwinning oor die laer natuur, die kennismaking met die heilige in die doolhowe of kelders. In hierdie proses speel die oorwinning van die intellek en die gees 'n baie belangrike rol. In die Isis-kultus is vereis dat die deelnemer "must undergo purifications and strip (himself) of all clothing before going in naked" (Witt, id., 160). Die priesters wat hierdie neofiete begelei het, is hiërofante genoem en was dikwels "shrewd politicians" (Macquitty, William, 1976, 54). Rituele reinheid is ook in die Attis-Kubeliese misteries as voorvereiste vir voornemende deelnemers aan die heilige onthoudingstydperk gestel (Pistorius, P V, 1943, 7), terwyl daar in die Eleusiese misteries besondere klem gelê is op die aanbidding se vermoë om hom/haar met die god te identifiseer (Mayerson, Philip, 1971, 110).

Gedurende Henry se omswerwinge op Welgevonden word hy voortdurend daaraan herinner dat hy van sy ou, gevestigde waardes en beginsels ontslae moet raak (p. 16), hy sy onskuld moet oorkom (p. 31), hy die "katarsis van die geheel (moet-W.S.) ondergaan" (p. 75). Dieselfde aflegging van die ou self word ook in Een vir Azazel geïmpliseer. Hier is dit minder eksplisiet en word uitgebeeld in die feit dat dr Johns aan die Speurdersersant voorskryf hoe om die ondersoek te doen: "beperk jou indrukke tot die oppervlakte ... trek jou streep by die bewussynsgrens" (p. 28). Hy stel nie alleen die matrys vir die ondersoek voor nie, maar bepaal ook die volgorde (p. 27). Voordat kaptein Demosthenes de Goede sy soektog na die hond Gudenov in Die derde oog kan begin, moet hy sy kleredrag verander en sal voortaan as H12 bekend staan (p. 22). Hierdeur word hy as't ware sy individualiteit en verlede ontnem.

Soos reeds gesê, is die neofiet deur die hiërofant begelei. Vir ses dae lank bevind Henry hom in die teenwoordigheid van Jock wat hom elke dag 'n ander faset van die plaas wys en inlig aangaande die wese van goed en kwaad. Die ouktoriële

verteller stel die duiding en verwysing duidelik in sy beskrywing van die besoek aan die kelders : Jock lyk, "ten spyte van sy boeredrag, soos die hierophant wat sy volgelinge in die geheimenisse van die misterie lei" (p. 49). In min of meer dieselfde trant sluit dr Johns sy begeleiding van die Speurder in Een vir Azazel af : "Mens kan sê dat ek miskien die rol van 'n soort heden=daagse Meturgeman vervul het. Ek het slegs sekere duistere aspekte van die situasie omskryf en opgesom in 'n verstaan=bare taal" (p. 131). Net soos in hierdie voorafgaande roman is dit die ouktoriële verteller wat voortdurend die eendstert as die Kaptein se "begeleier" beskryf : eersgenoemde beduie hom die pad na die shopping centre (p. 68); laasgenoemde "volg sy twee begeleiers" dwarsdeur die hele soektog (o.a. p. 116, 105), want hy het sy "lotsbestemming" dat hy "deur tieners begelei moet word", aanvaar (p. 85).

Dit was egter nie vir enige een beskore om toegang tot die misteries en hul goedbewaarde geheime te kry nie. "Access to the inner parts of the temple was denied to every=one except the priesthood attached to the temple ... or his representative. Apart from a few favoured persons, who may have been allowed into the outer courtyard, public participation was limited to the great festivals" (Macquitty, id., 82). Volgens Witt is die hergeboorte van die god "celebrated by a small group of priests in rooms where none of the uninitiated were allowed to enter" (id., 162). Getrou aan die banale wêreld van Welgevonden, is dit 'n "bewaarder" wat Jock en Henry toegang tot die kelders weier totdat hy hulle identiteit vasgestel het (pp. 47-48) - "om ongeoorloofde persone uit te hou, natuurlik" (p. 48). Volgens die ouktoriële verteller is Henry baie gelukkig: "sommige mense behoort tot die uitverkorenes" (p. 140). Voordat Demosthenes met sy taak, nl. om die hond, Gudenov, op te spoor, kan begin, moet ook hy "aan die lede van die diens" voorgestel word, want hulle het "streng gesproke met 'n buitestaander te doen" (Die derde oog, p. 23). Die

inisiësiëorgie wat volg, moet teen die agtergrond van die Eleusiese misterierituele en die inwydingseremonie van die Demeter-kultus gesien word. In 'n artikel in Standpunte wys Venter daarop dat die begrip "geheime=diens" verband hou met die dubbele etimologie van die woord misterie: 'n geheime rite en 'n kerklike diens. (1973, 4). Dit verklaar dan die naam "D=diens" as Demeter=diens.

Die verkragting van Persephone het sentraal gestaan in die feeste van beide die Thesmophoria en die Eleusiese misteries en die feeste was "rather a form of fertility magic" (Mayerson, id., 109). Veral getroude vrouens wat Persephone se ontvoering en Demeter se lyding gedramatiseer het, het aan die fees deelgeneem. Persephone se afwesigheid het dood beteken, terwyl haar terugkeer hergeboorte en lewe ingehou het. "The renewal of life is the central idea of mystery worship, connection with the agricultural or seasonal cycle a widespread phenomenon" (id., 110).

Die Brigadier is 'n "skraal mannetjie met die gesig van 'n askeet wat baie lank sonde gesien het" (p. 14), het "sagte oë wat hulle uitdrukking van lewenswysheid deur eie lyding verkry het" (p. 15) en "mooi" (p. 15) en "fyn hande" (p. 21). Hy is 'n "soort vader=figuur" (p. 38) en 'n "ewige raaisel vir sy volgelinge" (p. 34). De Goede se inisiësië vind in die "losie van die D=diens" plaas (p. 33) en die gebou word ook as "brigadier Ornassis E, hoof van die D=diens" se "merkwaardige sanctum" beskryf (p. 14). Die heildronk is "op die Geliefde Maagd" ... Die koré! Die koré!" (p. 41). As Hope op die punt is om haarself as offer aan te bied, is sy "onwetend getrou aan die rol van die maagd" (p. 43) - inderdaad dus 'n dramatisering van die godin se lyding.

Hierdie dramatisering word egter ook in Gudenov se vrou, Katy, weerspieël. As "klaagvrouens" bespiegel hulle oor die "ironie van die noodlot" en beklaag haar vriendinne Katy se lot (p. 80). Hulle "kweel hulle verlange na die saamgestelde beeld van die een wat jeug onmoontlik verenig met rypheid, oor die een wat hulle folter met Azazel se yskoue fallus" (p. 101) en vir hulle is "geluk saai in vergelyking met die prikkeling van selfkastydning" (p. 100). As 'n "koor van vriendinne wat koue geeste van eertydse jong bruide is" (p. 81), is hulle almal "ingestel op die beeld=vlak weggesteek agter die verdorwe opvatting" (p. 99). Tydens die misterierituele het die deelnemers op die laaste dag hulle oorgegee aan vreugdedanse en offergawes ten einde die terugkeer van Persephone te vier en te verseker dat die komende jaar vrugbaar sal wees (*id.*). Die vriendinne haas hulle om hul gasvrou "téén die onpersoonlikheid van die wêreld van kontemplasie; téén iemand wat al vergeet het wat die ware belange van 'n vrou is", te beskerm (p. 136). Die oorhandiging van die skoon japon "moet 'n nuwe begin wees, 'n geleentheid vir transformasie, 'n nuwe kleed vir vormverandering, 'n betekenisvolle omvorming waarin alles uit die verlede onsigbaar bydra tot die gedaantewisseling" (p. 136).

Daarmee is die raakpunte in dié boek met dié misterie=godsdienste nog geensins uitgeput nie. Gudenov besef dat "die donker, onbekende gedeelte van sy psige ... 'n wêreld (is) wat oorwin moet word" ...; dit wat hom agtervolg en hom nie met rus kan laat nie, is iets wat hy tot die lig moet bring en waaraan hy 'n naam moet gee " (p. 130). Dit is die besef van een wat "homself aan sy eie ondergang oorgegee" en "agteloos op die einde" gewag het (p. 128), nadat gesigte in die patrone begin vorm (p. 130). Met die belofte van "bevrugting, vervorming en redding" plaas hy "die siekte in homself wat 'n simbool geword het van ondergang" op die spel ... (p. 134). Hulle vereniging word "'n Maria-boodskap, 'n Madonna en kind, en 'n kruisiging" (p. 135).

Een vir Azazel het as mitologiese substratum, naas die ander reeds genoemde, ook die Attis-Kubeliese misteries en rituele. Die fees was bedoel om die ontwakende somer te huldig, dit wil sê om die groot Moeder, die Aard- en Godmoeder, te bevrug vir die komende nuwe lewe in die natuur (Pistorius, id., 7). Die misteries was ingestel op die hemelvaart van die siel (id., 8). Alhoewel dié kultus baie nasionale kenmerke bevat het, was die Galli (die priesters) 'n uitverkore groep dienaars. Die bewegings, rituele en feeste was aanvanklik ingestel op bevrugting-simboliek. Later het dit egter ontwikkel tot die magies-sakramentele reinigende taurobolium. Per=soonlike redding en die ewige lewe kon verkry word deur 'n gelowige deelname aan die simbole van die god se dood en opstanding. Die neofiet of trauroboliatus by die taurobolium is altyd in aeternam renatus, in ewigheid wedergebore (id., 13). Om net ingewy te word, was egter nie voldoende nie. Die aanbieder moes ook deur die bloed van die geslagde bul (wat hy/sy onder meer ook moes drink) gereinig word. Die laaste en belangrikste stap in die plegtigheid kan weergegee word as "I have slipped into the bedroom" (id., 10). Letterlik sou dit op die liefdes=verhouding tussen die god en die aanbieder dui. Pastos kan egter ook heiligdom beteken. So gesien, sou voorgaande meer aanvaarbaar as volg weergegee kon word: Ek het die diepste heiligdom betree. Nadat die nuwe ingewyde van Attis deur almal vereer is, begin die opvaart uit die gat uit, die nuwe lewe tegemoet.

Die aanvanklike herlewing in die natuur word teruggevind in die waarskuwing van Jock Silberstein as hy sê dat patrone herhaal word (p. 17) en dat die gebeure 'n nimmer=eindigende sirkel vorm (p. 18). Dit word verhef bo die natuur as die ouktoriële verteller Jock se optrede in die kelders na die dood van die Reus as 'n "aanslag teen die dood in jouself" verklaar (p. 22). Die ontwrigting van die natuur is terug te vind in die herhaaldelike verwysings na Lila as die "rou aarde, die maagd" (p. 87), die reine,

ongerepte Lila (p. 30) wat, as minsame kind en ongerepte meisie, slagoffer van die bose geword het (p. 64). Die utopiese, landelike paradys is dus versteur en ontwrig en moet herstel word (p. 74). Die feit dat daar ook in die Reus se ervarings 'n vroulike wese (sy Lila-leman-laura, p. 135) aan hom verskyn en hom in sy bed martel, dui, tesame met voorgaande terloopse opmerking, op die belangrike stap wat weergegee is met die sinsnede "I have slipped into the bedroom."

Die tweede verklaring van hierdie laaste stap in die misterieritueel word feitlik letterlik in die ouktoriële beskrywing van Jock en die lyk van die Reus in die kelders teruggevind. Volgens Pistorius (*id.*, 10-11) is daar in die Attis-Kubeliese misteries 'n lyk langs die neofiet in die kelders neergelê wat die gedagte by die aanbidders tuisgebring het dat hy dood is. Na sy ontmoeting met die god in die vorm van 'n numineuse ervaring, keer hy uit die gat uit terug, die nuwe lewe wedergebore tegemoet. Jock lê die lyk van die Reus "versigtig op die tafel ... neer" (p. 21). Ook hier is die kelder, "die binneste heiligdom", die plek "waar alles tot 'n einde gekom het en weergebore is" (p. 21). Alhoewel hy nie meer begin en einde (kan) onderskei nie, weet en besef hy dat daar in die kelders "die hele betekenisvolle, onverstaanbare sirkelgang" teenwoordig is (p. 21). Maar, helaas, nóg sy vernietigende aanslag, nóg die geraas van die maskers het enige betekenis: "dit probeer tevergeefs die vraag in die hart van die stigter uitwis" (p. 168). Dan "hou die geraas meteens op" (p. 168) en "... as die eerste lig van die opkomende son teen die venster skyn, ... styg 'n lied in die oggendlug: die Adon 'Olam ter ere van God as ewige Heerser van die onverstaanbare Heelal. Dis 'n lofsang van weergalose skoonheid vir die dooie, die bok van God en die bok van die woestyn" (p. 168). Wat tot dusver nie kunsmatig met die rede vermag kan word nie (vgl. maar dr Johns se woorde : "Eintlik 'n ongelowige Jood... wat telkens (iets) ... doen ... om 'n verbintenis te bevestig" - p. 45, en "die Majofisnik Jood wat hom in die vreemde wil aanpas

deur middel van 'n sosiale en geestelike flirtasie, wat sy patetiese kasteel gebou het om hom 'n tuiste te verseker, wat gemoedelikheid straal en deur sy onbepaalde liefde nog steeds verder verdwaal" - p. 43), is in 'n oomblik duidelik. Die "lofsang" dui daarop dat die geloof seëvier. In die liggaam van die offer is die bok van God en die bok van die woestyn verenig.

Met dr Johns se beskrywing van Jock Silbersteins (Een vir Azazel, p. 45) word 'n ander procedé van die verskuilde outeur betree wat tot dusver nog net momenteel en indirek ter sprake gekom het.

3.2 Die verskuilde outeur wat sy stem in dié van 'n karakter laat oorgaan : die sg. gedelegeerde fokaliseerder

In al drie die onderhawige romans is daar begeleiers aanwesig wat verbande lê en sowel prospektief as retrospektief eksegeties van aard is. In die lig van wat reeds uit die ondersoek na die intensie van en organisasie van die werke deur die verskuilde outeur geblyk het, is dit baie duidelik dat hy sekere karakters en hulle onderskeie gesigspunte ter stawing en uitbreiding van sy eie visie verruimend laat optree. Daar is immers aangetoon dat ek-perspektiewe ondergeskik aan die ouktoriële perspektief is (kyk 2.2). Voordat daar egter op die driedelige visieverruimende aard van die verskillende visies van die onderskeie karakters (nl. ten opsigte van die gebeure, die ruimte en die ander karakters) gelet word, verdien die begeleiers of hiërofante aandag. Hulle optredes en uitsprake word beskou teen die agtergrond van die vraag of dit ondersteunend of ter uitbreiding van die verskuilde outeur se intensie is.

Volgens Bal geskied die keuse van 'n gedelegeerde fokalisator na aanleiding van 'n manipulasie - of 'n interpretasie-oogmerk, terwyl die gedelegeerde fokalisator in wese sy relatiewe plek en houding deur sy interpreterende visie openbaar (id.). Op die feit dat die keuse van een of

meer gedelegeerde fokalisators op sy beurt verder die houding en ingesteldheid van die verskuilde outeur weerspieël, word daar later, in hoofstuk vyf, teruggekom. Friedman wys, in aansluiting met voorgaande siening van Bal, dat die verhaal te enige tyd van enige hoek belig kan word: "from a godlike vantage point beyond time and place, from the center, the periphery, or front. There is nothing to keep the author (kyk voetnoot 4) from choosing from any of them, or shifting from one to the other as often or rarely as he pleases" (1955, 1171). Friedman onderskei verder tussen 'n "'I' as witness" en "'I' as protagonist". In eersgenoemde geval is die verteller 'n karakter in die verhaal self "more or less involved in the action, more or less acquainted with its chief personages" (*id.*, 1174), terwyl die verteller in laasgenoemde geval een van die hoofpersonasies (*id.*, 1175) en beperk is tot sy eie gedagtes, gevoelens en persepsies. Die gesigshoek van waaruit die karakters, gebeure en ruimte belig word, "is that of the fixed centre" (*id.*, 1176). Die onderskeidende kenmerk van die "'I' as witness" "is that the author has surrendered his omniscience altogether regarding all the other characters involved, and has chosen to allow his witness to tell the reader only what he as observer may legitimately discover" (*id.*, 1174). Dit ontnem die outeur egter nie die reg om so 'n karakter as 'n "uitbreiding" van sy aanvanklike intensie en visie te laat fungeer nie.

In die bespreking tot dusver is gesien dat die romans almal sowel 'n mitologiese as 'n religieuse en 'n psigologiese substratum het. Voorgaande dieptelae vind in die titels sowel as in die organisasie van die onderskeie werke hul neerslag. Vir die verskuilde outeur is hier dus meer op die spel as die banale gebeure op die Welgevondenlandgoed en die moderne shopping centre. Dit is teen hierdie agtergrond dat die fokaliseerders beoordeel moet word.

Alhoewel Jock Silberstein in Sewe dae by die Silbersteins Henry van Eeden se begeleier is, is dit veral dr Johns en regter O'Hara wie se uitsprake en optrede by die oogmerke van die alwetende verteller en die verskuilde outeur

aansluit. Dit is hulle vir wie die banale en nagmaakte Walpurgisnacht "niks nuuts" en "vervelig" is (p. 137), wat vir Henry meedeel dat "alles ... binne onself" moet plaasvind (p. 134) en wat, deur hulle weergawe van die oorspronklike ritueel, implisiet die futiliteit van die gebeure beklemtoon. Die sonde het inderdaad "nie meer die -e- trefkrag wat dit gehad het nie" (p. 133). Die feit dat die Voorsienigheid en daarom ook die inisiasie in die geloof ervaar en beleef moet word (p. 156), word vroeg in die roman reeds voorspel: "Die antwoord is ... dat God supra-rasioneel is en dat ons met ons beperkte verstand Gods wil nie kan begryp nie" (p. 59). En in dié belewing is "Jock se obsessie omtrent kennis ... dan nie van toepassing nie" (p. 58). Tydens die byeenkoms in die groot rondawel bevestig regter O'Hara die kernprobleem en vat as't ware Jock se naarsstigtelike soeke in enkele woorde saam: "Waar en wat is die mite wat hulle verenig? Hoe lyk die aangesig van die nuwe syn?" (p. 84). Die mite het verdwyn en die mens het, ten spyte van al sy wetenskaplike prestasies, nie daarin geslaag om vir hom 'n beeld daarvan te konstrueer nie. Dit is teen hierdie agtergrond dat dr Johns (as feitlik die enigste begeleier in Een vir Azazel) teenoor die speurdersersant kan opmerk dat Jock alles vernietig het "om 'n permanentheid te verseker" (p. 47). Dit is dr Johns wat die oorsaak vir die optrede van die inwoners van Welgevonden tipeer as ten diepste hulle onvermoë "om hul haat en verdriet vir (hulself - W.S.) geldig te maak" (p. 91). Sy optrede as mondstuk van die verskuilde outeur word verder bevestig deur die feit dat hy Demosthenes H de Goede beskryf as een van "diegene wat deur omstandighede bestem is om soos Herakles die kampvegter van die gemeenskap te word" (p. 65). Hierdeur word die "H" in die naam van die speurdersersant eksplisiet verklaar en omskryf.

In Die derde oog word De Goede ook begelei, maar hier tree 'n tweede persoon, brig. Ornassis E, as eksegeet vir die gebeure op. Hy beskryf immers De Goede se taak as 'n poging "tot éénwording van ons wêreld met 'n universele wêreld" (p. 42). Hy sien De Goede as die argetipiese held

"wat in ons verwarde tydsgees ... daar is om betekenis te gee aan die angsdrome van ons gewone mense en die onverstaanbare visioene van ons skeppende geeste" (p. 41). Die verband is duidelik te trek met dr Johns se uitspraak dat die inwoners van Welgevonden "bomskokslagoffers van die ontploffings in hulleself" is (Een vir Azazel p. 127). Die Brigadier se uitsprake stem egter ook in 'n ander opsig ooreen met dié van dr Johns. Hy beweer onder andere "dat ons 'n stadium bereik het waar beide die geestelike en materialistiese mite verval het" (Die derde oog, p. 40), terwyl dr Johns die hoop uitspreek "dat 'n leë ritueel weer inhoud sal kry" (Een vir Azazel, p. 128). Hiermee bevind die leser hom egter ook in die visie van die gewyde eendstert, die eintlike begeleier van die Kaptein, nl. "God-was-daar-maar-God-is-dood" (Die derde oog, p. 109), en: "God is dood. Ons ken nie meer die Gewyde, Onskendbare nie. Daar is niks. Daar is niks nie behalwe ons aardse verpligtings en Christelike liefde vir alles en almal" (p. 115). Hierdie insig herinner aan die uitspraak van die ouktoriële verteller in Sewe dae by die Silbersteins: "Hulle dra in hulleself die skuldgevoel ten opsigte van hulle eie versadigde kultuur; die nihilisme voor die ruïnes van hulle verkrummelde gode; die goddeloosheid in die stilte van die Groot Swye; die vormloosheid van die graf van die heengegane Nuwe Tyd, die onsekerheid voor die aard van die Syn (p. 44). Die eendstert het dus, in die woorde van J P Smuts, inderdaad die waarheid beet as hy sê dat God, en daarom ook die lewende mite, dood is (1976, 30).

Die verskuilde outeur gebruik dus sekere persone wat nie alleen as begeleiers optree nie, maar ook sy visie nader toelig en verwoord. Soos reeds gesê, vervul die karakters, deur hulle optrede en uitsprake, 'n visieverruimende funksie ten opsigte van die romanruimte, die karakters en die gebeure.

3.2.1 Transponering van die romanruimte tot die metafisiese

Kannemeyer beweer dat Welgevonden feitlik 'n miniatuurwêreld word, "'n mikrokosmos waarin nie alleen heelwat

aktuele aspekte en probleme van ons tyd aan die orde kom nie, maar waarin terselfdertyd die universeler problema=tiek van die moderne mens in sy verhouding tot die verworde maatskappy en 'n gesiglose God op 'n dwingende wyse aandag vra" (1970, 11 - my kursivering). Die vraag is net hoe dit bewerkstellig word en so metafisies uitgroeï.

Tydens die heksesabbat herinner regter O'Hara Henry daaraan dat alles wat hy beleef in werklikheid binne homself plaasvind. "As jy te vrees het, het jy jouself te vrees" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 129). Die Welgevonden=ruimte is dus in wese slegs 'n vergestaltung van wat in Henry aangaan. Welgevonden is immers 'n "vormgewing aan psigiese prosesse" (Een vir Azazel, p. 86). En die skuldgevoel wat as oorsaak vir die optrede van die inwoners weergegee word, is in die onbewuste gesetel: "dis nie verdriet of haat wat jy voel nie ... Dis iets veel diepers, iets aakligers, iets wat jou diep binne beklem en jou met angs vervul" (p. 90).

Daar word van Henry verwag dat hy "die katarsis van die geheel (moet) ondergaan, die versoening van orde en chaos begryp, met vrees en kennis hergebore word" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 75). Net soos wat die katarsis in die gemoed van die mens ondergaan word, begrip in die bewuste van die mens setel en hergeboorte tradisioneel 'n wesensverandering in en van die mens veronderstel, net so vind die leser die ruimte geskets deur die visie wat Jock openbaar. Volgens hom vind daar in die kelders miskien "iets soortgelyks plaas as wat met die misteries van Eleusis in die grotte plaasgevind het, òf in die Attis-Kubeliese misteries, òf in die ware gelowige met die volkome belewing van sy simbole, òf in die kunstenaar met sy oomblikke van visie, òf in die siel van die mens wanneer hy in volmaaktheid van insig die versoeningspunt bereik, die complexio oppositorum begryp in die conjunctio oppositorum, die lewe in God ervaar" (p. 49). Lank voordat die opdrag aan Henry gegee word (p. 75), wys sy begeleier hom wat daar van hom verwag

word. Die kelders is dus te vereenselwig met die innerlike van òf die aanbiddende in die misteriegodsdienste, òf die kunstenaar, òf die ware gelowige òf die mens. Met hier= die visie van Jock op die ruimte word die onderskeie groepe mense nie alleen, op psigiese vlak dan, gelykgestel nie, maar blyk ook interessante fyner onderskeidings duidelik.

Interessant is die feit dat, terwyl hy die Attis-Kubeliese en Eleusiese misteries net noem, daar 'n kwalifikasie na al die ander volg. Die kelders word as't ware simbool van dít wat in die ware gelowige tydens die volkome belewing van sy simbole gebeur. Hier is dus van 'n beperking sprake. Wat in die kelders gebeur, vind nie in alle gelowiges plaas nie, slegs in die wáre gelowige. Andersins kan dit ook impliseer dat dit nie vir alle "gelowiges" beskore is om hul simbole volkome te beleef nie; slegs die ware gelowige is daartoe in staat. Gesien teen die agtergrond dat Jock homself as 'n "afvallige" beskryf (p. 34), is dit te ver= stane waarom hy, ten spyte van sy kennis wat met die ware gelowige gebeur, nie daarin kan slaag om tot 'n begrip van die bese en die goeie te kom nie. In die plek van die vol= kome belewing van simbole, stel hy die orde, die super= masjien, die kunsmatig-geskepte biegaamte waar kommunikasie met die Gans Andere slegs momenteel en travesties van aard is. Die kelders groei uit tot beeld van die kunstenaar met sy oomblikke van visie en dan tot die siel van elke mens met die bereiking van die versoeningspunt tydens volmaakte insig. Jock se visie impliseer verder dat wat in die miste= riegodsdienste plaasgevind het vandag nog oral gebeur mits die subjek sy simbole volkome beleef, die volmaakte insig bekom en/of, soos die kunstenaar, begunstig is met oomblikke van visie. Hierdeur groei die kelders uit tot 'n universele en metafisiese beeld van die mens se innerlike.

Die verandering wat in Henry plaasgevind het, word egter ook beeldend vergestalt. Tydens hulle tweede besoek aan die fabriek het die kamer van Ubu "'n katedraal geword, die masjien 'n altaar, die bewegings 'n ritueel in 'n geluidlose, vormlose godsdiens. En daar is die toewyding, die erns,

die volkome oorgawe, en die oomblik vol van onsigbare betekenis" (p. 103 - my kursivering). Die ouktoriële beskrywing is een van die duidelikste en mees eksplisiete voorbeelde in die boek waar die banale fisiese ruimte tot die sublieme verhef word. Dit is nou nie net meer 'n fabriek waarin die wyn gebottel word nie, maar 'n katedraal met die heilige instrumente normaalweg daarin aangetref. Assulks sluit dit ten nouste aan by die ouktoriële beskrywing van die kelders vroeër: Die "witgeklede mans" word as "priesters in 'n tempel" beskryf wat "meedoen aan die ritueel van fermentasie en volbring, wat met ... heilige instrumente van hulle amp die siel van die wyn lei tot uiteindelijke individuasie" (p. 48). En as Jock praat, is dit "met die toewyding van sy priesters", terwyl hy "in die kelderlig, ten spyte van sy boeredrag, soos die hierophant wat sy volgelinge in die geheimenisse van die misteries lei", lyk (p. 49).

In aansluiting by hierdie visie van die ouktoriële vertelinstansie, tref die leser Jock se siening van die kelder aan. Hy vergelyk die gistingproses met die individuasieproses: "Dit duur twaalf tot agtien maande en, soos die Calvinistiese siel van die mens, is sommige bestem tot volmaaktheid en ander tot wrange ondergang. Ons het geen beheer oor die resultaat van die gisting nie; ons kan slegs die Yeso⁹ byvoeg om te help - en die res is in die hand van die Skepper" (p. 48). Hierdie uitspraak en verduideliking van Jock is feitlik 'n woordelikse herhaling van Paulus se brief

9. Sien Kannemeyer, *id.*, 46 vir 'n bespreking van hierdie begrip. Hy gee as verklaring aan dat "soos die wynmaker geen beheer het oor die resultaat nie, so lê die lot van die menslike siel in die hand van die Skepper".

aan die Korintheërs: "Ek het geplant, ..., maar God het laat groei " (1 Korintheërs 3 vers 6). Daarom kan Jock die kelders as die "hemel" beskou, waar "elke siel volgens die aard van sy perfektheid" " lê (p. 49).

Henry moet egter die bonum én malum ervaar, die goeie en die bese. Tot dusver is daar slegs by enkele beelde van die goeie stilgestaan. Ook die malum, die bese, word beeldend vergestalt. Tydens die heksesabbat word die huis van Welgevonden 'n grafkelder (p. 127). Teenoor die hemel van vroeër, word die teenoorgestelde nou verbeeld, die dood. En dit is hier in die "grafkelder" dat Henry die "eerste aanduidings van vrees" ervaar (p. 129), waar 'n doodsvrees hom beetpak en hy die "poorte van 'n hel in homself" betree (p. 130). Hy ervaar 'n "algehele vernietiging in homself ... die onmoontlike EK IS NIE" en die "klein Henry Faustus gaan 'n verbond met die duivel aan om van sy negatieweiteit ontslae te raak" (p. 130). Teenoor die hemelse ervaring van vroeër beleef hy nou ook die dood in homself. Hy is immers besig om iets anders te word (p. 126).

Die feit dat die romanruimte 'n beeld van die innerlike van die mens is, word ook elders deur die visies van die onderskeie karakters in aansluiting by die ouktoriële perspektief duidelik en eksplisiet uitgespel. Sodra Jock en Henry die kelders verlaat (dus fisies van onder die oppervlakte na die oppervlakte terugkeer), bevind hulle hul in 'n omgewing van verwoesting waar die rookkolom nou 'n paddastoel is, "'n gesimuleerde atoomontploffing wat die hele horison bedek" (p. 103). Die "atoombom", as toonbeeld van waartoe die menslike verstand in staat is, het alles vernietig "en daar bly vir hulle niks oor nie, niks oor nie" (p. 104). Hierdeur kry Jock se verduideliking van wat met die mens se beelde gebeur het, fisiese gestalte. Volgens hom is die beelde wat die mens aanbid só gebruik

"dat hulle vals geword het, dat hulle hulle betekenis verloor het, en dat ons slegs oorbly met die abstraksie waarvoor ons van vooraf 'n beeld moet soek" (p. 98). Ge= sien teen die agtergrond van regter O'Hara se visie, nl. dat Jock "met beelde daardie prentjies bedoel wat die mens in sy bewussyn kry van die onbeskryflike inhoude wat in die kollektiewe onbewuste setel ..." (p. 109), ver= kry die gebeure tydens die opstand, Jock en Henry se op= kom uit die kelders uit en gevolglik so ook 'n ganse ruimte, 'n metafisiese statuur. Die mens het, deur 'n verabsoluttering van die rede, die bewussyn, die onbewuste so onderdruk dat dit op een of ander tyd tot uitbarsting moet kom. Maar ook Jock en Henry se terugkeer na hul eerste besoek aan die kelders bevestig die ruimtetransformering: "namate hulle na bowe terugkeer, maak die mistieke lig in Jock se oë plek vir die komplekse alledaagse wat van oomblik tot oomblik en prikkeling tot prikkeling wissel" (p. 49). Terug op die oppervlakte is almal "vrolik en uitgelate en die at= mosfeer het nou gewissel van die bonatuurlike tot die alle= daagse" (p. 50). Dit is dié oppervlakte waarvan Jock praat (waardeur sy visie by dié van die ouktoriële verteller aansluit) en waarop daar "net die karikatuur van Jock, Salome, en al die ander" bestaan (p. 53). Dit is op dié opper= vlakte waar die Welgevonden van Jock Silberstein Henry se ware innerlike sekerheid met roetine sal verstewig (p. 75).

Die feit dat dit in die onderhawige romans in wese om meer as die bloot banale oppervlakkige ruimte gaan en die goeie sowel as die bose beeldend vergestalt word (vergelyk Kannemeyer, id., 33-61 vir 'n bespreking van Sewe dae by die Silbersteins in laasgenoemde verband), word ook in sowel Een vir Azazel as Die derde oog deur die visies van etlike karakters (as ek-perspektiewe aangebied en dus ondergeskik aan die ouktoriële perspektief) bevestig.

Soos reeds genoem, wys dr Johns die Speurdersersant daarop dat daar op Welgevonden 'n "vormgewing aan psigiese prosesse ... plaasvind" (Een vir Azazel, p. 86). Dit is slegs 'n voortsetting van professor Dreyer se persoonlike

en oënskynlik banale siening van wat die probleem op die Welgevonden van Sewe dae by die Silbersteins is: "Daar is 'n kleilaag onder die oppervlakte wat verhoinder dat die water uit die septiese tank eweredig versprei en aldus te gou na die oppervlakte kom ..." (p. 99). Op hoe die vormgewing plaasvind, word daar in die volgende afdeling, met die bespreking van die transformering van die gebeure, teruggekom. Wat egter nou reeds duidelik is, is die feit dat die ruimte waarbinne psigiese prosesse plaasvind, noodwendig psigies van aard moet wees. Naas vele ander verklarings is die psigologiese betekenis van water "the unconscious, in which monsters may be lurking to attack one's rational (safe self)" (De Vries, id., 494). Maar "whether we take water as a symbol of the collective or the personal unconscious, or else as an element of mediation and dissolution, it is obvious that this symbolism is an expression of the vital potential to the psyche, of the struggles of the psychic depths to find a way of formulating a clear message comprehensible to the conscious" (Cirlot, id., 346). Laasgenoemde twee verklarings plaas nie alleen die ganse Welgevondenruimte in 'n ander lig nie, maar toon ook duidelik aan hoedat die verskuilde outeur 'n ek-perspektief gebruik om sy visie te vergestalt en uit te bou. En watter ironie lê dan nie opgesluit in die oënskynlik banale visie van professor Dreyer aangaande die oorsake van die "toestand" waarin Welgevonden verkeer nie?!

Reeds met hulle ontmoeting wys dr Johns die Speurdersersant daarop dat hy sy "indrukke tot die oppervlakte" moet beperk en sy "streep by die bewussynsgrens" moet trek (Een vir Azazel, p. 28). Deur sy waarskuwing gee hy egter implisiet te kenne dat daar ook 'n onbewuste faset aanwesig is. Dit is volgens hom egter gevaarlik en selfs sinloos vir die Speurdersersant om hom daarin te begewe, want "hoe dieper jy krap, ... hoe dieper gaan jy die newels in" (p. 28). Vir die doel van die ondersoek "is die oppervlakkige waarheid die belangrikste ... Want in daardie laag is die daad gebore" (p. 28). Hierdie aanvanklike verklaring van die moord het twee belangrike konsekwensies. Dr John bevestig daarmee die feit dat die moord,

d.w.s. die aanloop daartoe en die daad self, in die bewuste en die realiteit geleë is. Dit voorspel dus die vlak waar= op die hele ondersoek hom sou afspeel en sluit ten nouste aan by die ouktoriële beskrywing van die stenigingstoneel waar "die daad ... onthef (is-W.S.) van sy groter betekenis en", soos trouens alles op Welgevonden, "gebring (is - W.S.) tot 'n basis van maksimum-doeltreffendheid" (p. 159). Word dit aan die ander kant egter gesien teen die agtergrond van sy latereuitsprake en verklarings van die gebeure, nl. dat die mens, alhoewel hy dit nie wil weet nie, om homself te red, "gedurig na 'n sondebok (soek)" (p. 91), verkry dit 'n dieper betekenis. Die leser het dus in wese in hierdie roman te doen met die psigiese soeke van die mens na 'n sondebok om sy haat en verdriet vir homself geldig te maak. Dit gaan immers volgens dr Johns tog om die stryd van die "georganiseerde wêreld van die rede teenoor die magte in die onbewuste, die gedifferensieerde wêreld van die beskaafde mens teenoor die ongedifferensieerde oerwêreld waaruit hy met die stukrag van sy wil ontwikkel het" (pp. 111-112). Hierdie stryd vind in die psige van die enkeling plaas, maar word ook beeldend op Welgevonden vergestalt.

Die feit dat dit in die enkeling plaasvind en assulks deur hom beleef en ervaar word, word verder bevestig en deur dr Johns beklemtoon in sy beskrywing van Welgevonden aan speurdersersant Demosthenes H de Goede. Hy beskou die plaas as "'n kultus waaraan jy jou blootstel wat só wyd vertak is dat dit enige verstandgroep en ontwikkelingsgroep bereik. Dis eintlik 'n mite wat jy beleef" (p. 85). Hierdeur word die romanruimte van sy lokaliteit onthef en metafisies gemaak, want die belewing van 'n mite en die blootstelling aan 'n kultus is psigo-religieus van aard en assulks vir elke mens moontlik.

As kaptein Demosthenes H de Goede in Die derde oog al dieper in die shopping centre afbeweeg, "verdieping tot verdieping na benede, na die bron van klank en die kweiling van alles wat hy nie begryp nie - want iets is hier, iets is mét my,

iets agtervolg my" (p. 120), verklaar die Brigadier dit as volg: "Ons dink kaptein De Goede het verby die sfeer van die bewuste emosionele gewaarwording beweeg en ervaar die eerste aanduidings van oerbelewing" (p. 21). Alhoewel die oppervlakkige romanruimte van die landelike (in Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel) na die stedelike in Die derde oog verskuif het, bly dit in wese nog dieselfde, want in die Brigadier se verklaring van wat met die speurder gebeur, is daar weer eens eksplisiet van twee vlakke (die bewuste en die onbewuste) sprake. Dieselfde dubbelvlakigheid word ook in die ouktoriële ruimtebeskrywing tydens die nominasiestryd aangetref. Hier word die shopping centre as 'n "kokende rivier, diep aan die een kant waar die waters opborrel uit die onbekende dieptes van die menslike psige, en vlak aan die ander kant waar dit lou brandings vorm van liggeraaktheid en menslike ergernis" beskryf (p. 117). Benewens die duidelike raakpunte met die dieptepsigologie in hierdie beskrywing, is 'n verklaring van Cirlot van pas: "There is also a very important spatial symbolism connected with the 'level' of the waters, denoting a correlation between actual physical level and absolute moral level" (*id.*). Gesien teen die agtergrond van dié verklaring, sluit die Brigadier se verwysing na twee definitiewe "vlakke" ten nouste aan by die ouktoriële verteller se visie. Terselfdertyd is die ouktoriële beskrywing egter ook 'n implisiete kommentaar op die siening van die Brigadier. Wat hy as die "bewuste gewaarwording" beskryf, is in wese dus die "moral level". En, volgens die ouktoriële visie, is dié sy van die menslike psige maar vlak met lou brandings. Deur hierdie twee perspektiewe (ouktorieel en 'n ek-perspektief ondergeskik aan die ouktoriële perspektief, of, in die terme van Bal, die anonieme - en 'n gedelegeerde fakalisator) wat basies dieselfde visie op die banale shopping centre verteenwoordig, word laasgenoemde ruimte van sy blote banaliteit onthef en tot die metafisiese getransponeer.

Uit voorgaande kort bespreking oor die verskillende perspektiewe (in wese fokalisators) en die visies op die ruimte, is dit duidelik dat dit in die onderhawige romans om veel meer as die blote romanruimte gaan. Dit blyk verder dat, alhoewel oppervlakkig verskillend, die leser in al drie die romans met een en dieselfde "ruimte" te doen het, nl. die menslike psige. Blootgestel aan sekere gebeure en eksterne invloede, ondergaan die karakters in hulleself sekere veranderings (bewustelik en onbewustelik). Maar wat is nou die aard van die gebeure?

3.2.2 "Vermittologisering" van die gebeure

Oppervlakkig gesien, sentreer die gebeure in Sewe dae by die Silbersteins om die inlywing van Henry in die Silberstein-hiërargie. In Een vir Azazel gaan dit om die vind van die moordenaar van Lila, terwyl Demosthenes H de Goede in Die derde oog as opdrag het die opspoor van die tycoon, Boris Gudenov. Maar die oppervlakgebeure is bedrieglik eenvoudig en vind in verskillende verwysingsvelde hul neerslag. Die verskillende substrata is reeds volledig deur etlike outeurs behandel en uitgestip. Van Rensburg (1972, 14-19), Kannemeyer (1965, 116), Cloete (1964, 480-481), Coetzee (*id.*, 14-16), Venter (*id.*, 3-9), Vermeulen (*id.*, 9-16) en Malan (1977², 36-38) wys byvoorbeeld almal op die psigo-religieuse dieptelaag van die gebeure in die onderhawige romans. Wat die werke egter merkwaardig maak, is die hegte vorm waarin die verskillende substrata tot eenheid gegiet is, "die manier waarop die tema ... van verskillende gesigspunte belig word en nogtans 'n eenheid vorm" (Muller, 1964, 32). En dit is waarom dit in hierdie ondersoek gaan: die "gesigspunte" (visies) en die maniere waarop dié visies op die gebeure, die tema vergestalt.

In aansluiting by die visieverruimende beskrywing van die ruimte in Sewe dae by die Silbersteins, moet ook die gebeure in die kelders van naderby beskou word (pp. 48-49).

Dit vorm die hart van die Welgevondenlandgoed en assulks 'n mikrokosmos van wat op die plaas gebeur. Jock stel dit sô: "In hierdie kelders ... vind miskien iets soortgelyks plaas (m.a.w. gebeur daar iets soorgelyks - W.S.) as wat met die misteries van Eleusis in die grotte plaasgevind het ... of in die siel van die mens wanneer hy in volmaaktheid van insig die versoeningspunt bereik..." (p. 49). Wat dus volgens Jock in die kelders gebeur, is in wese wat met elke mens gebeur as hy daarin slaag om die twee teenoorgestelde pole in homself versoen. En in wese is dit waartoe Henry gebring moet word. Hy moet immers "die katarsis van die geheel ondergaan, die versoening van orde en chaos begryp, met vrees en kennis hergebore word" (p. 75). In Sewe dae by die Silbersteins het die leser dus te doen met die tegemoettrede van die onbewuste deur die bewuste in die mens se behoefte aan ordeskepping (Van Rensburg, id., 16). Dit gaan hier om die Sokratiese begrip van selfkennis as voorvereiste vir suksesvolle individuasie, m.a.w. "ken jouself, beleef jouself. Beleef die donker, weggesteekte kante en dimensies van jou wese. Kom daarmee tot 'n vergelyk, bewerk 'n versoening daarmee; m.a.w.: ervaar die volle self, en aanvaar dit" (id.).

Ten spyte van die feit dat die individuasieproses ontluisterd en selfs banaal aan die gistingproses van wyn gelykgestel word, gebruik die verskuilde outeur nogtans vir Jock, as 'n ondergesikte ek-perspektief aangebied, om die leser se visie op die gebeure te verruim en dit van sy banaliteit te onthef. In hierdie lig gesien, word die omswerwinge op die plaas en die in-kontak-bring met die verskillende gebeure as't ware 'n blootstellingsproses. Dan word die doel van Henry se soektog duidelik: "wat is die aard van die nuwe syn en wat is die wese van goed en kwaad" (Kannemeyer, id.) - ook, en veral, in homself.

'n Tipiese voorbeeld van die visieverruimende funksie van 'n ondergesikte ek-perspektief ('n gedelegeerde fokusmeganisme) word in die Walpurgisnacht -toneel gevind (pp. 125-140).

Dit sluit ten nouste aan by wat in voorgaande paragrawe gesê is. Die gebeure op die oppervlakte word deur die ouktoriële vertelinstansie beskryf as 'n "verheerliking van die sonde, 'n behae in perversiteit" (p. 131), en dit is "nie asof hulle die bose beskryf nie, maar asof hulle slegs daarop ingestel is om die goeie te doen" (p. 132). "Die betekenis van goed is volkome omgekeerd ... met wel=sprekendheid in die rooi lig voor die sataniese figuur maak hulle ou waarhede betekenisloos; met vurige oor=gawe vermorsel hulle alle vorms van edele strewe tot niks=seggende alledaagsheid" (id.). Die hele geleentheid is 'n "beskaafde brassery" (p. 134).

Teenoor hierdie objektiewe, panoramiese blik op die gebeure, wat satiries en ironies die futiliteit van alles beklemtoon, kry die leser dan die sienings van die gedelegeerde fokuspunte, nl. dr Johns en regter O'Hara. Die gebeure word gekoppel aan dr Montague Summers se beskrywing van die oorspronklike heksesabbat (p. 134). Ten spyte van die obseniteit en perversiteit van die gebeure, verkry dit deur dié koppeling enersyds 'n tydlose karakter en andersyds 'n dieptedimensie. Die feit dat hulle self nie deur alles geraak of beïnvloed word nie (o.a. pp. 131, 132, 133, 134), het twee moontlike implikasies. Dit kan òf beteken dat die demoniese so alledaags en gemeenskaplik geword het dat dit nie meer "iets snaaks" is nie, d.w.s. die inwoners van Welgevonden, en by name die Doktor en die Regter, is só deur die kwaad aangetas dat hulle dit self nie meer agterkom nie. Hierdeur lewer hulle ironies, sonder dat hulle daarvan bewus is, kommentaar op hulleself en die gemeenskap wat hulle verteenwoordig. Albei is gekwalifiseerde en ontwikkelde mense wie se kwalifikasies spruit uit hulle redelike of verstandelike vermoëns. As intellektueles het die oerdrange en die onderbewuste dus nie meer invloed op hulle nie. Aan die ander kant kan dit egter ook beteken dat hulle die drang van die mens en die futiliteit en tot-ondergang-gedoemde, verredelike te namaaksel van die oeroue ritueel besef. In albei gevalle verruim hulle, in diens van die ouktoriële perspektief, die leser se visie op die gebeure.

Hulle uitsprake, dat alles binne die mens plaasvind en die feit dat hulle voortdurend op die onegtheid van alles wys, bv. die heerlike disse behoort volgens hulle verrotte lyke en die sjampanje "'n helse, ondrinkbare brousel te wees" (p. 134), beklemtoon die nagmaaktheid van alles. Dit sluit ten nouste aan by die eksplisiete uitsprake in Een vir Azazel waar Jock se pogings om iets blywends te skeep, as "pateties" beskryf word (p. 43). Maar, net soos in die ander twee romans (vgl. Een vir Azazel, p. 86 en Die derde oog, p. 123), kry die leser ook hier te doen met 'n verruiming van die gebeure tot die universele deurdat dit op enige plek aan te tref is. Volgens dr Johns is daar niks nuuts nie. "Mens kan dit alles op enige partytjie en in enige klub sien" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 137). Waardie mens deesdae beweeg, is die sonde en die "kliniese benadering tot die sonde" teenwoordig (id.). Dit het deur alle eeue bestaan. Al verskil is dat die daad verwater word, want die "priesters van vandag besweer met 'n nuwe inkantasie" (id.). Belangrik is egter die feit dat, alhoewel Swart Jan se heksesabbat elke dag plaasvind, die siele nie verdoem word nie (id.), want die neiging is vandag weg van die aanklag (Een vir Azazel, p. 90). Belangrik is voorts die feit dat oral waar die mens beweeg, die sonde teenwoordig is. Deur hierdie visie word die gebeure gekarakteriseer en uitgelig as synde in die bewussyn van die mens. Dit stempel die gebeure as universeel en in wese die sondeneigings van die mens. Wat op Welgevonden plaasvind, is dus slegs 'n beeld wat in die psige van die moderne mens plaasvind – waar hy hom ook al bevind. Deur die gebruik van die verskillende ondergeskikte ek-perspektiewe slaag Leroux daarin om 'n hegte eenheid op te bou en leer hy ons inderdaad: "die mens van ons tyd word nie bedreig deur die internasionale industrie of nywerheid nie, nie deur die internasionale Jodedom nie, nie deur die kommunisme nie – deur geen ideologie of ideologiese groep nie, maar deur die bestanddele in die gees van die mens self" (Coetzee, id., 17).

In Een vir Azazel tree veral dr Johns eksegeties op om so=doende dimensie aan die gebeure te verleen. Die procedé wat die outeur hier gebruik, sluit ten nouste aan by wat in voorafgaande paragrawe in verband met die gebeure in Sewe dae by die Silbersteins gesê is. Sy weergawe van die mitologiese reuse (pp. 56-58 en pp. 120-122), die Regter se verklaring van die mitologiese verkragting van die maagd (pp. 71-73) en sy waarskuwing teen die lykver=slindende slang (p. 15) verruim die visie m.b.t. tot die gebeure wat hulle op Welgevonden afspeel. Die feit dat die oppervlakgebeure, alhoewel "onthef van (hul - W.S.) groter betekenis" (p. 159), hulleself net soos in die mitologie herhaal, dui op die argetipiese en kollektiewe aard daarvan. Dan word die genoemde verklarings as't ware dieptespieëlbeelde van die oppervlakgebeure, waar=deur daar implisiet ironiese kommentaar op die inwoners van Welgevonden en hulle optrede gelewer word. Maar die weergawes van die gedelegeerde fokusmeganismes en die visies wat hulle openbaar, het 'n tweede, baie belang=rike funksie. Dit vorm die basis waarop die oppervlak en resente gebeure gebou word en waarvan laasgenoemde 'n herhaling is. Brink stel dit as volg: "In Sewe dae by die Silbersteins, en ook Een vir Azazel en Die derde oog is die mite ... die klaarblyklike uitgangspunt, die grond=patroon wat herhaal word en verwring word en waarna terug=gesoek word" (1972, 49). Hy gaan egter verder en sê dat as dinge voortdurend in dieselfde woorde beskryf word, "begin die herhalinge stadigaan 'n soort inkantasie-effek skep, word dit 'n ou towerformule, suggereer dit mitiese dinge" (id., 67).

Uit voorgaande is dit duidelik dat die verskuilde outeur verskillende visies (maar veral dié van die twee intellek=tueles) gebruik om 'n groter draagwydte aan die gebeure te gee. Deur dr Johns en regter O'Hara se weergawe van die mitologiese verwysingsveld word daar, soos reeds gesê, op die argetipiese en kollektiewe aard van die gebeure gewys.

Die feit dat elke gebeurtenis op die oppervlakte sy weerklank in die mitologiese weergawe vind, maak van elke roman self 'n "mite" (id., 49) en word die "moderne tyd in terme van argetipiese simbole ... gedui" (Van Rensburg, id., 21).

In Die derde oog is dit veral brigadier Ornassia E, hoof van die D-diens, wat die gebeure deur sy visie verruim. Aan die begin van die roman reeds omskryf by De Goede se taak as volg: "om alles wat weggesteek is tot die lig te bring ... om in die onbekende af te daal, in die psigiese substratum, en die bewuste oor die onbewuste te laat triomfeer ..." (p. 20). Die uitvoering van die opdrag en alles wat met die Speurdersersant gebeur, staan dus in direkte verband met die psigiese prosesse wat daar in die enkeling plaasvind. Vermeulen sien dit as 'n bewuswording van die skaduwee en 'n aanvaarding daarvan wat geskied deur middel van 'n proses van individuasie (id., 9). Die gebeure in Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel word, alhoewel die gewysigde vorm, ook in Die derde oog herhaal, nl. die proses waardeur die enkeling moet gaan om sy volle Self te leerken en aanvaar. Die vyand wat De Goede moet opspoor, is alles wat negatief in sowel die maatskappy as die individu is. "Op die tweede vlak is die opdrag aan De Goede om die negatiewe in homself na te speur" (id.). Net soos in die ander twee romans handel Die derde oog ook dus oor 'n "abstraksie soos die bewussynstoestand van die moderne mens en die ondergang van tradisionele beelde met die gevolglike soektog na nuwe beelde wat nog nie konkrete vorm aangeneem het nie" (id., 16).

Jung (aangehaal deur Van Rensburg) wys op veral twee maniere waarop daar met die onderbewuste kontak gemaak kan word, nl. 'n byna mistieke oopstelling vir die onderbewuste en die toetrede en benutting van die skeppende donkerte daarvan. Laasgenoemde is 'n proses van orde=skepping uit die chaos (id., 15). Omdat die proses van tot-insig-kom-in die eie psige nie rustig en sonder vrees

is nie, kan die oomblikke van vrees as kernfases van die omvormingsproses, van die verbreking van die self beskou word; die strukturele vernietiging daarvan met die oog op hergeboorte (id., 17). Al hierdie kenmerke word deur middel van 'n objektiewe ouktoriële perspektief en die ondergeskikte ek-perspektief van die Brigadiër beklemtoon.

Terwyl die "magtige kaptein De Goede, wat geen vrees ken nie" die shopping centre nader, ervaar hy "meteens 'n ander vrees" (p. 67). Na sy geveg met die modegek voel hy "meteens alleen en word daarvan bewus dat hy 'n bespotlike figuur slaan" (p. 14). Die lied bring die besef dat "iets ... in stryd met iets (is) en dit lei onkeerbaar tot algehele vernietiging" (p. 115). Die soektog na die hond, Boris Gudenov, raak al hoe meer inhoudloos (p. 118), terwyl hy dieper in die shopping centre af beweeg, "verdieping tot verdieping na benede, na die bron van klank en die kwelling van alles wat hy nie begryp nie" (p. 120).

In die volgende afdeling gebruik die verskuilde outeur dan die visies van die lede van die D-diens om as eksegeese vir die gebeure met die Kaptein in die shopping centre te dien. Wat vir De Goede, "as 'n gewone gees" onverstaanbaar en ondefinieerbaar is, word as volg verklaar: "Ons dink kaptein De Goede het verby die sfeer van bewuste emosionele gewaarwording beweeg en ervaar die eerste aanduidings van oerbelewing" (p. 121). Hierdeur word die leser se visie op die gebeure in die shopping centre verruim en die aandag spesifiek en duidelik op die psigologiese duiding daarvan gevestig. Terselfdertyd word daar deur dié visie ook kommentaar op die hele bestel en die besonder op De Goede, as verteenwoordiger en beliggaming van die orde en die bestel, gelewer. Hy, die "Suid-Afrikaanse heldetipe by uitnemendheid" (p. 17), "die atletiese jong god" (Een vir Azazel, p. 59), die "produk van een van ons beste polisiekolleges" wat besonder goed presteer het in al sy eksamens (p. 40), is, volgens die D-diens, nie in staat om "die betekenis van sy argetipes in te sien" nie (Die

derde oog, p. 121). Hierdie onvermoë word deur die oukto=riële perspektief verder uitgebou: kaptein Demosthenes H de Goede beweeg "blind" deur die shopping centre "in 'n soektog wat al hoe hopeloser word" (p. 147), terwyl "'n gevoel van intense swaarmoedigheid ... oor die man van die daad (kom)" (p. 148). Hierdie onvermoë bereik 'n hoogtepunt as 'n gevoel van angs weer eens van hom besit neem en hy bewus word "van 'n hel wat slegs bestaan uit vervreemding, 'n onvermoë om 'n vergelyk te tref met die duidelike waarneembare, met jouself en met jou naaste" (p. 149). Daarom moet hy "'n oordeel oor homself uit=spreek, want hy is self deel van die sekulêre mensheid" (p. 148).

Die verskuilde outeur gaan in voorgenoemde aanhaling (p. 149) van 'n spesifiek gefokusde waarneming oor tot die algemeen-geldende waardeur die leser ook betrek word. Sy beskrywing van die oorsaak of rede waarom die geval Demosthenes H de Goede 'n hel in homself ervaar en nie tot 'n versoening van teenoorgesteldes kan kom nie, word as 'n implisiete waarskuwing tot die leser gerig deur die gebruik van die tweede persoonsvorm, nl. "jouself" en "jou" naaste. Solank as wat die mens sy waarnemings, ens. tot die rede beperk, solank as wat hy daardie oermagte uit die verlede met sy rede onderdruk, sal hy "die angs en die vrees (voel) wat van nêrens kom nie, wat leef in geen voorwerp, wat geen vorm, beeld of dimensie het nie", sal "iets ... besig (wees - W.S.) om hom van sy sinne te beroof en hy ... nie (weet) wat dit is nie" (p. 151). Hieroor egter in die volgende hoofstuk meer.

Maar dan, uiteindelik, is De Goede "in die greep van 'n mag wat sy ego oormeester het. Hy veg teen dinge wat hy nie kan sien en wat hy nie kan verstaan nie, maar hy veg. In die daad probeer hy gestalte gee aan al daardie onsigbare dinge ... en hy vind 'n redding in die chaos wat hy self skep". Dit is eers dan dat daar vir hom helderheid kom en hy die insig kry. Die hond wat hy moes opspoor en vernietig is "die man wat soos hy self lyk! Die hond is iemand soos hy self" (p. 154). En dit is met hierdie insig dat

hy, in die woorde van die Brigadier reeds aan die begin van die boek, van geen nut meer vir die Diens is nie (p. 21). As gevolg daarvan nooi die Brigadier hom om "die res van (sy - W.S.) dae in die Stigting Welgevonden te slyt" waar hy "danksy die visioen van Jock Silberstein, 'n progressiewe Jood", rus en vrede kan "vind op die land=goed wat hy tot beskikking van die gemeenskap gestel het" (p. 160).

Voorgenoemde siening of visie van die hoof van die D-diens sny nie alleen retrospektief oor die vorige twee boeke heen nie, maar lewer ernstige kommentaar op sowel die gemeenskap as die visies en uitsprake van dr Johns en regter O'Hara. Dit stel ook die visie van Jock en die gebeure op die Welgevonden van sowel Sewe dae by die Silbersteins as Een vir Azazel in 'n ander en verruimde lig. In die eerste plek is dit uiters ironies dat, alhoewel die Brigadier geweet het dat De Goede na die uitvoering van die opdrag nie meer van diens kon wees nie, hy hom nogtans, gekies het vir die taak. In die lig van wat reeds oor die emblematiesse aard van Leroux se werk gesê is, sou dit kon beteken dat die individuasiëproses noodwendig en slegs aan die hand van 'n "De Goede-tipe" geïllustreer kan word.

Aan die ander kant plaas, soos reeds gesê, die uitspraak van die Brigadier en sy beskrywing van Welgevonden die verskillende visies in die voorafgaande twee romans in 'n ander perspektief. Dr Johns besef dat die inwoners "bomskokslagoffers van ons tyd" is (Een vir Azazel, p. 127) en dat die Stigting Welgevonden "wemel van oerbeelde" (p. 86). In die lig van die Brigadier se visie sou 'n mens voorgaande uitsprake kon interpreteer as handelende oor en synde mense wat nie daarin kon slaag om die versoening van hulle bewuste en onderbewuste te verwerk en te aanvaar nie. Wat dus in werklikheid die ideaal is, word deur die maatskappy as die afwykende gesien. Daardeur lewer die verskuilde outeur sterk kommentaar op die gemeenskap met sy

verwronge waardes. Terselfdertyd blyk Jock se visie en insig in die probleme van die tyd en die behoefte aan 'n oord vir diegene wat daarin geslaag het om in 'n oomblik van volkome insig hulle bewuste met hul onderbewuste te versoen en daarom nie meer vir die gemeenskap van nut is nie, duidelik.

Die Brigadier gaan egter voort. Op die boonste verdieping van die Oita, gee hy, as die struktureel geïmpliseerde derde oog, 'n verduideliking van die rolle wat De Goede en Boris Gudenov in die stryd gespeel het: "Daar was twee magte, vriende, wat in die stryd betrokke was" (pp. 168-169). Hulle was vasgevang in die "ritueel en misterie wat vir ons gewone mense 'n bron van twyfel en suspisie geword het" (p. 169). Sy vraag of daar 'n groter triomf is "as die besef dat God dood is en dat die mens, vry van tradisionele gebondenheid, sy lewe suiwer kan vorm ten opsigte van die Christelike moraal?" (p. 170), sluit feitlik woordeliks aan aan by die slotgebeure in Sewe dae by die Silbersteins. Henry gaan, "liggaamlik so suiwer as moontlik, geestelik so geharnas as moontlik" (p. 154), die gedruis tegemoet. Maar veral wat een aspek van die Brigadier se vraag betref, sluit hy ten nouste aan by die visie wat die eendstert op sy begeleidingstog geopenbaar het, nl. "vry van tradisionele gebondenheid". Daarom word hy ook beskryf as iemand "wat die ware insig gebring het" (Die derde oog, p. 169). Die vryheid van tradisionele gebondenheid slaan myns insiens op die gevestigde idees met betrekking tot wat goed en kwaad is. Die Dienshet hom immers tot taak gestel om "dit te vernietig wat ons, in ons onkunde, nooit as die waarheid begryp het nie". Kaptein Demosthenes H de Goede het, volgens brigadier Ornassis E, daarin geslaag "om die waarheid vir ons tot die lig te bring" (p. 168). Volgens die Brigadier is die ou opvatting van God en gevestigde morele waardes met behulp van die Kaptein vernietig. In die plek daarvan het hulle nou die waarheid, nl. dat reding opgesluit lê "in die vereniging van ons liefde met die grond van ons bestaan" (p. 159). In die lig van sowel

Boris se voorliefde en talent as die ywer en toewyding van die Speurder, lê die primêre redding van die mens, volgens die Brigadier, daarin dat hy sy voorliefdes, voorkeure en selfs Skeppersbetrokkenheid moet versoen met sy aard, sy bestaan as wese met 'n bewuste en onderbewuste. Hy vra dan ook pertinent of Boris Gudenov te veroordeel is "as hy op die laaste oomblik ... die primitiewe betekenis aanvaar wat 'n hele bespotting is van sy verligte bolwerk, die shopping centre?" (p. 170). Sowel die Kaptein as die tycoon het dus in die individuasiëproses ondergegaan. En die roman sluit met 'n partytjie waarop daar op die "dood van tradisie en oerbelewenis" gedrink word (p. 171).

Skynbaar het die leser hier te doen met 'n algehele negatiewe slot met die implikasie dat die dood van tradisie en oerbelewenis lewe moontlik maak. Wat pertinent na vore kom, is die feit dat die "dood ... nie meer in die gebou (is) nie ..." (p. 171). Die vraag ontstaan nou na die sin en betekenis van die skynbare teenstrydigheide. Volgens Van Rensburg is voortdurende herlewing en lewe slegs moontlik deur 'n periodieke afsterwe van die ou self en gevestigde sekerhede. Verder is "periodieke hergeboorte ... noodsaaklik vir die mens". (*id.*, 16). "Die permanentgeraakte orde knel op die duur die vrye skeppende energie van die gees. Ordes moet gedurig wyk sodat die mites waaraan hulle gestalte probeer gee, hul ewigheid kan behou" (*id.*, 15). In hierdie lig gesien, moet die Brigadier se visie verstaan word as 'n afsterwe, 'n afswering as't ware, van gevestigde opvattinge en visies omtrent God en die oerbelewenis. Dan verkry die slot van die boek 'n sterk positiewe karakter en dui dit, psigologies gesien, op die moontlikheid van herlewing vir almal wat deel het aan die verrigtinge. 'n Mens tref dieselfde lewe-dood-hergeboorte-gedagte in die ander twee romans onder bespreking aan: Henry lê ook sy identiteit af (Malan, *id.*, 38), terwyl die dood van die sondebok in Een vir Azazel "die Adon 'Olam ter ere van God as die ewige Heerser van die onverstaanbare Heelal" ontlok (p. 168).

Daar is egter ook ander visies wat by die voorgaande verruiming ten opsigte van die gebeure aansluit. Terwyl De Goede, as die beskermmer van die gemeenskap, nie daarin kan slaag om tot 'n begrip van wat aan die gang is en wat sy opdrag behels, te kom nie, is dit ironies dat die ver= volgde, Boris Gudenov, deurentyd die insig openbaar en besef dat "die donker, onbekende gedeelte van sy psige ... 'n wêreld (is) wat oorwin moet word" (Die derde oog, p. 130). Sy visie en visioene stel hom in staat om die twee helftes te versoen, ontlok uiteindelik "'n loflied ... tot die Alwe= tende Voorvader-en iets nuuts word in onself gebore wat man én vrou is en wat tweeledig alles omvat" (p. 165). Sy verlange "na 'n staat van kranksinnigheid wanneer hy onbeholpe in die greep van die oermagte is" (p. 139), is vervul, want, as hy brand, kom daar 'n verhewe eensaamheid oor hom "en hy is nie meer vry nie, ..., alles word on= persoonlik en iets spreek deur hom" (p. 166).

Dit is ironies dat die rolle nou omgeruil is. Die tege= moettrede van die onbewuste kan gevaarlik wees. Naas die funksie van ordeskepping uit die chaos, kan dit ook verkeerde of bose ordes tot gevolg hê "simbole wat bloot redelik bedink is en nie die resultaat is van belewenis= oopstelling vir die Onbewuste nie" (Van Rensburg, id., 15). Die vyand, Boris Guvenov as die simbool van die bose (p. 138), slaag met behulp van sy anima daarin om "die bewuste met die onbewuste (te - W.S.) verenig" (p. 139). Hy doen dit bewustelik, met sy rede (p. 130), maar dan ook deur hom bewustelik oop te stel vir sy argetipes en "verkies selfs die vrees vir die duisternis; hy wens dat hy die slagoffer kan word van die onheilspellende iets wat hom agtervolg en wat altyd mét hom is" (p. 139). Aan die ander kant is De Goede, as kampvegter vir die orde, voort= durend besig om sy probleem intellektueel en volgens die reëls te benader. Voorbeelde hiervan vind 'n mens onder andere in die feit dat sy bevindings in die vorm van kodes aan die Diens gestuur word en die lede dit dan logies probeer ontsyfer (pp. 75-79 en pp. 91-94). Op 'n tweede

vlak sou dit die oorsaak vir die dood van tradisie en oerbelewenis kon wees. Daarvolgens eindig die boek wel op 'n verdoemende noot, want, soos reeds gesien, loop die orde wat sō tot stand kom die gevaar om maar net weer vernietig te word. (Is dit nie die duidelikste en dringendste nood vir 'n laaste trilogie nie?). Hierdeur lewer die verskuilde outeur myns insiens ook implisiet ironiese kommentaar op die D-diens en die maatskappy wat dit verteenwoordig. Sonder dat hulle daarvan bewus is, was hulle modus operandi verkeerd en is dit (net soos in die geval van Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel) slegs 'n tydelike oplossing.

Dit is egter die suksesvolle pogings en die visie van veral Boris Gudenov om deur Iole, sy bewuste met die onbewuste te versoen, wat 'n studie van die verskillende verruimende visies op die karakters in die onderhawige romans noodsaak.

3.2.3 Verruiming van die visie m.b.t. die karakters

Benewens tipes (Ester, id., 9; Van Rensburg, id., 19; Antonissen, 1963, 47; Kannemeyer, 1965, 115 en 124; Smuts, id., 178; Buning, 1967, 59), idees (Muller, id., 28), karaktertrekke (Coetzee, id., 15), spreekbuis (Vermeulen, id., 15; Botha, 1966, 38), verteenwoordig Leroux se karakters ook argetipes (Malan, 1977², 38; Vermeulen, id., 10-13).

Argetipes maak die inhoud van die kollektiewe onbewuste uit. Volgens Jung is argetipes vorme en beelde van 'n kollektiewe natuur wat oor die hele wêreld gevind word as inhoude van mites en terselfdertyd outohtone, individuele produkte van onbewuste oorsprong (1958, 50). Die argetipes, "as organs of the psyche, are dynamic, instinctual complexes which determine psychic life to an extraordinary degree. That is why I call them dominants of the unconscious" (id., 519). Argetipes is vorme en nie inhoude nie (1959¹, 48), verander gedurig van vorm (id., 50-51) en is noodsaaklik

vir die individuasieproses, (id., 38). Volgens hom is die mees algemene argetipes die skadu, die anima en animus, die wyse ou man, die heks, die aardmoeder, die leeu, die beer, ens. (1956, 391). Die argetipes het 'n positiewe of 'n negatiewe invloed (1959¹, 226). So kan die wyse ou man, as simbool van kennis, nadenke, insig, wysheid, intuïsie en morele kwaliteite soos mensliewendheid en 'n bereidwilligheid om te help (id., 222, 228), ook die teenoorgestelde impliseer, want dit berus by die mens of die goeie tot iets pervers omvorm sal word (id., 253).

Binne die bestek van hierdie studie is veral die anima en die animus van belang. In elke man is daar die ewige beeld van die vrou.¹⁰ Alhoewel onbewustelik, is dit 'n oorgeërfde primordiale faktor van al die voorouerlike ervarings van die vrou (1954, 198). Aan die ander kant is die animus die psigiese verteenwoordiging van die minderheid manlike gene in die vrou (1959¹, 199-200, 284 en 1953, 187-188). Volgens Jung is die duidelikste verskil tussen die anima en die animus dat eersgenoemde stemminge en laasgenoemde menings voortbring: soos die stemminge van 'n man uit 'n duistere agtergrond stam, so rus die menings van 'n vrou op ewe onbewuste voorveronderstellings (1953, 205; Fordham, id., 56). Die anima is die slang in die paradys van die skadelose en onskuldige man met goeie bedoelings (1959¹, 28) en "when animus and anima meet, the animus draws his sword of power and the anima ejects her poison of illusion and seduction " (1959², 15). By albei die argetipes bestaan daar 'n behoefte aan 'n conjunctio oppositorum omdat dit onontbeerlik vir heelheid is (id., 31). In die ontmoeting verskyn die anima gewoonlik as minderwaardige vrou en die animus as meerderwaardige man (1953, 201).

10. Kyk ook my vlugtige bespreking onder 3.1

In Sewe dae by die Silbersteins word al vier fases van die anima aangetref, nl. die fisieke fase, die fase waarin veral idealisering en platoniese liefde die belangrike is, waarna die toetrede van religieuse toewyding en die verhewe aard van Salome se liefde volg om uiteindelik uit te loop op die slottoneel waarin Henry sy bruid, as "die tipiese simbool van die allerheiligste wysheidsaspek van die anima", op die vlak van die engele ontmoet (Malan, id.).

Dié gebeure hang saam met die "syzygy motif" wat, volgens Jung, "expresses the fact that a masculine element is always paired with a feminine one" (1959², 31; 1959¹, 65). Kerényi omskryf die funksie van die proses as volg: "An experience of this kind give the individual a place and a meaning in the life of the generations, so that all unnecessary obstacles are cleared out of the way of the life-stream that is to flow through her. At the same time the individual is rescued from ... isolation and restored to wholeness" (1967, xxxi). Die gebeure in Sewe dae by die Silbersteins sluit dus, soos ook in die vorige afdeling veral m.b.t. Die derde oog gesien, ten nouste aan by die Jungiaanse dieptesielkunde. Hier= deur word die verskuilde outeur se siening m.b.t. die karaktersgeïllustreer, nl. synde argetipes. Die vraag ontstaan egter nou of die karkaters in die onderhawige romans sy visie deel en as uitbouers van sy intensie handel.

Dr Johns beskryf Salome as "die volkome gemalin wat skyn=baar alles prysgee vir die mistieke saamwees en tog iets terughou: die misteriespel waarin die goddelike en die aardse saamgeweef is" (Een vir Azazel, p. 39). Deur sy visie word dié van die leser op die gebeure in Sewe dae by die Silbersteins verruim. Met die vind van sy anima het Henry dus daarin geslaag om die twee teenoorgestelde pole in homself te versoen. Die oukatoriële verteller beskryf in Die derde oog Iole in feitlik dieselfde woorde, nl. as iemand "met 'n mistieke boodskap" (p. 129). En as Gudenov vir Iole in die spieël sien, kry hy "die visioen van die ou man en die jong vrou, Salome" (p. 133). Sy,

Iole, stel haar "volkome diensbaar ... as die houer waarin die heilige transformasie moet plaasvind " (p. 134). Terwyl Gudenov "al hoe sterker die demoniese magte wat hom op hulle vlug kan neem", voel (p. 138), "is Iole meteens die onverstaanbare stilte, die rondheid, die vogtigheid, die stil, wit maan, die goue oë, die soet geur van heiligheid, en die vurigheid en die drif, en iets wat brand en alles wat teenstelling is" (p. 139). Hy besef dat hy haar nodig het ten einde as die skulp die pêrel te lewer (p. 138). En in hulle eenwording, word die "twee helftes één", skyn "die son ... meteens hêlder oor hierdie barre landskap met strale wat die oë verblind", word "iets nuuts ... in onself gebore wat man én vrou is en wat tweeledig alles omvat" en die "hele wêreld sing die lied ... waarvan die lied van Bee-Bee-Doo 'n kwellende aanduiding was, en waar in die kakofonie van die jonges onwetend die refrein herhaal word met die wanklanke wat 'n ongevormde versugting is ... want in die banaliteit van die teenwoordige lê die verminkte waarheid van die verlede en die tragiese word onthef van die tragiese deur die sekerheid van hergeboorte" (p. 165). Wat dus in Sewe dae by die Silbersteins in die slottoneel geïmpliseer is, word hier werklikhied, want alles word geherkonstitueer en hy besef "dat in ondergang ook oorwinning is" (p. 164).

Die ouktoriële beskrywing van die vereniging en eenwording vind sy weerklank in die Brigadier se visie van Hope veel vroeër in die roman: "Ek dink dat ons in hierdie geval eerder aan die beeld van Dositheus se Helena moet dink, en aan Simon Magus se postituut-moeder-van-alles" (p. 93). Volgens Fordham glo 'n persoon wat in die greep van die moeder-argetipe is dat sy toegerus is "with an infinite capacity for loving and understanding, helping and protecting, and will wear herself out in the service of others" (*id.*, 60). Maar die brigadier gaan voort: "As Beatrys, in die woorde van die groot digter, Sophia word, ..., dan kan Hope vir ons

Selene of Helena word – die Lig, die produk van inspirasie en ewige gedagtes ... die hergebore vrou van Tyre ... die skepper van engele en aartsengele ... die moeder van wysheid ..." (*id.*). Hierdeur word Hope gekoppel aan die moeder-argetipe as die "versinnebeelding van liefde, vrugbaarheid en 'n kollektiewe oorsprong of verlossing", as die "poort na die onbewuste". Aan die ander kant is sy ook "n heks, vampier, nagmerrie, wraakgierige vervolger" (Malan, 1978, 167). Behalwe die feit dat hierdie siening aansluit by Jung se stelling dat argetipes verander, lewer dit ook kommentaar op die gemeenskap waarvan die D-diens 'n deel uitmaak. Die moderne mens maak die almoeder tot nimfomaan. Geen wonder dus dat sy beelde oud en gebruik is en nie meer inhoud het nie. Waar Iole die profane transendeeren die gestalte van die heilige aanneem (Vermeulen, *id.*, 9), word die heilige in die geval van Hope tot die profane en perverse deur die gemeenskap geperversteer. Die "finale ironie in die Gudenov-wêreld" is immers dat Hope 'n hoer word (p. 92). Argetipes, "while having a primordial quality, are modified or altered according to the era in which they appear" (Fordham, *id.*, 24-15). Dit berus egter nog altyd by die mens of hy dit tot die perverse wil omvorm.

Nog visies wat verseker dat al die gebeure in die moderne tyd veranker bly, dat die vertrek- en terugkeerpunt steeds in die nou bly (Van Rensburg, *id.*, 17), is dié van 'n paar van die jongmense van die Diens na aanleiding van wat die korterige mannetjie in die wit jas aan die Speurder gesê het: "In daardie geval kan mens Bee-Bee-Doo as 'n Barbelô sien. Is sy 'n Prounikos?" 'n Ander een vra: "Is sy die anima-figuur wat met die Groot Stilte verenig, is sy die kulminasie van die teenoorgesteldes, die gevalle wysheid wat ook wysheid in bedoeling is?" (p. 92). Om die hedendaagsheid van dié simbool van die anima te verstaan, is dit nodig om na sowel die visie van die mannetjie in wit (pp. 86-89, 144) as Boris Gudenov se beskrywing van haar aan Iole (p. 129) te kyk. Die mannetjie beklemtoon

die twee pole van die anima as hy vra of sy die "verleider, die hoer, die engel van Satan - of ... 'n ligpunt, 'n simbool van liefde, aards en geestelik" was (p. 88). Maar wie sy ookal was, "sy moes in vuilheid rondwoel omdat ons siek is" (p. 144). Ook Gudenov beklemtoon haar tydlose manifestasies: "Sy is die siek beeld van tiener=verlange, sy is die meisietjie wat sterf agter op 'n motor=fiets, sy is die skim wat hulle liedjies eggo" (p. 129). As die kollektiewe argetipe van die moderne seksgodin (Vermeulen, id., 11), word sy "saamgestel uit die beelde van Marilyn Monroe, Jean Harlow en Brigitte Bardot" (Malan, id., 117).

Dr Johns gaan egter verder en stempel al die inwoners van Welgevonden as "oerbeelde" - argetipes dus (Een vir Azazel, p. 86). De Goede word gesien as 'n soort Herakles (p. 65) wie se taak dit is om die donker magte te oorwin wat gemanifesteer is in die Reus as "legendariese verpersoonliking van die chaotiese magte" (p. 112). Die Brigadier sluit in Die derde oog hierby aan as hy die Speurder eksplisiet as die "argetipiese held" sien (p. 41). Volgens Kerényi hang die kind-argetipe ten nouste saam met die held (id., xxx). Geen wonder dus dat die vervolger "hom een met die vervolgde" voel nie (Een vir Azazel, p. 152). Dieselfde ooreenkomste word ook in Die derde oog geïmpliseer. Benewens die reeds genoemde ooreenkomste tussen De Goede en Gudenov, is albei Herakles-figure. Eersgenoemde word, soos hierbo gesien, reeds in Een vir Azazel as een beskryf en in Die derde oog deur die verskillende take as een gekarakteriseer. Aan die ander kant kom Gudenov se optrede met betrekking tot Iole feitlik woordeliks ooreen met die mitologiese weergawe van die huwelik tussen Herakles en Iole (Zimmerman, id., 138). Gudenov en De Goede is dus inderdaad "twee aspekte van die persona, ..., twee keersydes van dieselfde saak, die moderne mens van twee kante belig" (Buning, id.).

'n Volgende argetipe wat vir hierdie studie van belang is, is alreeds aangeraak. Dit is die primordiale kind as simbool van die begin of oorsprong (Kerényi, id., xxxiii).

Soos reeds gesê, beskou Jung argetipes as "dynamic factors that manifest themselves in impulses, just as spontaneously as the instincts. Certain dreams, visions, or thoughts can suddenly appear; and however carefully one investigates, one cannot find out what causes them" (1964, 76). Alhoewel "pre-existent to consciousness", verskyn hulle "in the part they actually play in reality... They do not in any sense represent things as they are in themselves, but rather the forms in which things can be perceived and conceive" (1974, 380). In wese is die Reus volgens Jock 'n onskuldige kind (Een vir Azazel, p. 44) met 'n "ongeskondenheid omtrent hom; iets wat die hele natuur omvat, wat niks te doen het met die rede nie, wat die natuurkragte verpersoonlik" (p. 108). Hy spreek die wens uit dat die inwoners hom as die kind sal sien, "hulpeloos en magteloos in hulle wêreld, maar vervul met al die oerkrag van die instink en die ontembaarheid van die natuur" (p. 109). Sy voortdurende verwysings na die verpersoonliking van natuurkragte in die Reus, het myns insiens twee moontlike implikasies. Hy verwys daar= deur na die kosmiese mens (sien Sadie, id., 69). In die tweede plek dui dit ook op die Reus as verpersoonliking van die natuurmagte in elke mens, d.w.s. die onbewuste. Sy visie openbaar dus die ware aard van hierdie klein= kind van hom.

Ook dr Johns dra in sy gesprekke met die Speurder by tot die siening van die Reus as simbool van die onbewuste. Die huwelik tussen Henry en Salome in Sewe dae by die Silbersteins was volgens hom "'n ideale samevloeiing en 'n triomf vir die rekenmasjien. Maar toe gee sy geboorte aan 'n swaksinnige reus ... Dit gebeur een keer uit die vyftigduisend en niemand is skuldig nie" (Een vir Azazel, p. 40). Die Reus se geboorte is nie alleen 'n ironiese bespotting van die onfeilbaarheid van die rekenmasjien nie, maar ook onverklaarbaar. Daarom is "die tragiese ... hier teenwoordig want daar kan geen blaam gewerp word nie" (id.). Ten spyte van sy onskuld, is hy volgens almal, behalwe Jock, skuldig (vergelyk o.a. pp. 52, 59, 72, 73, 84, 125, 159). Dr Johns het egter die insig en besef dat

die oerkind as "'n magtige wese ... met die onmag van 'n kind" wat "beskik oor al die kragte van die vrye natuur: primitief en ongebonde" moet sterf, want die gemeenskap "het 'n kruisiging in sy dilemma nodig, iemand om namens die chaos te sterf, 'n soenoffer om hom te beskerm teen die primitiewe magte wat dreig om sy orde te vervals" (p. 112). Die onvermoë van die inwoners om die "onomvatbare abstraksie van die wêreld (p. 127) binne hulle vir hulleself te verwerk, dryf hulle daartoe om hul oerdrange en diepgewortelde instinkte te bevredig deur hul "eie stryd (te - W.S.) projekteer in die stryd van (hul - W.S.) kampvegter" (p. 112). Die Reus word nou 'n verpersoonliking van die ondefinieerbare" iets wat jou diep binne beklem en jou met angs vervul" (p. 90). Daarom soek die mense van Welgevonden, volgens dr Johns, na 'n sondebok - om hulleself te red, al wil hulle dit nie glo nie (p. 91). Ironies is egter die feit dat die disintegrasie van die orde juis geskied "as gevolg van skuld wat aan iemand toegeskryf kan word" (id.).

Uit voorgaande bespreking van die enkele ek-perspektiewe is dit duidelik dat die verskuilde outeur se intensie met en visie van die karakters tot 'n groot mate deur die visies van etlike karakters aangevul en uitgebou word. Die verteller verander nie van visie nie, maar lê die didaktiek in die mond van 'n gedelegeerde fokusmeganisme (Kannemeyer, 1965, 118). In al drie die onderhawige romans kry ons, naas die ouktoriële vertelinstansie, ook 'n oorheersende ondergeskikte ek-perspektief: in Sewe dae by die Silbersteins is dit Jock, in Een vir Azazel dr Johns en in Die derde oog die Brigadier. Naas hulle bestaan daar egter ander perspektiewe wat voorgenoemde òf ondersteun òf kontrasteer en jukstaposisioneer, bv. o.a. die Regter, die gewyde eendstert, Boris Gudenov, ens. 'n Ander gemeenskaplike kenmerk van die romans is die feit dat daar in elkeen 'n spreker en 'n hoorder of hoorders is. Deur middel van die hoorder word ook die leser betrek (hierop word daar later, in hoofstuk 5, teruggekom).

Voorgaande visies en perspektiewe impliseer egter dat daar slegs na dit wat uitgesê word, gekyk is. Wat nou van dié gedeeltes waar die verteller verdwyn en die beleving en gedagtes van enkele karakters in 'n pre-spraak stadium weergegee word? Ook dié gedeeltes ver=ruim en verdiep die leser se visie.

4. PERSONALE PERSPEKTIEF

Alhoewel die alwetende verteller tot 'n groot mate van die toneel verdwyn en die leser direk met die visie van 'n karakter in die roman gekonfronteer word, moet 'n mens onthou dat die verskuilde outeur steeds die organiseerder of komponis van die literere werk is. Assulks vorm die persoonale perspektief 'n integrale deel van die koderingsstelsel soos geopenbaar in die literêre werk. Daar moet ook in gedagte gehou word dat die vertelperspektief nie alleen die visuele oriënteringsentrum, d.w.s. "nie alleen de vraag wie er kijkt", impliseer nie," maar tewens wie er hoort, proeft, voelt, ruilt (ruikt? - W.S.)¹¹ en via wiens geest de perceptie wordt gefiltered " (in Grivel, id., 138).

Lintvelt onderskei tussen 'n neutrale en 'n aktoriële vertelperspektief. Laasgenoemde sluit aan by en beteken min of meer dieselfde as wat daar tot dusver onder persoonale perspektief verstaan is, nl. dié vertelvorm "waarin de wêreld gefiltered word door het subjektieve bewustzijn van een der acteurs " (id., 142). Binne die aktoriële perspektief bestaan daar egter twee moontlikhede, nl. die gebeure kan òf "verteld worden vanuit een vastliggend perspektief van één enkele acteur", òf "dan wel vanuit een wisselend perspektief van meerdere acteurs." (id.). Die gebrek aan alwetendheid ingebed in hierdie perspektief het tot gevolg dat ook die leser se visie beperk bly tot die "perceptie die de acteur heeft van die hem omringende wereld (extrospectie) en van zijn eigen innerlijk leven (introspectie)" (id.). Dit neem die vorm aan van 'n uitbeelding van nie-verbale gebeure (id.), "zo levendig beschreven dat de lezer zich daarbij aanwezig waant " (id., 143). Die leser, wat dikwels as die derde party tydens die ouktoriële perspektief aanwesig is, word nou nouer by die karakter en die gebeure betrek, sodat die afstand (kyk 2.2) verkort of verklein word. Daardeur word groter lesersbetrokkenheid en -simpatie bewerkstellig. Die kommunikasie geskied dan

11. Kyk voetnoot 12 - veral m.b.t. die feit dat dit 'n kenmerk van die numineuse ervaring is.

direk met die leser sonder dat hy, as waarnemer van by= voorbeeld gesprekke tussen twee karakters met die ouktoriële aanbieding, op 'n afstand gehou en as't ware gedwing word. Alhoewel dié perspektief meestal van die ek-vorm gebruik maak, "is dat niet noodzakelijk. Een personage kan ook zijn eigen levensverhaal vertellen in de jij-vorm, of in de hij-vorm" (id., 146).

Op slegs enkele uitsonderings na (vergelyk bv. o.a. Die derde oog, pp. 115, 120) gebruik Leroux veral die tweede= persoonsvorm tydens die personale perspektief. Voorts kom die personale perspektief deurgaans (behalwe in Een vir Azazel) slegs momenteel en uitvloeiend uit die ouktoriële beskrywing voor.

Reeds aan die begin van Een vir Azazel word die leser se visie m.b.t. die gebeure en karakters verruim. Wat op die oog af na 'n personale tweedepersoonsvorm lyk, blyk in wese 'n saamval met die ouktoriële perspektief te wees. Na die panoramiese beskrywing van die gebeure op die "nagemaakte groen see waarop die skepper wandel in geselskap van sy gade" gaan die vertelling oor in 'n meer persoonlike en intieme toon (p. 11). Daar word gepraat van "jou fleur" en "jou stem" (p. 11), "jou verbeelding" (p. 12) en die maskers wat "jou" vervul met 'n gevoel van naderende onheil; in die nag is jy bewus van die maskers alhoewel jy hulle nie kan sien nie... Daarna kan jy hulle nie vergeet nie" (p. 12 - my kursivering). Dit het die effek dat die leser onmiddellik deur die verskuilde outeur aangespreek en só betrek word. Die leser raak nie alleen meer positief ingestel teenoor die verskuilde outeur se visie nie, maar vereenselwig hom as't ware met die tot-op-daardie stadium gesiglose karakters deur dié universeel-geldende stelling met betrekking tot die ouderdom van die karakters. Soos reeds gesien, volg die verskuilde outeur dieselfde procedé in sy beskrywing van die maskers. Hier betrek die tweedepersoonsvorm die leser tot die ruimte en roep alles helder voor die geestesog op. Hy word nou teen wil en dank 'n gas op Welgevonden. Maar as simbool van die on=

bewuste of die skadukant van die mens (Cirlot, id., 196-197; De Vries, id., 315), rig die maskers en die beskrywing van die maskers 'n baie ernstige waarskuwing tot die leser. Dit wek by hom 'n "gevoel van naderende onheil". Assulks voorspel dit nie alleen wat in die roman gebeur nie, maar waarsku dit ook dat die leser nie weer sy skadu gaan vergeet nie. Alhoewel verwaarloos en nie onderhou nie, gaan dit, ten spyte van die baie mensgemaakte versperrings (vgl. bv. die "geboue") wat kontak moeilik maak, die leser wat dit wel (in hierdie roman?) ontdek, nie koud en onaangeraak laat nie. Wat dus, soos reeds gesê, oppervlak= kig na 'n personale perspektief lyk, is in wese ook 'n direkte betrekking van die leser by die romanwêreld en 'n ouktoriële waarskuwing aan die leser wat hy in die roman te wagte kan wees.

'n Ander voorbeeld van die verruimingseffek van hierdie vertelwyse, word in die beskrywing van Henry se begrip van angs in Sewe dae by die Silbersteins aangetref. Ook hier gebruik die verskuilde outeur die tweedepersoonsvorm na die dubbelpunt: "daardie gevoel wat jou soms beetpak sonder rede, wat diep vir 'n onbewuste wêreld voortkom, wat geen sin maak nie" (p. 21 - my kursivering). Soos reeds aangetoon, handel die boek oor Henry se inisiasie- en individuasieproses. Laasgenoemde sou beteken die versoening van teenoorgesteldes, die bewuste en die onbewuste. Indien hy egter reeds 'n begrip van die oorsaak en herkoms van die angs het, wat is die sin van 'n individuasieproses? Aan die ander kant kan dit egter as verduideliking dien waarom hy nie juis soek nie (p. 84). Laasgenoemde sou dan beteken dat hy wel 'n kennis, begrip en belewing van die oermagte het. Maar die verskuilde outeur gaan voort. Henry ken nie vrees nie, "want vrees het 'n gevaarvoorwerp nodig en, as jy beskerm grootgemaak is, vry van ambisie, omring is deur die sekuriteit van aardse besittings, gerugsteun deur jou verstand, beskerm deur jou God, dan kan jy al die gevaarvoorwerpe vermy" (id. - my kursivering). Weer eens sit 'n mens met twee moontlike implikasies. Dit kan in die eerste plek op Henry se opvoeding en daarom ook sy persoonlike visie dui. Aan die ander kant is dit egter moeilik

te begryp hoe hy, indien hy nie 'n kennis van vrees het nie, wel tussen die twee begrippe kan onderskei. Dit is voorts in stryd met sy ouers se reeds aangetone visie dat die jongman "wêreldwys genoeg grootgemaak (is) om te besef dat liefde slegs in die laaste instansie op die spel kom" (p. 9). "God" en 'n beskermende opvoeding impliseer immers liefde. Dit wil dus voorkom asof die verskuilde outeur hier die skynbare personale perspektief gebruik om nie alleen vir Henry universele geldigheid te gee nie, maar ook die leser te betrek. Wat met Henry gaan gebeur, word implisiet op die leser ook van toepassing gemaak. Die leser word saam met Henry aan die invloede en gebeure blootgestel waardeur die romangebeure, -karakters en -ruimte tot die metafisiese verhef word. Henry, as prototipe "van die moderne mens wat sit met die probleem van 'n gesiglose syn en ontbindende simbole" (Kannemeyer, 1965, 124), moet tot 'n kennisname en 'n beleving van vrees gebring word.

Belangrik is egter die feit dat Henry nie vrees, as die mees fundamentele "element in all strong and sincerely felt religious emotion" (Otto, 1973, 12), ken en belewe het nie. Saam met elemente soos geloof in verlossing, vertroue en liefde verplaas dit die leser binne die kader van die numineuse. Laasgenoemde kan beskryf word as "dit wat die mens as die meer-as en buite-menslike ervaar, wat ambivalente gevoelens in 'n 'kontrasteharmonie' by hom opwek en 'n bepaalde gemoedstoestand veroorsaak, en wat vir hom 'heilig' is, in die elementêre sin van iets 'gans anders', iets misterieus en uitsonderliks" (Malan, 1977, 5-6). En dit is juis hierdie ervaring van die numineuse wat met vrees gepaardgaan. Dit is ironies dat Henry, as onskuldige paradysmens wat in sy God glo, nie die volheid van die numineuse ervaring ken en sy eie gemaak het nie. Voorgenoemde dui op die eensydigheid en gebrekkigheid van sy religieuse beleving. Gesien teen die agtergrond van sy opvoeding, waarin hy geleer is dat liefde slegs in die laaste instansie op die spel kom en assulks 'n verredeliking van ook die emosie en beleving impliseer, kan sy gebrekkige ervaring verstaan word.

Die numineuse ervaring kan immers strenggesproke nie aangeleer word nie; "it can only be evoked, awakened in the mind; as everything that comes 'of the spirit' must be awakened" (Otto, id., 7). Na velerlei momentele vrees= ervarings ervaar Henry uiteindelik "die nou-bekende vrees" (p. 155), wat impliseer dat hy ook tot die mysterium tremendum geïnisiëer is. Die betrekking van die leser deur die gebruik van dié perspektief beteken dan dat die leser saam met Henry as't ware gelei en gedwing word tot die beleving van dié oeroue en ewige ervaring van die numineuse.¹²

Dit is dan ook opvallend dat daar telkemale dwarsdeur die boek van die tweedepersoonsvorm gebruik gemaak word by die beklemtoning van 'n numineuse element, bv. o.a. die "onverklaarbare lig wat jy 'n paar keer gedurende jou lewe" ervaar (p. 95), die musiek wat "jy", selfs kan hoor "as jy na jou verbeelding luister" (p. 103), die gevoel van onheil wat hom in jou opbou" (p. 138), die besef dat "jy jou kragte (moet) put uit iets wat in hierdie tyd ook sy vorm verloor het" (p. 142), die gewaarwording van die vroue= figuur, "gesigloos soos in jou drome" (p. 145), die nood= saak van 'n bewuste aanvaarding van die woeling onder die oppervlakte: "solank jy net daarvan weet, solank jy nie net mislei word deur die kleurloosheid nie" (p. 147) om uiteindelik uit te loop op die kulminerende besef: "Jy moet natuurlik geloof hê. Dit is eenvoudig so. Jy moet jou toegewing aan die onsienlike maak" (p. 155 - deurgaans my kursivering).

Een van die duidelikste voorbeelde van die verruiming van die leser se visie vind myns insiens gestalte in die besef dat "mens" nie net na die skare moet kyk nie. "Jy moet nie luister na die gedruis nie. Jy moet vergeet van die saal, die kerse, die sjampanje, die opgehoopte geskenke, die magdom van mense. Jy moet jou volkome oorgee aan die geheel, die brander inwag, die enkele druppel gryp as dit styg bo die spreid" (id.). Henry maan homself om die tydelike en perverse Welgevonden mis te kyk, om nie na die

12. Vir 'n volledige bespreking van die numineuse sien Otto id. en Malan, id. Vir die doel van hierdie studie is dit nie nodig om verder hierop in te gaan nie.

geraas te luister en nie op die mense ag te slaan nie, maar om die belewing agter al hierdie dinge te sien, te ervaar en te beleef. In die tweede plek is Henry se visie ook 'n uitnodiging, 'n opdrag as't ware, aan die leser om verby hierdie banale oppervlakte te kyk en saam met hom in die grootsheid van die ervaring te deel. Daarom volg die "veronderstel" in die slotvisioen noodwendig. Hy vergeet die mense en plaas homself in sy verbeelding "alleen in 'n groot saal" waar hy, nou met al die vereiste kwaliteite, "op die beeld van waarheid in gelid van die liefde" wag (p. 156). Net soos in die reeds aangehaalde voorbeelde, word die leser weer eens implisiet maar pertinent betrek. Hy word opgeroep om van alles – ook die romangebeure en -karakters – te vergeet en om, met die verworwe kennis en ervaring, saam met Henry die geheel te ervaar en die waarheid van aangesig tot aangesig te sien.

Uit voorgaande bespreking is dit duidelik dat Leroux in Sewe dae by die Silbersteins deurgaans momenteel van die personale of die aktoriële perspektief gebruik maak om Henry se reaksies op en belewing van die eksterne invloede weer te gee. Die momentele aard van die gebruik van dié perspektief is 'n strukturele manifestasie en uitbeelding van die vrees wat somtyds "may ... come sweeping like a gentle tide ... (or-W.S.) may burst in sudden eruption up from the depths of the soul" (Otto, id., 12). Die leser word, deur die gebruik van die perspektief, egter só betrek by die proses dat die roman uiteindelik uitgroeï tot 'n individuasieproses van die leser self.

In Een vir Azazel neem die personale perspektief, alhoewel nie meer so momenteel en verspreid nie, ook die vorm van 'n tweedepersoonsvorm en fyn detailwaarneming aan. Veral twee visies is hier van belang, nl. dié van die swaksinnige Reus (pp. 34-36) en die droom van Hope (pp. 138-140). In albei gevalle word die "jy" – vorm weer eens, net soos in Sewe dae by die Silbersteins, gebruik om gestalte te gee aan wat deur die ouktoriële vertelinstansie in die vooruitsig gestel is.

Die hoofstuk getiteld "Deur die oog van die luiperd" begin deur 'n verklaring van die verskuilde outeur van wat gaan volg in hakies. Dr Johns, deurgaans teenwoordig dwarsdeur die roman, het geen deel aan die hoofstuk nie; "in die eerste gedeelte word die wese wat hier ter sprake is, op 'n wyse waargeneem wat aan die 'alwetende' verteller van voorheen herinner - hy kan wel binnegedagtes beskryf, maar hy is nie daarmee geïdentifiseer nie, hy is eerder met 'n verskynsel besig" (Botha, 1966, 39). Net soos in Sewe dae by die Silbersteins deur Jock (p. 49), word ook hier "heiliges en digters en skrywers" gelykgestel (p. 33) met die belangrike toevoeging van die "swak-sinnige idioot" wat van hom 'n uitsonderlike wese maak. Hy deel "in die grond van sy bestaan die geestelike ervaring" met eersgenoemde en is dus in staat om "die primordiale en die ewige in oomblikke ... (te - W.S.) ervaar" (Botha, id., 39-40). Al die persone het die vermoë tot "sub-menslike waarneming vandie uit die onbewuste ... 'n sintese van teenoorgesteldes, 'n mistieke ervaring wat onbeskryflik is, 'n oomblik van huiwering tussen die hemelse en die demoniese, en dan 'n groot, onkommunikeerbare ontvinding as jy uit die kloof van die hel die gevoel van eenheid ervaar in die hemelse eenwording" (p. 33). Wat gaan volg, is juis hierdie ervaring, want "die afwykende gene wat dieselfde uitwerking het as meskalien, LSD en psilokibien, wat die poorte oopsluit en jou waarnemings groot en intens maak, wat jou innerlik vry maak" (id.), lei tot 'n "omvattende waarneming" wat "in die bewussyn ... ontplof" (id.). Voorgaande ouktoriële beskrywing (die periodieke jy-vorm ten spyte) tree dus visieverruimend op m.b.t. die onbewustelike ervaring wat daarop volg. Alhoewel beswaar teen die ouktoriële eksegeese ingebring kan word as synde oorbodig, het dit myns insiens twee baie belangrike konsekwensies. Daar is reeds in kort op die visieverruimende funksie daarvan gewys (kyk hoofstuk 3). In die tweede plek plaas dit dr Johns se visie in 'n ander lig deurdat dit ook die leser se aandag op sy gebrek aan insig vestig. Voorts is dit 'n duidelike bewys waar en by wie die verskuilde outeur se simpatie lê.

Laasgenoemde blyk veral uit die fyn detailwaarneming asook die feit dat die belewing feitlik woordeliks "voor=spel" word, bv. die ouktoriële en personale beskrywings van die blare, die waters, die lig, die karakters, ens. (pp. 33 en 34 onderskeidelik).

Dié weergawe van die Reus se ervarings dui egter ook, in teenstelling met die visies van die inwoners van Welgevonden, op sy onskuld. Hy "dra die paradys onsigbaar saam" met hom, terwyl daar iets in sy idiotebrein is wat "die paradys vir ewig verseël" (p. 34) en as "deel van die paradys" styg hy bo almal uit (p. 36). Maar dan is daar, net soos in Die derde oog (p. 117), naas die onsigbare paradys, ook "die aanduiding van die chaos vlak langsaan" (p. 34). Sy psigiese afwykings is juis "daarvoor verantwoordelik dat hy die primordiale, demoniese en 'magiese' substrata van die werklikheid ken en vir die gemeenskap beliggaam" (Malan, 1978, 85). Ironies ervaar hierdie deur-die-gemeenskap-gemerkte sondebok die paradyslike staat van volkome rus, eenheid en vereniging met die ander kant van die self waarna almal smag en waarvan Welgevonden 'n sekulêre bespotting is.

Die indrukke wat hom "gedurig vervul met daardie ekstase wat (hy - W.S.) jare gelede as jong kind ervaar het en wat nog steeds bly voortleef in bytende herinnerings", ver= enig nie alleen die jong Colet van Velden in Die eerste lewe van Colet en later in Hilaria in die Reus nie, maar wys ook heen na die ervarings en visioene van Boris Gudenov in Die derde oog (o.a. p. 131). Belangrik is die feit dat die leser, deur die aanbieding van die bewussyn van die Reus in dié vorm, d.w.s. sonder enige ander aktoriële visies, nie alleen die onregverdigheid van die veroordeling van die gemeenskap begryp en insien nie, maar besef dat hy, nes almal, ook deur die nagmerriemagte geteister word. En as't ware gebore uit dié ervarings is die Reus, anders as die aanvanklik oningewyde Henry, bekend met vrees.

By Henry ontbreek dit omdat hy, as gevolg van sy opvoeding, nie 'n gevaarvoorwerp het om te vrees nie. Die Reus aan die ander kant vrees die indringers wat hom ontydig wegneem, "wat met betekenislose woorde en onverstaanbare takies die oorweldigende vrede, rus en ekstase verstoort" (p. 34). Teenoor die fanatieke pogings van die Stigting Welgevonden om kunsmatig te sorg dat elke inwoner sy besondere illusie naleef, beskou die Reus hulle as indringers wat sy - dit is die paradyslike - vrede kom versteur.

Die Reus ken egter ook sy krag. Hy weet hy is baie groter as hulle; "jy kan die deur breek as jy lus het, jy kan alles en almal vernietig as jy lus het" (p. 34). Voorgaande wil egter nog geensins sê dat hy wel Lila vermoor het nie. Die byna refreinagtige herhaling van "as jy lus het", met die ouktoriële tussenwerpsel wat daarop neerkom dat hy toegesluit word, asook die Reus se verlange enersyds na die verskynsel met die donker oë, laat genoeg suggestie om die leser aan sy onskuld te laat glo. En, omdat hulle nie sy vrede kan wegneem nie, ervaar hy die twee wêreldes orals.

Ten spyte van die feit dat hy hom elke dag in die waters reinig, is die aanraking met die anima 'n ritueel wat gereeld voltrek word. Hy "verlang ... weer na die swart chaos en loer ... na die waaiende gordyne, ... is vervul met huiwering maar ... wag nogtans vir die fosforskytsel. Jy is gewoond daaraan, so lank as wat jy kan onthou. Sy sal altyd daar wees" (p. 35). Wat Henry sewe dae geneem het, is vir die Reus 'n gewoonte, 'n alledaagsheid. Henry moes ingewy word voordat hy gereed was om sy anima te ontmoet, terwyl die Reus wonder of daar 'n "swartoogmoeder (was) wat jy gesien, gevoel en gehoor het en van wie jy 'n deel was. Het jy die naam Salome eers later gehoor, of was dit van die begin af by jou? Is sy deel van hierdie paradys of het jy haar gaan haal daar waar die beelde uit die onuitputlike wel opkom?" (p. 34). Ook Boris Gudenov kyk in Die derde oog na Hope en "dis asof die vreespatrone van sy jeug herleef, want in die skaduwees agter sien hy die beelde van Azazel en, verder terug, die demoonvrou Lilith" (p. 131). Uit voorgaande blyk dit dus duidelik dat, alhoewel net met ander name, die leser in al drie die romans met die animafiguur te doen het. In Een vir Azazel dra die personale aanbidding

van die Reus se visie daartoe by dat die leser se insig in die gebeure verruim word, en dit dien as belangrike skakel in die onderhawige trilogie.

Die hoofstuk eindig egter met Adam Kadmon se visie van die gebeure tydens sy ontmoeting met dr Johns en speurdersersant Demothenes H de Goede. Nadat hy 'n bol klei na hulle gegooi het, dwaal sy gedagtes, want "die gevoel van frustrasie is tydelik" (p. 35). "Jy styg bo almal uit. Jy is deel van die paradys ... Jy hef jou hande op na die lug. Jy het alreeds vlerke. Jy vlie. Jy vlie só hoog dat jy hulle nie eens meer kan hoor nie." (p. 36). Ook Henry is deel van die geheel en besef dat 'n mens nie na die gedruis moet luister nie (Sewe dae by die Silbersteins, p. 155). Naas die lig van albei se hande wat letterlik ooreenstem, is albei ook gekleed in dieselfde uniform. Henry gaan in sy "uniform van die engele" na vore (p. 156), terwyl Adam "alreeds vlerke" het (Een vir Azazel, p. 36). Volgens De Vries is 'n engel "a created spirit essentially inferior to god and superior to man in natural endowments of intellect and will, he is the carrier of divine grace of message ... disposer of evil; invisible forces" of 'n gevleuelde godheid (id., 14). Cirlot voeg aan voorgenoemde toe dat die engel in die alchemie die sublieme simboliseer, "i.e. the ascension of a volatile (spiritual) principle" (id., 9). Uit voorgaande is dit dus duidelik dat die idiotiese Reus deur sy persoonlike visie uitgroei tot die sublieme.

So gesien, is dié visie van die Reus 'n ontsettende aanklag teen en kommentaar op die gemeenskap waarbinne hy hom bevind. Nie alleen wou die Silbersteins op die oppervlakte te alle koste Henry se individualiteit hom ontnem nie, maar gaan nou só ver as om die "carrier of divine grace or message" en die "disposer of evil" te stenig! Naas verskeie ander ooreenkomste (o.a. die skuldlose sondebok) betrek die visie dus ook die hele Christelike verlossingsleer. Vergelyk in hierdie verband maar net die feit dat dit Reus die omstanders met sy hande kan vernietig, "maar daar is so baie dinge wat jy moet doen, daar is so baie wat jou trek, ... dat jy alreeds van hulle vergeet het" (p. 36). Die ooreenkoms van voorgaande met Christus se mag aan die kruis, sy besef van sy roeping en gebed om vergifnis vir die omstanders is duidelik.

Die Reus se visie stem egter in net so 'n groot mate ooreen met dié van Boris Gudenov in Die derde oog (pp. 139, 166, 167). Net soos die Reus verlang ook hy "na 'n staat van kranksinnigheid wanneer hy onbeholpe in die greep van die oermagte is" en "wens (hy) dat hy die slagoffer kan word van die onheilspellende iets wat hom agtervolg en wat altyd met hom is" (p. 139). Uiteindelik ervaar hy dan "die numinositeit van die beelde wat van diep en ver kom" en styg ook hy uit bo die alledaagse mens. Hy dink aan "al die take wat hy verrig het en wat bo die bereik van die gewone mensheid was ... Iets groters as menslike reaksies spreek deur hom, 'n grootser kennis distansieer hom nog meer" (p. 166). Die feit dat hy "in 'n kruis (brand) met sy arms na weerskante toe uitgestrek", vorm 'n verdere subtiele skakel - nie alleen met Adam Kadmon nie, maar ook met die hele Christelike verlossingsgedagte. En dan word die tragiese ontwikkeling deur al drie boeke heen op 'n hoogtepunt deur die Brigadier gerelativeer wanneer hy met die insig van die derde oog, erken dat die D-diens, "met behulp van die gevierde kaptein Demosthenes de Goede, hom tot taak gestel het om dit te vernietig wat ons, in ons onkunde, nooit as die waarheid begryp het nie" (p. 168). Daar het inderdaad insig gekom en 'n mens kan met reg beweër dat sowel die Reus as Gudenov tog uiteindelik nie "verniet" gesterf het nie.

Voordat daar egter na die visie of droom van Hope gekyk word, verdien nog 'n belangrike aspek van die Reus se visie aandag. Die vrae wat die Reus "aan homself stel", het 'n tweeledige effek. Op die verhaalvlak word dit gestel as bewys van ondefinieerbaarheid en onomskryfbaarheid van die vroulike verskynsel en haar herkoms. Maar die leser word sekondêr implisiet ook daardeur betrek. Hy word herinner aan die ekstases van sy jeug, die vrouefiguur in sý (die leser se) lewe en wanneer hy van haar kennisgeneem het. Dit is slegs momenteel, maar verwys ook terug na Sewe dae by die Silbersteins. Is dit dáár waar die leser vir die eerste keer van die anima gehoor het, of strek dit verder

terug? Onmiddellik daarna word die leser egter terug= geruk in die verhaalwêreld in, maar nie sonder die gewensde effek, ingesteldheid, simpatie en selfs begrip nie.

Leroux maak in die weergawe van Hope se droom van die= selfde tegniek gebruik. In die afdeling word die belewings van eers die Reus in die derdepersoonsvorm weergegee waar= na die weergawe van die droom van Hope in die tweede per= soon volg (Een vir Azazel, pp. 135-137 en 138-140 onder= skeidelik). Laasgenoemde word, net soos in die geval van die visie van die Reus (pp. 34-36), voorafgegaan deur 'n objektiewe ouktoriële beskrywing van die ruimte en die karakters tussen hakies. Die afsydige en koel waarneming van die "jammerlike nimfomaan wat die gedurige onbe= vrediging allenig ly: wie se onvermoë deur niemand begryp word nie; wat met menigvuldige coïtus steeds steriel bly" (p. 138), skakel haar nie alleen met Mrs Silberstein in Sewe dae by die Silbersteins nie, maar dien ook as ver= klaring vir haar troue om-sy-vermoëns met De Goede in Die derde oog. Net soos in Sewe dae by die Silbersteins, tydens die Walpurgisnacht bly sy, as "die 'rustende' beeld van 'n gekwelde inwoner", en haar drifte en drange 'n parodie en 'n travestie van die ware animabeeld. Deur die simpatieklose objektiewe fyn fokusbeskrywing van die verskuilde outeur sien die leser haar, en daarmee saam ook al die ander gekwelde inwoners, in haar/hul naak= te banaliteit.

Dan volg die droom. Net soos in die geval van die Reus roer die gordyne ook. Maar in haar geval lê sy stil "en niks gebeur nie". Alhoewel sy bewus is van iets en iemand, kan sy niks sien nie. "Jy wag vir jou minnaar in die donker met al die donkerte in jouself", maar "daar is geen volbringings van die pynigende wens nie". (p. 139). Die "herhaling wat tot niks sal lei nie" duur voort "totdat alles verby is en jy, volkome wakker, jou wraak neem en een gil van onbevrediging na die ander die nag in stuur" (p. 139). Sy kom "die naaste aan volkome bevrediging in die kommer en woede van dié wat jou liefhet. Jy brand nou op die heerlike brandstapel. Jy word meteens sigbaar

in die rol van die heilige maagd" (p. 140). Die skuld vir haar onvervulde liefde en wense moet te alle koste op iemand gepak word. Alhoewel sy die name van Jock, Henry, kennisse, vreemdelinge en selfs die "atletiese, half goddelike figuur" saam met dié van Adam Kadmon "in nabootsing van die uiteindelijke bevrediging wat jy nie voel nie" genoem het (p. 139), neem almal aan dat sy deur laasgenoemde verkrag is.

Benewens die feit dat dié droom finaal die onskuld van die Reus bewys (veral wat Hope betref), verruim dit ook die leser se visie op sowel die gebeure as die ruimte en die karakters. Voorts sluit dit ten nouste aan by dr Johns se verklaring dat elkeen op Welgevonden sy eie besondere illusie nastreef en naleef. Belangriker nog is egter die feit dat dit die verskil tussen die idiotiese Reus en die inwoners van Welgevonden beklemtoon. Die glas=huise se bewoners "slaap met ander vreesbeelde en ander drome : Ephialtae en Hyphiatlae in ander vorms; 'n oerwoud van glas en beton met sy eie bloedlose monsters" (p. 137)¹³. Maar, ironies genoeg, slaag die ontwikkelde en normale mense nie daarin om 'n beeld van die monsters te kry nie. Die ware liefde wat "jouself sal red" ontwyk hulle steeds (p. 139). Daarteenoor, en ten spyte van die feit dat hy opgesluit is, "ruik" die Reus se anima se asem "na bloed" (p. 136). Sy verskyn momenteel aan hom. Deur sy belewing vind hy telkemale bevrediging. Die droom van Hope groei dus, in teenstelling met die Reus se ervarings, uit tot 'n vorm=gewing van die steriliteit, onvermoë en travestiese aard van die Welgevondenwêreld.

Net soos in die reeds behandelde personale perspektief gebruik Leroux hier weer eens die tweedepersoonsvorm. Soos reeds gesê, het dit die effek dat die leser by die karakter betrek, maar ook aangespreek word. Die leser kry 'n beeld van homself, sy verlangens en vrese. Dit word

13. Vir 'n volledige bespreking van dié figure, sien o.a. Malan, 1977¹ en Malan, 1978.

veral versterk deurdat die jy-vorm in die ouktoriële tussenwerpsel behou word: "Jy speel gedwonge die rol van die vlugteling in die vlug wat jou moet bevredig. (Al weet jy dat dit nie kan gebeur nie). Jy ondergaan die skyn van verkragting, maar jy voel werklik verkrag" (p. 139). Ook hierdie gedeelte tussen hakies het twee implikasies. Naas die feit dat die verskuilde outeur vir Hope op haar vrugtelose pogings wys en haar aandag op haar gebreke vestig, is dit ook soos in die geval van die Reus, as't ware 'n waarskuwing aan die leser, nl. dat bevrediging op Hope, en daarom ook die inwoners van Welgevonden, se manier gesoek, vooraf tot mislukking gedoem is.

Met die personale perspektief in Die derde oog het die leser met dieselfde procedé as in Sewe dae by die Silbersteins te doen - veral wat die visie van speurderkaptein Demosthenes de Goede betref. Die leser word reeds vroeg in die roman by die gebeure betrek. Na 'n beskrywing van die speurder se taak deur die Brigadier (ouktorieel weergegee) gaan die trant gelydelik oor in die eerste persoon. Hy verwys na die taak van iemand soos Demosthenes de Goede "wat homself objektief en onpersoonlik op die altaar plaas om ons gesamentelike deelname te verteenwoordig, wat in ons verwarde tydsgees as argetipiese held daar is om betekenis te gee aan die angsdrome van ons gewone mense en die onverstaanbare visioene van ons skeppende geeste" (p. 41 - my kursivering). Net soos Henry van Eeden, ervaar De Goede in toenemender mate en met meer gereelde tussenposes vrees en die besef dat iets hom agtervolg, bv. pp. 114, 115, 120, 148 en 149. As refrein bou dit op totdat hy uiteindelik daarin slaag om te besef dat die hond iemand soos hy self is (p. 154). Deur die momentele gebruik van die personale perspektief slaag Leroux daarin om die leser as't ware te lei om self tot die besef te kom.

Dieselfde tegniek word met betrekking tot Gudenov gebruik. Terwyl die japon brand, kyk hy na die kerse wat "vlam soos in die kamer van sy kinderjare : die vlamme skeef en onvoorspelbaar". Dan volg die visieverruimende visioen in tweede-persoonsvorm : "Miskien is jou lewe een groot deelname. Net

soos Bee-Bee-Doo, wat ook saam met jongmans in hooi=
miedens geslaap het - 'n kleindorpse slet wat deur die
groter magte uit haar plekkie geruk en gevorm is, soos
jy self, om te voldoen aan die steedsvormende patroon
wat uit die duistere, onkenbare verlede gerig word"
(pp. 138-139). Enersyds is dit die direkte weergawe van
die tycoon se visie as dit nie meer vir hom saakmaak "of
hy vir sommige die hond, die simbool van die bese is nie"
(p. 138). Sekondêr word die ideale leser weer eens betrek
deur veral die gebruik van die woord "miskien". Voorgaande
sluit almal in, m.a.w. indien die lewe van die leser 'n
spieëlbeeld van die van Gudenov is, kan hy gerus kennisneem
van sy insigte. Hier is egter ook implisiet sprake van 'n
reeds verworwe kennis en ervaring by die leser. Dit blyk
veral uit die ontbreking van 'n definitiewe positiewe en/
of negatiewe antwoord op die moontlikheid of suggestie.
Indien dit nie bestaan nie of indien die leser nog onbekend
met sy onbewuste is, is daar nog altyd die geleentheid
om saam met Demosthenes de Goede stap vir stap tot die
volle waarheid en 'n volledige kennis van die ware self in=
gelyf te word.

Maar sowel De Goede as Gudenov, Hope en die Reus se persoon=
like visies sluit ten nouste aan by dié van die verskuilde
outeur, sy dit geopenbaar deur die ouktoriële vertelin=
stansie of ondergeskikte ek - perspektiewe. Henry, De
Goede en daarmee saam sekondêr ook die leser moet ingelyf
en ingelei word tot 'n kennis en aanvaarding van die self.
Aan die ander kant is daar die Reus en Gudenov wat reeds
die kennis en insig het en òf die individuasieproses perio=
diek ondergaan (soos in die geval van die Reus duidelik
uit sy visie blyk) òf uiteindelik d.m.v. sy anima daartoe
kom dat "die twee helftes ... een (word)" en "ons ... 'n
loflied aan(hef) tot die Alwetende Voorvader - en iets
nuuts ... in onself gebore (word) wat man én vrou is en
wat tweeledig alles omvat" (p. 165).

Naas ooreenkomste tussen De Goede en Adam Kadmon in Een vir Azazel en tussen De Goede en Gudenov in Die derde oog, stempel die persoonlike visies van die Reus en Gudenov hulle as personifikasies van mense met dieselfde vermoëns en insigte - elkeen in sy eie reg. Albei word dus nie alleen verteenwoordigers en simbole van die onbewuste oermagte nie, maar bly terselfdertyd mense met die vermoë om, deur 'n bewustelike oorgawe aan die chaos en die argetipe, eenheid te ervaar. Soos reeds gesê, is die veroordeling en uitwissing van dié figure myns insiens die felste ironiese kommentaar op die gemeenskap waarbinne hulle hul bevind.

Na aanleiding van voorgaande bespreking is dit duidelik dat daar nie van 'n suiwer personale perspektief in die tweede trilogie van Leroux sprake is nie. Die gebruik van die "jy" - vorm verleen dimensie aan dié vertelwyse en voeg deurgaans iets daaraan toe. Alhoewel spaarsamig in vergelyking met die ouktoriële vorm gebruik, is dit by uitstek geskik en hoogs effektief om die leser telkens opnuut weer by die romangebeure te betrek deurdat dit die draer word van die verskuilde outeur se visioenêre intensie en deurdat die verskuilde outeur se visie met die visioene van die karakters saamval. Dit hang deurgaans saam met fyn, gedetailleerde fokuswaarneming waardeur simpatie gekweek en vooroordele afgebreek word. Terselfdertyd bied dié aanbiedingswyse die geleentheid tot visieverruiming en korrigerend van die misleidende opvattinge en wanbegrippe deur die ander karakters geopenbaar.

5. JUKSTAPOSISIONERING EN SINTETISERING

Na die voorafgaande ontleding van enkele belangrike visies en perspektiewe, volg dit logies dat daar na die interaksie en funksie van die jukstapositionering van die perspektiewe veral met betrekking tot die struktuur van en uiteindelijke visies in die betrokke romans gekyk word. Die kommunikasie=gaping wat daar deurgaans in al drie die onderhawige romans heers, is grootliks toe te skryf aan die botsende en mekaar-relativerende visies - hetsy van die ouktoriële vertelinstansie of die ondergeskikte en gemanipuleerde aktoriële perspektiewe. Soos reeds aangetoon in die bespreking van die ouktoriële perspektief, is die visies van die onderskeie karakters veral gerig op die sentrale figure, die ruimte en die gebeure in die drie romans. Ten spyte van die polisemie van perspektiewe laat die werke egter uiteindelik 'n geheelbeeld en - indruk. Die vraag ontstaan nou na die wyse waarop hierdie sintetiese religieuse dieptedimensie verkry word. Voordat daar enigsins sinvol op die vraag 'n antwoord gegee kan word, is 'n studie van die wyse van jukstapositionering noodsaaklik, met ander woorde hoe word die banale oppervlakkigheid en die reeds aangetone psigo-religieuse visieverruimende perspektiewe gehanteer en binne die werke saam gebruik sonder dat die romans in 'n losse konglomenraat uiteenval?

Myns insiens vind 'n mens die antwoord in Glicksberg se beskrywing van die gebruik en funksie van ironie. In sy onderskeid tussen satire en ironie stel hy dit duidelik dat laasgenoemde "allows contradictions to co-exist and entertains a multiplicity of perspectives" (*id.*, 22). Omdat "the laughter of irony is designed to fuse the elements of comedy and tragedy" (*id.*), "it enclodes within its scope all the existential polarities, the demonic and the devine, both God and the Devil" (*id.*, 68). In sy behandeling van Sewe dae by die Silbersteins sluit Malan by Glicksberg aan en stel dit dat die werk gekenmerk word deur die strukturele

meervlakkigheid wat meesterlik in diens van ironiese onversoenbaarheid gestel word. Leroux handhaaf deur= gaans die "ekwilibrium van teenoorgesteldes wat groot ironie kenmerk" (1978, 64). Ten grondslag aan die "ekwilibrium van teenoorgesteldes" lê 'n onversoenbaar= heid in die visies van die onderskeie fokusmeganismes.

Dié onversoenbaarheid en verskeidenheid is reeds vroeg in Sewe dae by die Silbersteins merkbaar. Henry van Eeden (volgens die verskuilde outeur dus "uit/ van die paradys") is 'n "aangename jong man", "goed opgevoed", "elegant en slank" en "kort" en "impotent" met die vatbaarheid wat sewe dae se blootstelling aan die Welgevondenkultus genoeg behoort te maak (p. 14). Dié verskil in siening word deurgaans volgehou en uiteindelik uitgebou tot die hele roman. So is die plek waar die "offer" van die onskuldige Henry plaasvind 'n wesenlike teenstrydigheid. Die verskuilde outeur gee dit 'n sakrale en heilige statuur deur te beklemtoon dat die Huis van Levi in Welgevonden hergebore is (p. 78). In teenstelling hiermee word die lewe op Welgevonden gekenmerk deur 'n banale, 'n materialis= tiese en 'n sekulêre lewensingesteldheid wat sy uiting vind in byeenkomste wat wissel van 'n naakte swemparty tot 'n hek= sesabbat. Voorts beskryf Jock die plaas as 'n "groot organisme, 'n super-demokrasie wat tegnies perfek werk "en waarin "die enkele menslike geval ... 'n kliniese begrip geword (het); die menswees 'n abstraksie" (p. 31). Hy ont= ken en misken die esoteriese aard en verlaag dit tot 'n plek waar die karikatuur sy bestaan vind (p. 53). Binne hier= die ruimte dryf die karakters voort, totaal onbewus van die futiliteit van alles - laasgenoemde veral as gevolg van die kortsluiting deur die ironiese ingesteldheid van die verskuilde outeur teweeggebring. En die skyn waarin die inwoners rondploeter, is die gevolg van die feit dat, in die woorde van dr Johns, elkeen sy eie illusie najaag (Een vir Azazel, p. 128). Dit is juis in hierdie teen= stelling van illusie en werklikheid dat ironie en satire fel vergestalt word (Glicksberg, id., 257; Highet, id., 158; Muecke, id., 61). Verder ontspring ironie "fundamentally

from a Weltanschauung, held by the author and exemplified by his characters, which deepens the split between Nature and self, spirit and matter, mind and nature" (Glicksberg, id., 255). In voorgenoemde geval het die leser te doen met 'n ouktoriële visie wat nie alleen dié van Jock korregeer en relativeer nie, maar 'n duidelike voorbeeld is van die ironiese distansiëring van die verskuilde outeur ten opsigte van die persoonlike visies.

Dieselfde geld ook vir die teenstrydigheid in die visies van dr Johns en die verskuilde outeur (soos geopenbaar in die ouktoriële visie) in Een vir Azazel. Eersgenoemde beskryf die plaas as die paradys waar daar rus en vrede gevind kan word, wat as toevlugsoord vir die "bomskok=slagoffers van die ontploffings in hulleself" dien (p. 127) en wat te alle koste vir die inwoners herstel moet word na die verkragting van die maagd (p. 112). Wanneer die leser egter, aan die hand van ouktoriële beskrywings, objektief na alles kyk, verander dit in 'n "Tussaud-wasmuzeum" (Malan, id., 94) waarvan die krake, agteruitgang en verwording nie bedek kan word nie. Sodoende word nie net die karakters en die ruimte ontmasker nie, maar word daar terselfdertyd 'n ontsettende ironiese kommentaar op alles en almal gelever. In die uitbeelding en weergawe van die gebeure rondom die verkragting van Lila, hou die satirikus, as advokaat vir 'n bepaalde visie, hom by drastiese vereenvoudiging deur ongenadiglik die area van die visie te verklein en deur die grootste deel uit te laat wat van belang sou wees in die beoordeling van die saak (Sutherland, id., 16). Nou maak dit nie saak wie vir Lila vermoor het nie. Wat wel van belang is, is die feit dat die inwoners in 'n bepaalde situasie op 'n spesifieke manier handel. En watter gesig word daar nie gekry van diegene wat die skrywer "to the test of certain ethical, intellectual, social, and other standards" bring nie (id., 19)?!

Dit bring my by die Reus. Terwyl dr Johns herhaalde kere beklemtoon dat dit op Welgevonden gaan om die hoop dat daar iets sinvols sal gebeur (p. 127) en dat 'n leë ritueel weer inhoud sal kry (p. 128), beleef en ervaar die Reus spontaan telkens die oeroue ritueel (pp. 33-36). Die feit dat hy uiteindelik gestenig word, is weer eens 'n felle ironiese kommentaar op die hele gemeenskap waarbinne hy hom bevind, want 'n basiese element van ironie is 'n heldere of sekere onbewustheid in die praktyk ingekleur deur verkillende grade van verwaandheid, selfvoldaanheid, en naïwiteit (Muecke, *id.*, 29). Die voortgesette veroordeling wat uiteindelik uitloop die steniging tesame met die titels van die musiek en die gradeplegtigheid is 'n duidelike bewys dat die ironie einduit volgehou word. Terugskouend met die ouktoriële mededeling dat daar, tydens die opgraving van die lyk van Lila, "in die verte, buitekant die lig, maar tog sigbaar, ... 'n reusagtige figuur (is) wat alles stil aanskou" (p. 142), gesien, is die ironiese kommentaar en die satiriese strekking des te feller. Dit is die eerste keer dat daar genoem word dat die Reus gedurende die nag nie in sy kamer is nie. Hulle maak immers seker dat hy elke aand toegesluit word (pp. 34, 136). Waar hy voorts, tydens die eerste weergawe van sy innerlike belewings en ervarings, gereeld met sy anima verkeer en haar teenwoordigheid beleef het (pp. 34-35), gebeur daar later niks (p. 136); "die gordyne roer maar dit is nie sy nie" (p. 137). Uit voorgaande blyk dit duidelik dat dit in elk geval hoogs onwaarskynlik is dat Adam Kadmon Lila verkrag en vermoor het. Sy onskuld dien nie alleen as 'n ontmaskering van die verwronge waardes en uitsigloosheid van die gemeenskap nie, maar maak van hom tereg by uitstek die tragiese figuur van ons tyd.

'n Ander groteske onversoenbaarheid in die Reus verdien egter ook aandag. As idioot skok sy vermoëns en insigte die leser: "the reader is surprised, comically shocked, by the unexpected collocation of ideas; yet though unexpected, he recognizes in them a certain truth or at any rate

sufficient truth ... to be acceptable" ¹⁴(Pollard, id., 66). Hierdie "certain truth" word veral aanvaarbaar gemaak deur die gebruik van die personale perspektief waardeur die afstand tussen die leser en die karakter verklein en simpatie vir die karakter by die leser gekweek word. Dan is Adam Kadmon immers "'n oerkind wat in sy ongeskondenheid die hele natuur behels", wat "beskik oor al die kragte van die vrye natuur: primitief en ongebonde" (p. 112). Deur die weergawe van die Reus se onbewuste ervarings slaag die outeur daarin om effektief sowel satiriese as ironiese kommentaar op die inwoners van Welgevonden te lewer, omdat mense, en veral diegene wat in die modewêreld of in intellektuele en artistiese kringe beweeg, baie sensitief is vir "ridicule, especially when it is directed by showing that their affections and fashions are really rather unintelligent, or, worse still, démodé." (Sutherland, id., 156).

Dieselfde geld ook vir die Brigadier se siening aan die einde van Die derde oog met betrekking tot wat De Goede bereik het. Terwyl hy sê dat De Goede "sy grootste triomf beleef wanneer hy hierdie wêreld aanvaar en in die progressiewe Welgevonden opgaan in die nuwe wêreld" (p. 179), is dit, ten spyte van die feit dat sy verskoning die mitologiese verwysingsveld betrek, in stryd met wat die leser weet wat gebeur het. De Goede was die slagoffer van oermagte waarvoor hy, net soos regter O'Hara (Een vir Azazel, p. 88) en Jock Silberstein (Een vir Azazel, p. 168), geen begrip en geen raad had nie. Dat die Diens 'n heildronk "op die dood van tradisie en oerbelewenis" drink (Die derde oog, p. 171), is 'n bewys dat die ironie ook in hierdie roman, net soos in Een vir Azazel, enduit volgehou word. Dit was immers juis as gevolg van hierdie oerbelewenis dat die "primitiewe betekenis" (p. 170) "tot die lig (ge)bring" is (p. 20).

Hier het 'n mens met die onbetroubare verteller as ironiseringsprocedé te doen (kyk 2,2, pp. 27-28). Volgens

14. Vir 'n bespreking van die groteske in Een vir Azazel, kyk Ester, id., 1-9.

Chatman is die vernaamste kenmerk van die verteller die feit dat sy waardes opmerklik van die waardes van die verskuilde outeur verskil. Die "'norm of the work' conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the 'true version'" (1978, 149). Gesien teen die agtergrond van voorgaande uitspraak en die ironiese implikasies van 'n verteller wat hom verbeel "he has sufficient sensitivity and intelligence to develop and to perceive the significance of that development" (Friedman, *id.*, 1181), blyk die ironiese distansiëring ook ten opsigte van die Brigadier duidelik. Dwarsdeur die hele werk lê hy verbande en verbreed en verdiep by die leser se visie met betrekking tot die gebeure en karakter (kyk hoofstuk 3). Steeds bly hy egter deel van die perversiteit en die banaliteite. Sy totale mistasting (ten spyte van sy struktureel - gegewe derde oog) en die feit dat hy deur die heroïese tradisie mislei is (p. 170), dien retrospektief as 'n felle ironiese kommentaar - 'n procédé wat aan dié in Donderdag of Woensdag van John Miles herinner.

Die motto, as 'n aanhaling van een van dr Johns se veelvuldige uitsprake (p. 91), aan die begin van Een vir Azazel aangebied, "verhef ... die karakter tot 'n ... beduidende deelnemer in die verhaal wat sal volg" en sorg "vir die instelling van 'n bepaalde perspektief op die boek" (Botha in Cloete, 1980, 438). Dit stempel hom as't ware as mondstuk van die verskuilde outeur - wat hy in baie opsigte dan ook is (kyk hoofstuk 3). Die feit dat hy vir die grootste gedeelte van die werk die fokusmeganisme bly, maak hom oënskynlik "die draer van die verhaal se vernaamste 'point of view'" (*id.*, 443). Maar, behalwe die periodieke veroordelende kommentaar van die verskuilde outeur (vergelyk Botha se bespreking, *id.*), blyk sy onbetroubaarheid veral uit die personale weergawe van die Reus se ervarings (kyk hoofstuk 4) en die strukturele aanbod van die gebeure (*id.*, 444-445). Net soos in Die

derde oog word die leser dus ook hier die slagoffer van die verskuilde outeur se ironiese aanval wat op sy beurt die satiriese toonaard verskerp.

Die jukstaposisisionering geskied egter ook op 'n veel breër vlak. Dit raak die oormekaar-skuif van die verskillende dieptestrata in al drie die onderhawige romans. Hier= deur slaag Leroux op twee maniere skitterend daarin om die leser die oorspronklike ervaring te laat her-beleef, nl. "by convincing us that the underlying attitudes have a permanent significance transcending the ephemeral circumstances" en deur "the sheer artistry in the execution of the satire" (Pollard, id., 75). Die volgehoue ironiese toonaard veroorsaak inderdaad "n verwarring van die semantiese en sintaktiese prosesse van dubbele of meerlagige polisemie" (Malan, id., 69). Dit word op sy beurt weer verkry deur die kunstenaar, as 'n "godelike spectator of the puppetshow he had put into motion" (Glicksberg, id., 7), se volgehoue objektiewe visie afgewissel met momentele, meer subjektief -gekleurde ingrypings en kommentaar. Daardeur word die leser gedwing "to face ugly facts, to look beneath the surface of things, to abandon the old and outworn ..." (Sutherland, id., 5). In dié proses van "make see" kan die satirikus nie net die waarheid vertel nie, maar moet hy bewustelik mense dwing "to look at what they have tried to ignore", en is hy verplig "to destroy their illusions or preferences... (to - W.S.) tear of the disguise and expose the naked truth " (id., 11). Ter bereiking van voorgenoemde doel gebruik die satirikus ironiese distorsie en jukstaposisisionering, omdat "it includes within its scope all the existential polarities, the demonic and the devine, both God and the Devil" (Glicksberg, id., 68) en dit die "enduring conflict between imagination and reality, myth and truth, faith and the evidence of things seen, logic and life" as veld het (id., 79). Voorts moet steeds in gedagte gehou word dat, soos reeds gesê, "irony conforms to the traditional rhetorical principle of saying the opposite of what is actually meant", maar dat dit ook verder strek: "it is dead-pan, calculated blasphemy that admirably illustrates the techniques of metaphysical irony" (id.).

Jock se obsessionele pogings in Sewe dae by die Silbersteins om Henry sy individualiteit te ontnem en in die sekulêre Welgevondenhiërargie in te lyf, is op die oppervlakte 'n geparodieerde weergawe van sowel die alchemistiese proses as die insiasieritueel van feitlik alle misteriegodsdienste. Die sewe stappe in die alchemistiese proses word weergegee as sewe dae wat elkeen met 'n perverse byeenkoms afgesluit word, die individuasiëproses word gelykgestel aan die fermentasiëproses van wyn (pp. 48-49), terwyl die "priesters" in die Welgevondenkultus in werklikheid wetenskaplikes is wie se belangstelling slegs tot die substansie beperk is en bly (p. 70). Die "hoëpriester" kan nie 'n beeld van die bese vorm nie (pp. 96-97) en vind sy kommunikasie met die Almagtige in 'n selfgeskepte en kunsmatig aan-die-gang-gehoude biegaakamer (p. 50). Sodra die werkers staak, is daar "slegs 'n floue gesuis (wat - W.S.) uit die aangeklamde pype (kwyl)" (p. 104). Tydens die naakte swemparty dra die twee "geleerdes", as Henry se mentors (Een vir Azazel, p. 88), ironies genoeg uilkoppe as maskers (Sewe dae by die Silbersteins, p. 37). Ten spyte van die feit dat die uil wysheid simboliseer (De Vries, id., p. 354), doen dr Johns in Een vir Azazel mee daaraan dat die Reus veroordeel en gedood word, terwyl regter O'Hara deur die chaos oorweldig is (Een vir Azazel, p. 88).

Voorts reik die "equivocal anti-hero of modern literature ... out for a sense of purpose that will justify his journey through space and time, but he is unsuccessful in his efforts" (Glicksberg, id., 255). En hoe groter die kontras is tussen, aan die een kant, "the victim's confident assumption that he is a free agent and that things will happen as he expects them to and, on the other, the spectator's view of him as 'n blind wretch fixed to the wheel of an irreversible, unstoppable action, the more intense the irony" (Muecke, id., 44), want die slagoffer van ironie "does not need to be, though the often is, arrogantly, wilfully blind; he need

only reveal by word or action that he does not even remotely suspect that things may not be what he ingenuously supposes them to be" (id., 28). Jock slaag uiteindelik daarin om Henry vrees te leer ervaar en deel van Welgevonden te maak. Henry is egter slegs op die banale vlak gereed om Salome te ontmoet en met haar "gepaar" te word (Sewe dae by die Silbersteins, p. 13). Alhoewel Jock en die ander hom van sy blindheid ontnem het, "het hulle hom nie geleer om te sien nie" (p. 143). Welgevonden en sy inwoners is tevrede om Henry as nuweling te verwelkom en in hulle geledere op te neem, min wetende dat daar juis op daardie vlak geen permanensie verseker is nie, dat hulle slegs afgebreek het sonder enige poging tot 'n positiewe opbou. Dat Henry wel uiteindelik die teenoorgestelde pole in homself kan versoen en die lewe in God deur die geloof ervaar, kan nie aan een van hulle se toedoen toegeskryf word nie. Hy was deurgaans 'n passiewe toeskouer en die vernietiging van sy paradys het "ongevraagd" geskied (p. 141).

Dieselfde futiliteit word in die heksesabbat teruggevind. Volgens Glicksberg (id., 160) is satan, psigologies gesien, "the archetypal representation of the forces within and without us that threaten our supreme values". In die moderne letterkunde is hy die personifikasie van die rebellie teen God. As die gees van negering, "he presides over orgiastic festivities like the Walpurgisnacht, he is the Dionysus who is rendered complex by being able to work on the human sense of sin and damnation" (id., 164). Alhoewel hy sy ondersteuners en aanhangers onder die godslasteraars en sinici vind, kan hy nooit op hulle onvoorwaardelike steun reken nie, "for the diabolist is not by nature an ardent devotee of any cause ... He believes neither in God nor Devil because at bottom he does not believe in the negative 'truths' he proclaims" (id., 165). Gesien teen hierdie agtergrond en die feit dat metafisiese ironie in wese op die kontras tussen "what man expects at the hands of life and what, alas, he receives, his search for meaning (though he does

not know what that would be) and his failure to find it" (id., 255) neerkom, is die mislukte pogings te begryp. Die verskuilde outeur laat dit egter nie daar nie, maar tree, net soos in die geval van die naakte swemparty (p. 45), veroordelend tot die verhaal toe. Hy beskryf dit as die "wanvoorstelling van die ongerepte maagd, die illusie van reinheid..., die parodie van onskuld, ..., terwyl die drogspel volgehou word" (p. 133 - my kursivering). Saam met die van-die-begin-af-voorspelbare mislukking vorm die toetrede van die verskuilde outeur 'n felle ironiese kommentaar op sowel die gebeure as diegene wat daaraan deel het.

Die jukstaposisisionering van skyn en werklikheid met die implisiete futiliteitswaarborg word ook in die veelrassige byeenkoms en die dood van sir Henry volgehou. Eersgenoemde het 'n negering van alle rasse- en standverskille op die oog. Nogtans word die albino, as simbool van die raslose en wat — volgens die Welgevondenwaardes en -norme — "met die natuurfrats 'n waarheid bewys" (p. 90), ironies deur die tuinier juis as behorende tot 'n groep ontmasker (p. 91). En die verskuilde outeur neem d.m.v. die ouktoriële verteller heerlik aan die ironiese ontmaskeringsproses deel : almal wat juis hulle identiteit deur hulle teenwoordigheid wil negeer, word (ironie van alle ironieë!) aan die hand van hulle tande geklassifiseer (pp. 82-83). Die valsheid van die hele byeenkoms word deur die "vensters, soos valstande alom" (p. 81) geïmpliseer. Sir Henry, as 'n verteenwoordiger en bespotting van 'n verbygegane era, se lewe eindig net so doelloos en sinleding as wat sy soektog na sin was. Hy slaag nie daarin om 'n beeld van homself te kry nie, omdat hy juis nie van sy individualiteit ontslae kan raak nie (p. 112).

In Een vir Azazel word daar verder gegaan en word die distorsie ook in die versteuring van die liniêre tydsverloop van die roman bemerk. Dit neem 'n aanvang met die ontdekking van die Reus se lyk waarna die gebeure terugskouend herbeleef word om uiteindelik in die kelder met Jock by Adam Kadmon se lyk te eindig. En steeds het alles, ten spyte

van sy (Jock) visie aangaande die onskuld van sy kleinseun (p. 109), nie sin gemaak nie. Die Speurder kry sy loon (in die vorm van die ironiese huwelik met Hope) nadat hy wel die "Paradys" vir sy geliefde "herower" het (p. 153) deur die Reus te vernietig. Terselfdertyd het hy egter juis nie die paradys herower nie. Die Reus was onskuldig. Daarom is daar alreeds woelinge onder die oppervlakte wat tot uiting kom in Jock se vernietigende aanslag in die kelders (p. 168). Dit is al taal wat hy verstaan en sal, as gevolg van die gebrek aan ware insig, nie die sin en betekenis begryp nie, want "dit probeer tevergeefs die vraag in die hart van die Stigter uitwis" (*id.*), en neem die vorm aan van "'n vergete ritueel van 'n Jood van Tripoli, die lawaai sub magiae fungiendae praetextu, die aanslag teen die dood in jouself" (p. 22).

As 'n "produk van een van ons beste polisiekolleges" wat "besonder goed ... in al sy vakke (gepresteer)" en, "ten spyte van sy spraakgebrek ... met lof geslaag (het)", is speurdersersant Demosthenes H de Goede "n uitstekende pistoolskut". En dan ken hy ook "Gardener se bewysleer op die punte van sy vingers" (p. 40). Die handleiding wat normaalweg gebruik word in 'n ondersoek na 'n skuldige in 'n misdad, is egter nou summier nie meer relevant nie. Die ondersoek geskied onder leiding van dr Johns aan die hand van die Quintiliaanse bewysleer (p. 27). Maar daarmee hou die ironiese verwringing en parodiëring nie op nie: "van die belangrikste vrae word ... in die eerste drie hoofstukke oënskynlik oorgeslaan" (Malan, *id.*, 85). Verder word die kontrapuntale sikliese probleem struktureel bevestig deurdat nie minder nie as dertien hoofstukke aan die middelste afdeling, "Met wie?", gewy word. En dan spreek dr Johns nog die hoop uit dat hy nie die speurder op enige wyse beïnvloed het nie: "Dit sal my baie ontstel as ek moet agterkom dat ek enigsins 'n invloed op jou en jou speurwerk uitgeoefen het" (p. 130). Die ironiese, trotse ontkenning wat daarop volg, sluit ten nouste aan by

sowel voorgenoemde as die ironies ambivalente naam en sy lewe net so vol inherente teenstellings in Die derde oog. Net soos in Een vir Azazel word hy nou deur die Brigadier, as hoof van die D-diens, gemanipuleer, sy geliefde Beretta word hom ontnem (p. 22) wat, as uitstekende pistoolskut, nogal 'n gevoelige verlies moes wees. Sy vrou en kinders regeer hom (p. 11), terwyl sy ordelose bestaan in die skakelhuisie in direkte teësprak met sy lewe as offisier is (pp. 25, 32-33). Voorts het hy weer eens nie die vaagste benul van waarom dit gaan nie (pp. 20, 116, 120, 145, ens.). En, in sy onkunde, neem hy dan 'n besluit waarvan die ironiese konsekwensies deur die hele verdere verloop van die roman heen sny. Onder die indruk dat dit Gudenov is, vermoor hy sy vrou en kinders (p. 156) waarna hy, by die aanskoue van hulle lyke, sy swaar verworwe spraak verloor (p. 157). In wese is sy lewe dus, ten spyte van al sy pogings om 'n sinvolle bydrae daarin en -deur te maak, net soos dié van sy voorgangers in die vorige romans, sinledig en van die begin af ironies tot mislukking gedoem. Deur al sy take heen kon hy nie 'n insig in die ware Self kry nie. Nee, hy het die laaste en moeilikste taak nodig gehad om - nie tot insig te kom nie, maar - te gronde te gaan.

Die banale, gesekulariseerde Welgevonden- en Oitawêreld moet, veral wat betref die ironiese toonaard, in samehang met die verkuilde outeur se direkte toetrede tot die romanwêreld gesien word vir 'n volledige beeld van die satiriese strekking van die onderhawige romans met betrekking tot die Afrikaanse situasie. Die gebeure is immers in die moderne tyd veranker (Van Rensburg, id., 17) waarin die "moderne tyd in terme van argetipiese simbole ... gedui word (id., 21). In die proses word die jukstaposisionering trefseker aangewend om "satiries-ironiese kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing te lewer" (Malan, id., 77). Hierin slaag Leroux by uitstek deur, soos reeds gesê, "convincing us that the underlying attitudes have a permanent significance transcending the ephemeral circumstances" (Pollard, id., 75).

In die eerste plek is die romanruimte in die Suid-Afrikaanse bestel gewortel. Die plaas is in die Boland geleë (Sewe dae by die Silbersteins, p. 9) en die opstal omsluit deur "ou Kaaps-Hollandse Jonkheerhuise aan die een kant en ou Kaaps-Hollandse stalle aan die ander kant"

(id.). Jock spreek sy tevredenheid uit oor die feit dat Henry van die Kaaps-Hollandse huis hou (p. 12). Terselfdertyd bedrieg dié uiterlike voorkoms, want Welgevonden is in wese "n groot organisme; 'n super-demokrasie wat tegnies perfek werk" (p. 31). Inherent bestaan die "ou Welgevonden ... nie meer nie" (p. 32) en is die Welgevonden van die Silbersteins inderdaad 'n "bespotting van die afgelope beskawing" (p. 53). Slegs die "gees van die Kaapse styl" het in die moderne fabrieksontwerp behoue gebly (p. 72). In Een vir Azazel bevind die leser hom in dieselfde ruimte, maar agtien jaar later. Steeds word daar gepoog om op Welgevonden 'n leefwyse te vestig (Sewe dae by die Silbersteins, p. 12), want die klem val steeds op boerdery en boerderymetodes, gekoppel aan "'n terug-na-die-bodem-beleid, 'n teorie dat daar 'n magiese eienskap, 'n helende hoedanigheid aan die boerderywese verbonde is (Een vir Azazel, p. 85). In direkte teenstelling met hierdie visie van dr Johns, deel die ouktoriële verteller die leser mee dat "Openbare Werke ... op kenmerkende wyse dit reggekry (het) om deur toevoegings en aanbouings alle stylvorme ongedaan te maak", dat "die groen bronstekens (en hulle wemel in hierdie doolhof)... ou-Kaapse argitektoniese eilande in die amptelike roesemoes aar(toon)" (p. 54) en dat die verandering selfs in die blombeddings te bemerk is (p. 55). Die eertydse "goue god van Welgevonden" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 70) wat 'n "honderdduisend rand spandeer (het - W.S.) net om die plek in orde te kry" (p. 12), het verander in "die Majofisnik-Jood wat hom in die vreemde wil aanpas deur middel van 'n sosiale en geestelike flirtasie, wat sy patetiese kasteel gebou het om hom 'n tuiste daar te verseker" (Een vir Azazel, p. 43).

Alhoewel in Die derde oog nou die grootstad, bly die ruimte op die oppervlakte steeds Suid-Afrikaans. Die speurder se droom (Een vir Azazel, p. 154) is verwesenlik: hy woon

in 'n "skakelhuis vlak teen die skuins straat" (Die derde oog, p. 13). Die Stigting Welgevonden is nog daar en, hoewel in die agtergrond, is dit nogtans maklik bereikbaar. Sowel Hope (p. 26) as De Goede en Gudenov (pp. 27-31) vind dit 'n toevlugsoord waar hulle sekerheid gaan soek in hul vertwyfelingskrisis. Dit is ironies dat die held wat in Een vir Azazel sogenaamd vir die bomskokslagoffers hulle paradys moes herwin, uiteindelik self 'n bomskokslagoffer van sy tyd word. Voorts kan Gudenov en Iole van die klein karoo af (p. 49).¹² Maar ook die karakters en die gebeure is eg Suid-Afrikaans. De Goede is "'n produk van een van ons beste polisiekolleges" (Een vir Azazel, p. 40) en "'n groot slotvoerspeler=tipe, die Suid-Afrikaanse heldetipe by uitnemendheid" (Die derde oog, p. 17). Dit is dan ook geen wonder nie; sy vader was dan 'n boer (Een vir Azazel, p. 57) en die boere is immers "die aristokrasie van die land" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 56). Die familie op Lila se begrafnis is van die Karoo (Een vir Azazel, p. 125) en selfs "van so vër as Welkom in die Oranje-Vrystaat" (p. 31). Die kennisgewings in Mon Repos is in "Kôsa, Sesoeto en Venda" (p. 96) met die implikasie dat die arbeiders uit lede van dié drie bevolkingsgroepe bestaan. (Maar Venda in die Boland!) Hulle opstand in Sewe dae by die Silbersteins (pp. 93-98) en die onrus in Een vir Azazel (pp. 101-106) wortel nog eens die gebeure binne Afrikaanse konteks. Dieselfde geld vir die apartheidsbeginsel wat in die kelders en fabriek geld en wat, "ten spyte van die wêreld=opinie ... nader aan die gees van die tyd (is) as wat die mens dink" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 73). Dit is egter juis in die beginsels dat die kontras tussen skyn en werklikheid volgehou en die inkonsekwentheid van die inwoners ironies aan die kaak gestel word. Na buite word daar 'n veelrassige byeenkoms ter bevestiging van die dood van die enkeling (pp. 87, 88) gehou, maar na binne word apartheid, om produktiwiteits- en materiële redes, steeds toegepas (p. 74).

12. Vir 'n volledige studie van die eietydse betrokkenheid van Die derde oog, sien Van Straten, 1967, 64-72.

Uit voorgenoemde enkele voorbeelde is dit duidelik dat daar, sy dit dan net op die oppervlakte, in al drie die romans beslis van 'n Suid-Afrikaanse betrokkenheid sprake is. Die tweede trits word 'n kroniek van 'n sekere groep mense in die ontwikkeling vanaf die era van die landelike, idilliese plaaslewe wat later die slagoffer word van die vertegnologisering-te-alle-koste-beleid, en eindig dan met 'n weergawe van die lewe van enkele inwoners in die stad. Dit is egter juis op hierdie vlak waar die satire die felste spreek en ironiese en groteske distorsie die duidelikste blyk. Die verskuilde outeur neem die gebeure objektief waar, distansieer hom daarvan d.m.v. die objektiewe verteller en lewer van tyd tot tyd, met die implikasie elke keer van "as dit darem te erg raak", verdoemende kommentaar op die karakters, hul visies en optrede.

Naas die reeds aangehaalde en bespreekte voorbeelde, net die volgende tiperende gevalle: die boere, as "aristokrasie van die land" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 56), is "op die punt om kant te kies sodra hulle 'n woord begryp" (p. 59). Die held, as "onder meer ook ('n - W.S.) stoeikampioen" (Een vir Azazel, p. 50), is nie gebore in staat om die "groot, vet windsak, geklee soos 'n modegek" (Die derde oog, p. 110) vas te pen en te oorrompel nie. Dit is eers wanneer hy hom, na veelvuldige mislukte pogings, "instinktief op die heel primitiefste greep van almal" verlaat, dat hy daarin slaag om die oorwinning te behaal (p. 112). Die andersins volmaak geteelde Brutus "het 'n foutjie" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 65) en teken, met die groot finalé van die "Ballet van die Boere", "met sidderende oorgawe supersonies, onhoorbaar, sy swygsame protes na bowe aan" (p. 69). Dié ras, wat geteel is "tot heil van heel Suid-Afrika" (p. 64) ontwikkel uiteindelik in 'n absurde klein skisofreniese senuweewrak, Brutus 111 (Een vir Azazel, pp. 80, 82 - na aanleiding van die Christelik-Judaïese visie in 2.1 en 2.2 behandel, dalk 'n verwysing na die derde geslag?) - die driehonderdduisend rand (p. 78) en die profetiese mantel van Elia (p. 79) ten spyt. Ten spyte van die feit

dat die Brigadier besef en De Goede daarop wys dat homoseksualiteit "om die een of ander rede gevaarliker as heteroseksualiteit" is (Die derde oog, p. 21), moet Hope, as "die geliefde maagd" (pp. 41, 43) wat "vir ons Selene of Helena word" (p. 93) en "haar soos 'n slet van Babilon ... verf" (p. 32), gereeld voor die bekoorlikeheid van die jongmanne vir die Brigadier die onderspit delf (o.a. p. 43). Die conga-ry, as "die stroom van geestelike herbewapening" (Sewe dae by die Silbersteins, p. 87), word ouktoriëel as 'n "Ubu-drol van lewende gesigte na bo verhewe" (p. 90) beskryf om implisiet die radikaalste afkeur te openbaar.

Maar ook deur die gebruik van die veelkantige en meerduidige simbool en die visioen slaag die outeur daarin om die visie in die onderskeie werke en daarom ook dié van die leser te verruim. In die lig van wat reeds in die besprekings van die onderskeie perspektiewe en visies asook die ironiese ingesteldheid van die verskuilde outeur gesê is, word slegs met enkele voorbeelde volstaan. Die bees is 'n simbool van die ontembare onbewuste, vrugbaarheid en reïnkarnasie (De Vries, id., 69) 'n by uitstek 'n voorbeeld en manifestasie van die absurditeite waarop die banale Welgevondennavorsing uitloop (Sewe dae by die Silbersteins en Een vir Azazel). Die Reus is 'n verpersoonliking van die chaotiese magte (Een vir Azazel, p. 112) 'n onskuldige slagoffer van 'n siek gemeenskap. Die Speurder is 'n hakkkelende onkundige, ruggraatlose en manipuleerbare anti-held 'n argetipiese figuur en held (Vergelyk maar, naas vele ander eksplisiete uitsprake ook die weergawe en mitologiese duidings van sy take, Die derde oog, pp. 157-158 en my bespreking daarvan in hoofstuk 2). En so sou 'n mens kon voortgaan.

Op die oppervlakte is die visioen (in wese 'n "divine revelation" - Webster's Comprehensive Reference Dictionary and Encyclopedia, p. 579) 'n teken vir Dries om vol te hou op die pad van die ontwikkeling van "'n verbeterde teel-

beleid" (Een vir Azazel, p. 128), vir die swart arbeiders 'n teken en oproep om vergelding (p. 105) en vir die Oom van die Karoo "'n voorbode" (p. 125). Intussen het die verskuilde outeur seker gemaak dat die leser weet dat dit slegs 'n baadjie is! En om hierop voort te bou, kan dit vir mev Dreyer òf 'n man wat deur die lug vlieg òf 'n groot voël wees (p. 119). Die "klein mannetjie in die uniform van die shopping centre wat voor sy oë die putrifactio en mortifactio gesien het" wag tevergeefs op die hergeboorte (Die derde oog, p. 146), omdat dit duidelik uit die ouktoriële beskrywing blyk dat sy visioene met behulp van "tee gekruie met Purple Heart" verkry is (p. 147). Dieselfde futiliteit word in die visioene van Hope aangetref. Sy sien haarself "as die uitverkore vat wat die Archon sal onthef van die lig" wanneer sy met die "sterkste prikkelstof van almal, afkomstig uit vërre Mexiko" en "helder oë (wat - W.S.) slegs reddende visioene sien" (p. 127) die Oita en die Brigadier vol verwagting nader. Die wêreld wat sy vir haarself geskep het, stort egter ineen, "die skakel-huisie herleef: vergete is nou die Brigadier en die hoofdigte invloed van sy organisasie, sonder haar man is Hope nou 'n allenige vrou met 'n doel wat sy nie meer behoorlik begryp nie en wat meteens banaal en betekenisloos geword het" (p. 131).

Maar, benewens voorgaande tegnieke, het die semiotiek ook 'n belangrike woord mee te spreek in die definiëring en abstrahering van die metodes wat Leroux aanwend ter verruiming van die visie. Volgens Leo Hoek is die doel van 'nsemiotiese verhaalanalise geleë in die "exploratie van betekenissen binne een objekt, het verhaal, dat we zien als een betrekkelijk autonoom geheel waarbinnen zich een bepaald betekenisproces afspeelt en tegelijkertijd als een betrekkelijk heteronoom geheel in die zin dat het deel uitmaakt van een maatskappelijk kommunikatieproces" (in Grivel, id., 44). In die proses van analise word die teks as 'n versameling tekens beskou wat gekenmerk word deur 'n driehoeksverhouding: "die tussen teken, tekengebruiker en referent" (id., 45). Die relasie tussen die "betekenend" en die "betekend" aspekte van die teken heet die kode (id.).

In die kode is daar, volgens A J A van Zoest, drie moont=likhede. Binne die bestek van hierdie studie is veral die relasie as gelykenis van belang: "het teken heet dan icon" (in Grivel, id., 104). "Het ikonische zit altijd ingebed in iets indexikaals en/of symbolisch" (id., 105). Indien daar 'n verband ("gelijkenis") tussen die teken en die objek bestaan, m.a.w. indien die vorm en inhoud iets met mekaar te doen het, is daar van "ikoniciteit" in 'n teks sprake (id., 107). Laasgenoemde is die gevolg van 'n gemene deler in die beskrywing van 'n teks=element en sy objek (id., 108).

Voorts is veral die metaforiese ikoon van belang. Die gelykenisrelasie bestaan dan nie meer tussen die teken en sy objek nie, maar "tussen twee objects die allebei door het teken worden gedenoteerd". Daarom kom metaforiese ikonisiteit "op macrostructureel niveau voor in teksten die allegorisch of parabolisch worden genoemd" (id., 110). Die struktuur word dít wat met die karakter gebeur. Daardeur word die leser se simpatie vir die karakter opgewek of, indien alreeds daargestel, ver=stewig (kyk hoofstuk 4). So is die strukturele sikliese struktuur van Reve se De avonden byvoorbeeld "metaforisch ikonisch voor de verstikkende cycliciteit van zijn (Frits van Egters) dagelijks bestaan" (id., 111). Indien die "struktuur van de vertelling implisiet een hoofdkenmerk van het beschrevene (denoteert)" (id., 112), "kan de structuur van een verhaal ikonisch zijn voor het gedenoteerde" (id., 111-112). As voorbeeld bespreek hy Zola se Le ventre de Paris en wys daarop dat sowel die verteller se betrokkenheid as sy onbetrokkendheid (die verteltegnyk dus) metafories ikonies kan wees (id., 112).

Só word Sewe dae by die Silbersteins metafories ikonies van Henry se individuasieproses, Een vir Azazel van die "hele betekenisvolle, onverstaanbare sirkelgang" (p. 21) en Die derde oog van oorkoepelende samevatting maar ook, a.g.v. die vele visioene daarin, van 'n toekomsvisie en -verwagting. Al drie die romans wen geweldig baie aan visie deur die sikliese aard en mitologiese duidings van die struktureringsprocedé (kyk hoofstuk 3). En deurdat die visies van die vertelinstantie met dié van Henry aan die

einde van Sewe dae by die Silbersteins saamval en dit uiteindelik meer word as bloot net 'n personale perspektief, betrek dit nie alleen die leser by die roman nie, maar wórd dit 'n illustrasie van hoe die metafisiese kontradiksies oorkom kan word, nl. deur die geloof (kyk hoofstuk 4); deur dit te lééf (Glicksberg, id., 258).

Die verskuilde outeur se visioenêre instensie, sy struktureringsprosedé, die gebruik en jukstaposisisionering van die onderskeie visies soos geopenbaar in en deur die verskillende perspektiewe (ouktorieel en personaal) en momentele veroordelende uitsprake sorg dus dat die romans nie in die reeds genoemde perverse banaliteite bly vassteek nie. Net soos Hawthorne in sy The hollow of the three hills, verken Leroux "the subconscious depths of his material and leaves us with a genuine interpretive problem. But he also employs rhythm and imagery in new and significant ways that enable him to fuse a coherent experience out of nonspecific materials. The images of decay and infestation, with their necessarily bodily meanings, function as metaphors for bodily and psychological processes, and the narrative rhythm intensifies the imagery by a gradual buildup and fusion of the energies conveyed by the various images in the (different - W.S.) visions. The rhythm depends not just on the symmetrical geometry of the scenes, but on the emotional intensification carried over from scene to scene; from decay and sorrow to madness to isolation and death" (Downing, 1980, 464).

As satirikus en ironikus slaag Leroux by uitstek daarin "(to pull - W.S.) out the satirical stops in the organ, ... letting its snarling pipes vibrate with harmonious or cacophonous invective" (Sutherland, id., 36). Soos reeds gesê, kom die satiriese en ironiese kommentaar van die verskuilde outeur self, maar ook by Leroux "it is ... more often put into the mouth of one of (the - W.S.) characters, where ... it establishes the critical attitude required" (id., 117). Deur die voortdurende dialektiese "interplay

of objectivity and subjectivity, freedom and necessity, the appearance of life and the reality of art, the author immanent in every part of his work as its creative vivifying principle and transcending his work as its objective 'presenter'" (Muecke, id., 78), word die romans se "konglo=meraat-gestalte" werklik tekens van die "mitelose mitise=ring" (Antonissen, 1964, 49) en wórd elke roman sélf 'n mite, "'n sinvolle herskepping van 'n chaotiese situasie" (Brink, id., 49).

6. SLOT

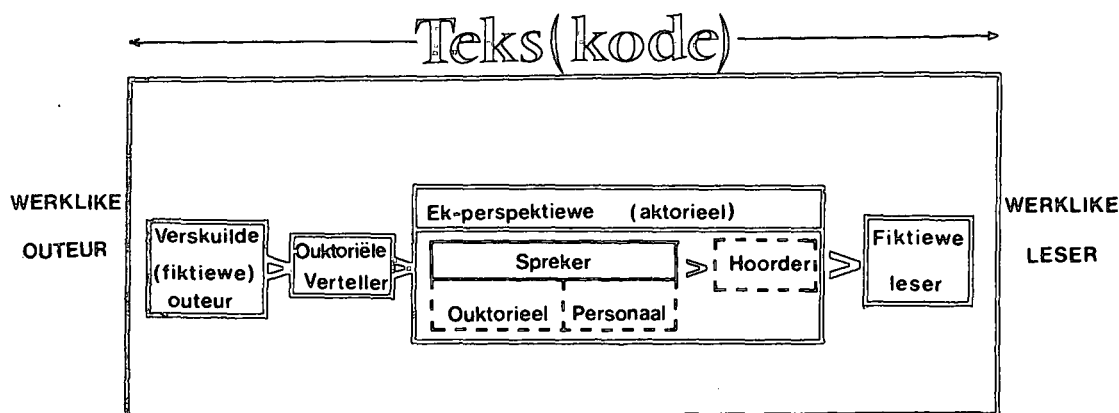
Op die oppervlak word die tweede trits van Leroux se negedelige romansiklus deur perverse banaliteite gekenmerk. Hy slaag egter daarin om die profane te transendeer en uiteindelik 'n religieuse totaalvisie daar te stel. Veral visie en die orkestrering van verskillende visies deur middel van verskeie perspektiewe, asook 'n begrip van die gebruiksmoontlikhede en funksies van literêre begrippe soos satire, ironie en die groteske dien as belangrike ontsluiting van sy verbluffende struktureringsprosedé waardeur die banale oppervlakstruktuur deur verskillende substrata gerelativeer en selfs getransendeer word.

Vir 'n sinvolle begrip van hoe Leroux daarin slaag om sy meervlakkige geheel daar te stel, moet 'n mens onderskei tussen die verskuilde (fiktiewe) outeur as die fokusinstansie, "uitgewer" en "redakteur" wie se visie geopenbaar word in o.a. die titels van die romans, motto's, karakterisering en deur sy momentele toetrede in die vorm van kommentaar. Ter uitbouing, uitbreiding en vergestaltung van dié intensie en visie, maak hy gebruik van 'n ouktoriële verteller wat òf panoramies en objektief die gebeure, karakters en ruimte teken, weergee en beskryf òf deur middel van fyn, gedetailleerde fokusopnames die leser se visie verklein, op enkele karakters, gebeure en fasette van die ruimte toespits en só die voortgang in tyd vertraag of selfs die liniêre tydsverloop deurbreek. Voorgaande word egter afgewissel en gejukspositioneer met verskeie ondergeskikte ek-perspektiewe wat op hulle beurt òf kontrasterende (sowel intern as ekstern - met of sonder die element van korreksie) òf ondersteunende (weer eens sowel intern as ekstern) visies openbaar. Hierdie perspektiewe is en bly aan die visioenêre intensie ondergeskik en word, soos reeds gesê, deur die verskuilde outeur gemanipuleer ten einde òf 'n uitbouing van eersgenoemde òf 'n kontras daarmee te bewerkstellig. Dan ge=

bruik die verskuilde outeur ook personale perspektiewe wat, soos reeds geblyk, met die visies van die ouktoriële verteller en die verskuilde outeur saamval, die visies van die onderskeie karakters (aktorieel) relativeer en groter lesersbetrokkenheid (deur o.a. 'n verkleining van die afstand tussen die leser en die karakters) verseker. Dié multi-jukstaposisisionering gee aanleiding tot 'n meervlakkige, dog hegte, satiries-ironiese konsentraat wat sy invloed en visie tydloos eggo.

In die proses is die leser, as struktuurvoltrekkende faktor, egter van kardinale belang "to penetrate behind the irony to the intention of the satirist", want "if we do not realize who the persona is, and what he represents, we shall misunderstand the irony and so inevitably misinterpret (the author's - W.S.) satirical intentions" (Sutherland, id., 93). Indien kontrastering en jukstaposisisionering voorvereistes is vir ironie, satire en groteske (soos aangetoon), dan is die bewus-wees van die kontras 'n voorvereiste vir die herkenning van ironie. Verder moet steeds onthou word dat die bestudering van werke soos dié van Leroux "is in some ways like translating, like decoding, like deciphering and like peering behind a mask" (Booth, 1974, 33). Dit verg 'n meelewende en intelligente leser om uiteindelik te besluit of "the novelist (has) utilized the available techniques in such a way as to produce the effect intended" (Friedman, id., 1180), maar belangriker nog, hoe hy daarin geslaag het.

In die lig van voorgaande, die feit dat "the modern aesthetician's study of 'projection' (empathy), the relationship between the author's values and attitudes, their embodiment in his work, and their effect upon the reader, have been and continue to be of crucial concern" (id., 1161) en met Schmid se diagram in gedagte (id., 29), sou 'n mens Leroux se enkoderingsproses diagrammaties as volg kon weergee:



Die werklike outeur (Leroux) enkodeer sy visie deur middel van die literêre werk. Hy is en bly egter steeds buite die literêre werk en vorm nie deel van die tekskode nie. Laasgenoemde bestaan uit die verskuilde (fiktiewe) outeur as fokusinstansie, "uitgewer" of "redakteur", die oukteriële verteller (skynbaar objektief, behalwe waar hy eksplisiet manipuleer, bv. in Een vir Azazel) verskillende aktoriële ek-perspektiewe (as sprekers, bv. Jock, dr Johns en regter O'Hara in Sewe dae by die Silbersteins, veral dr Johns in Een vir Azazel, die Brigadier in Die derde oog; en as hoorders, bv. Henry in Sewe dae by die Silbersteins, Demosthenes H de Goede in Een vir Azazel en in Die derde oog). Sowel die oukteriële verteller as die verskillende aktoriële sprekers manipuleer die fiktiewe leser (wat as die derde party deurgaans teenwoordig is en veronderstel word) en die akteurhoorders se visies deur o.a. hul verwysings en openlik propagandistiese sienings. Hier speel manipulasietegnieke soos o.a. ironiese distansiëring en groteske distorsie 'n kardinale rol, veral m.b.t. die fiktiewe leser. Die hoorder as akteur verdwyn egter van die toneel wanneer die persoonale perspektief op die voorgrond tree. By Leroux val die visies van dié sprekers saam met dié van die verskuilde outeur

of die alwetende verteller en word die afstand só verklein dat die fiktiewe leser nou die alleen-hoorder is. Daardeur word implisiet verwag dat die fiktiewe leser al die uit-sprake en visies sal evalueer en interpreteer, bv. o.a. die reeds aangetone banale en subtiële parallelle meervlak-kigheid. Die feit dat dié kode op al drie die werke van toepassing is, dui op die intertekstuele aard en toepasbaarheid daarvan. Teenoor die werklike outeur en ook buite die literêre werk is daar die werklike leser wat moet dekodeer en ook, deur middel van o.a. die opwek van simpatie en die vereenselwiging met en oorreding tot sekere waardes, ens., gemanipuleer word.

Om dus alles in 'n neutedop saam te vat: Leroux slaag, deur middel van ironiese ouktoriële distansiëring, groteske distorsie, satiriese oordrywing, die jukstaposisionering van en die verskuilde outeur se visie en verskillende ondergeskikte en gemanipuleerde visies, in die vorm van ek-perspektiewe wat afgewissel word met korrigerende en dikwels verdoemende kommentaar deur die verskuilde outeur, en simpatieke, verhelderende en relativerende, fyn fokuswaarnemings (dikwels in die vorm van personale perspektiewe), daarin om 'n verdigtende stilerings- en simboliseringsproses te bewerkstellig waarin talle substrata meespreek om uiteindelik 'n multi-interpretabele geheel daar te stel - 'n geheel wat, weens sy veelduidigheid en prismatiese veelkantigheid, moeilik om-vatbaar en oor-skoubaar is.

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, M.H., 1971 : A Glossary of literary terms.
New York : Holt, Reinhart
and Winston, Inc.
- Antonissen, Rob, 1963 : Resensie
in Standpunte, Jrg. XVI nr. 3
Februarie 1963.
- 1964 : "Om die dood van die mite"
in Standpunte, Jrg XVIII
nr. 2, Oktober 1964.
- Bal, Mieke, 1978 : De theorie van vertellen en
Verhalen : inleiding in de
narratologie. Muiderberg :
Dick Coutinho.
- Barasch, Frances K., 1971 : The grotesque. The Hague :
Mouton & Co N.V. Publishers
- Blavatsky, H.P., 1974 : The secret doctrine vol. II.
Pasadena : Theosophical
University Press.
- Blok, dr. W., 1973 : Verhaal en lezer: een onderzoek
naar enige struktuuraspecten
van "Van oude mense, de dingen
die voorbijgaan" van Louis
Couperus. Groningen :
Tjeenk Willink bv.
- Booth, Wayne C., 1961 : The rhetoric of fiction .
Chicago : The University of
Chicago Press Ltd.
- 1972 : In Kettle, Arnold (red.),
The nineteenth century novel.
Johannesburg : Heinman
Educational Books.

- 1974 : A rhetoric of irony.
Chicago : The University of
Chicago Press Ltd.
- Botha, Elize, 1964 : Resensie in Tydskrif vir
geesteswetenskappe, Jrg. 4 nr
1, Maart 1964.
- 1966 : "Verwysing en vertolking"
in Van Heerden, Ernst (red.),
Smal swaard en blink. Pretoria:
Academica.
- 1980 : "Prosa" in Cloete, T.T. (red.),
Die Afrikaanse literatuur
sedert Sestig. Kaapstad :
Nasou.
- Brink, André, P., 1972 : Aspekte van die nuwe prosa.
Pretoria : H. & R. Academica
- 1973 : "Die prosa na 1900" in
Lindenberg, E (red.),
Inleiding tot die Afrikaanse
letterkunde. Pretoria :
Academica.
- Brooks, C. and
Warren, R.P., 1971 : Understanding fiction. New
Jersey : Prentice-Hall, Inc.
- Bruns, Gerald, L., 1979 : "Allegory and satire : a
rhetorical meditation" in
New Literary History, Vol. XI,
Autumn 1979, no. 1.
- Bulfinch, Thomas, 1978 : Bulfinch's mythology. New
York : Avenel Books.
- Buning, Tj., 1967 : "'n Posing tot insig en
begrip" in Standpunte,
Jrg. XX nr. 3, Februarie 1967.

- Chatman, Seymour 1978 : Story and discourse, narrative structure in fiction and film. Ithaca and London : Cornell University Press.
- Cirlot, J.E., 1962 : A dictionary of symbols. New York : Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Clark, A. Melville, 1946 : Studies in literary modes. Edinburg .
- Cloete, T.T., 1964 : Resensie in Tydskrif vir geesteswetenskappe, Jrg. 4, Desember 1964.
- Coetzee, Abel, 1967 : "Die derde oog of die gans-andere" in Tydskrif vir letterkunde, Jrg. V nr. 1, Februarie 1967.
- De Vries, Ad, 1976 : Dictionary of symbols and imagery. London and Amsterdam : North-Holland Publishing Company Ltd.
- Downing, David, 1980 : "Beyond convention : the dynamics of imagery and response in Hawthorne's early sense of evil" in American literature, Vol. LI no. 4, January 1980.
- Encyclopedia of world mythology, Quarry Bay : BPC Publishing, Ltd, 1975.
- Ester, Hans, 1973 : "Die groteske wêreld van Een vir Azazel" in Standpunte, Jrg XXVII nr. 7, Oktober 1973.

- Fordham, Frieda, 1978 : An introduction to Jung's psychology. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- Fowler, Roger(ed.), 1973 : A dictionary of modern critical terms. London : Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Friedman, Norman, 1955 : "Point of view in fiction : the development of a critical concept" in P.M.L.A., Vol. LXX.
- Frye, Northrop, 1973 : Anatomy of criticism. Princeton : Princeton University Press.
- Gibbons, Tom, 1979 : Literature and awareness. London : Edward Arnold (Publishers) Ltd.
- Glicksberg, Charles, 1969 : The ironic vision in modern literature. The Hague : Martinus Nijhoff.
- Graves, Robert, 1973 : The Greek myths 2. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- Grivel, Charles, 1978 : Methoden in de literatuur= wetenschap. Muiderberg : Dirk Coutinho.
- Guralnik, David, B., (ed.), 1978 : Webster's new world dictionary. New York : Avenel Books.
- Hall, Manly P., 1973 : The secret teachings of all ages. Los Angeles : The Philosophical Research Society, Inc.

- Highet, Gilbert, 1972 : The anatomy of satire.
Princeton : Princeton
University Press.
- Hughes, Pennethrone, 1973 : Witchcraft. Middlesex :
Penguin Books Ltd.
- Humphrey, Robert, 1954 : Stream of consciousness
in the modern novel.
Berkeley : University
of California Press.
- Ions, Veronica, 1974 : The world's mythology in
colour. London : Hamlyn
Publishing Group Ltd.
- Irvine, Alexander,
H. (ed.), 1977 : Collins English dictionary.
London : William Collins Sons
& Co. Ltd.
- Jonker, Abr., H., 1942 : Die roman, sy aard, ontstaan
en soort. Kaapstad :
Unie-Volkspers Bpk.
- Jung, Carl, G., 1953 : Two essays on analytical psy=
chology. New York : Pantheon
Books.
- 1954 : The development of personality.
New York : Pantheon Books.
- 1956 : Symbols of transformation.
New York : Pantheon Books.
- 1958 : Psychology and religion,
West and East. London :
Routledge & Kegan Paul.
- 1959¹ : The archetypes and the collective
unconscious. New York :
Pantheon Books.

- 1959² : Aion. New York : Pantheon Books.
- 1964 : Man and his symbols.
London : Aldus Books Limited.
- 1974 : Memories, dreams, reflections.
London : Fontana Library of
Theology and Philosophy.
- Kannemeyer, J.C., 1965 : Die stem in die literêre
kunswerk. Kaapstad : Nasou
Beperk.
- 1970 : Op weg na Welgevonden.
Pretoria : Academica.
- Kayser, W., 1948 : Das sprachliche Kunstwerk.
Bern : Francke.
- Kerényi, C., 1967 : Eleusis-archetypal image of
mother and daughter. London :
Routledge & Kegan Paul.
- Kermode, Frank, 1977 : The sense of an ending.
London : Oxford University
Press.
- Koenen, W.J. &
Drewes, J.B., 1966 : Verklarend handwoordenboek
der Nederlandse taal. Pretoria :
H. & R. Academica.
- Kritzinger, M.S.B.,
Steyn, H.A., e.a., 1969 : Groot woordeboek. Pretoria :
J.L. van Schaik Beperk.
- Lester, James, D., 1974 : Patterns : readings for com=
position. Dubuque : WMC Brown
Co. Publishers.

- Lindenberg, Anita, 1975 : 'n Kentering in die Afrikaanse
prosa rondom 1960 - mite-ont=
ginning en vertelpatrone by
Etienne Leroux en Dolf van
Niekerk. (ongepubliseerde
Phd-verhandeling). Johannes=
burg : Universiteit van die
Witwatersrand.
- Louw, N.P. van Wyk, 1973 : Vernuwing in die prosa.
Pretoria : Academica.
- Maatje, F.C., 1974 : Literatuurwetenskap.
Utrecht : Oosthoek's Uit=
gewersmaatschappij BV.
- Macquitty, William, 1976 : Island of Isis. London :
Macdonald and Jone's
- Malan, C.W., 1977¹ : Die numineuse in die moderne
prosa, met besondere aandag
aan die oeuvre van Etienne
Leroux. (Ongepubliseerde
D-Litt.-tesis). Bloemfontein :
U.O.V.S.
- 1977² : "Die interaksie van enkele
dieptestrukture in Sewe dae
by die Silbersteins" in
Tydskrif vir letterkunde,
Jrg. XV nr. 3, Augustus 1977.
- 1978 : Misterie van die alchemis.
Pretoria : Academica.
- Mayerson, Philip, 1971 : Classical mythology in
literature, art and music.
Massachusetts : Xerox College
Publishing Waltham.

- Muecke, D.C., 1976 : Irony ("The critical idiom" 13). London : Methuen & Co. Ltd.
- Muller, H.C.T., 1964 : "Afrikaanse prosa" in Kriterium, Jrg. 11 nr. 3, Oktober 1964.
- Newall, Venetia, 1974 : The encyclopedia of witchcraft and magic. London : Hamlyn Publishing Group Ltd.
- New Larousse encyclopedia of mythology. London : Hamlyn Publishing Group Ltd., 1974.
- Odendal, F.F. (red.), 1979 : Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg : Perskor.
- O'Flaherty, Wendy Doniger, 1975 : Hindu myths. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- Otto, Rudolf, 1973 : The idea of the holy. London : Oxford University Press.
- Pistorius, dr. P.V., 1943 : Die misteries van Kybele Attis en die Christelike sakramente. (Publikasies van die Universiteit van Pretoria, reeks 111, Geesteswetenskappe nr 12). Pretoria.
- Pollard, Arthur, 1977 : Satire ("The critical idiom" 7). London : Methuen & Co. Ltd.
- Postma-Nelemans, Hannemieke, 1974 : Het perspectief in "Menuet". Groningen : H.D. Tjeenk Willink bv.

- Sadie, M.M., 1965 : "Korrespondensie" in Stand=
punte, Jrg. XVIII nr. 3,
Februarie 1965.
- Schmid, Wolf, 1973 : Der Textaufbau in den
Erzählungen Dostoevskijs.
München : Wilhelm Fink.
- Scholes, Robert, 1968 : Elements of fiction. New
York : Oxford University Press.
- Schoonees, P.C.,
(red.), 1970 : Verklarende handwoordeboek
van die Afrikaanse taal.
Pretoria : Voortrekkerpers.
- 1972 : Woordeboek van die Afrikaanse
taal (derde deel). Pretoria :
Die Staatsdrukker.
- 1974 : Woordeboek van die Afrikaanse
taal (tweede deel). Pretoria :
Die Staatsdrukker.
- Shipley, Joseph,
T., (ed.), 1972 : Dictionary of world literature.
Totowa , Littlefield: Adams
& Co.
- Smuts, J.P., 1975 : Karakterisering in die Afri=
kaanse roman. Pretoria :
H.A.U.M.
- 1976 : "Die verwysingsveld in Die
derde oog van Etienne Leroux"
in Tydskrif vir letterkunde,
Jrg. XIV nr. 2, Mei 1976.
- Souveau, J., 1965 : An introduction to the study
of the novel. Gent :
Wetenschappelijke Uitgeverij.

- Stanzel, F., 1976 : Typische Formen des Romans
Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steenberg, D.H., 1975 : Sestigerproblematiek
(Wetenskaplike bydraes van die P.U. vir C.H.O. - Reeks A : Geesteswetenskappe, nr. 20). Potchefstroom
- Steenberg, D.H.,
(red.), 1977 : Rondom Sestig. Pretoria.
H.A.U.M.
- Storr, Anthony, 1974 : Jung. London : Publishers
Wm. Collins Sons & Co. Ltd.
- Summer, Montague, 1974 : Witchcraft and black magic.
London : Arrow Books Ltd.
- Sutherland, James, 1967 : English satire. Cambridge :
Cambridge University Press.
- The complete book of fate and fortune. London : Marshall
Cavendish Publications Ltd., 1974.
- Thompson, Philip, 1972 : The grotesque ("The critical
idiom" 24). London :
Methuen & Co. Ltd.
- Van Gorp, dr Hendrik, 1970 : Het optreden van het verteller
in de roman : een historisch -
kritische studie over de Duitse
verhaal - en romantheorie.
Hasselt : Uitgeverij Heideland -
Orbis N.V.
- Van Rensburg, F.I.J., 1972 : "Etienne Leroux as siklus=
bouer" in Standpunte, Jrg.
XXV nr. 6, Augustus 1972.

- Van Straten, A.S., 1967 : "Die derde oog sien Amerika hier by ons" in Tydskrif vir letterkunde, Jrg. V nr. 2, Mei 1967.
- Venter, L.S., 1973 : "Die religieuse motief in Die derde oog" in Standpunte, Jrg. XXVI nr. 3, Februarie 1973.
- Vermeulen, H.J., 1971 : "Die derde oog as ghoeroe" in Standpunte, Jrg. XXV nr. 2, Desember 1971.

Webster's Comprehensive Reference Dictionary and Encyclopedia.

New York : The World
Publishing Company, 1952.

- Weinstein, Arnold,
L., 1974 : Vision and response in modern fiction. Ithaca : Cornell University Press.
- Wellek, René and
Warren, A., 1973 : Theory of literature. Middlesex : Penguin Books Ltd.
- Witt, R.E., 1971 : Isis in the Graeco-Roman World. New York : Cornell University Press.
- Zimmerman, J.E., 1964 : Dictionary of classical mythology. New York : Haper & Row Publishers.

OPSOMMING

Etienne Leroux toon 'n besonder boeiende vermoë tot perspektiefverruiming in sy tweede trilogie. Die volgende probleemstelling word in dié verband ondersoek. Hoe slaag Leroux, ten spyte van banalisering en parodiëring, daarin om sy besondere psigo-religieuse visie te laat triomfeer en tot die groots-visioenêre te laat ontplooi?

Die volgende hipotese dien as sentrale vertrekpunt: met sy konkretisering van visioenêre simboliek slaag Leroux daarin om die banale werklikheid te transendeer, soos in die misteriegodsdienste, die gnostiek, die alchemie, ens. Dit word veral deur die superposisionering van mitologiese, religieuse en dieptesielkundige temas bewerkstellig. Ironiese jukstaposisionering, satiriese oordrywing, groteske distorsie, ens. bly egter op 'n trefsekere wyse in al drie die onderhawige romans van krag, ten spyte van 'n momentele oorheersing van die verskuilde outeur se visie.

As gevolg van die feit dat daar nie aldag eenstemmigheid oor aksentplasings binne dié probleemveld bestaan nie, word die eerste hoofstuk aan enkele begripomskrywings gewy, nl. die omskrywing van visie, perspektief, satire, groteske en ironie. Hieruit blyk dat enige literêre werk 'n visioenêre bousel is en dat alle vertelvorme tot twee basiese perspektiewe gereduseer kan word, nl. die ouktoriële en personale. Die toonaard (satiries, grotesk en ironies) behoort, benewens die feit dat dit 'n sekere ingesteldheid impliseer, net soos perspektief tot die verbale komponent in die literêre werk.

Uit die ondersoek na die ouktoriële perspektief blyk dit dat die leser se visie verruim word deur die struktureringsprosedé van die verskuilde outeurs. Voorts maak die verskuilde outeur as fokusinstansie ook van gedelegeerde fokusmeganismes gebruik waardeur die visie op die ruimte, die karakters en die gebeure verbreed en verdiep, en die tydelike getransponeer en getransendeer word.

Ironiese jukstaposisionering word bewerkstellig deur korrigerende personale perspektiewe wat die vorm van fyn, gedetailleerde fokusopnames aanneem, asook deur momentele toetredes van die verskuilde outeur en

die feit dat die visie van laasgenoemde met dié van die enkele karakters saamval.

Deur die ontleding van visie, perspektief en toonaard in kernpassasies van die betrokke romans, word strukturering en stilerings aangedui en die meesterlike tegniek wat Leroux aanwend om die multi-interpretabele geheel daar te stel, blootgelê.